



**HAL**  
open science

## ”Citations, emprunts et surimpressions... Les créations de Lucien Clergue sous le regard du droit et de l’art”

Patricia Signorile

### ► To cite this version:

Patricia Signorile. ”Citations, emprunts et surimpressions... Les créations de Lucien Clergue sous le regard du droit et de l’art”. Citations, emprunts et surimpressions... Les créations de Lucien Clergue sous le regard du droit et de l’art Sous la direction de Patricia Signorile, Presses Universitaires d’Aix-Marseille, 2020, 2020. hal-03142904

**HAL Id: hal-03142904**

**<https://hal.science/hal-03142904>**

Submitted on 16 Feb 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Citations, emprunts et surimpressions...

### Les créations de Lucien Clergue sous le regard du droit et de l'art

Patricia Signorile<sup>1</sup>

Loin du secret des ateliers, de la reconnaissance des historiens de l'art, des musées, des galeries, des commissaires d'exposition quel regard porte le droit sur le geste artistique, son sens et ses limites ? En matière de réponse, les tribunaux<sup>2</sup> reflètent leur époque qui ne pose pas les mêmes questions et qui n'apporte pas les mêmes solutions de Véronèse à Banksy, en passant par les affaires Poussin, Renoir, Brancusi, Magritte, Dan Flavin ou Koons. Les normes et les règles d'une époque révèlent, pour chaque cas, une situation particulière de l'œuvre et de l'artiste.

Néanmoins, aux fondements, se situe donc comme une constante le grand principe de l'originalité<sup>3</sup> de l'œuvre, supposant la production d'une chose nouvelle, singulière qui entraîne dans le cadre juridique de la protection du droit d'auteur un rapport total d'exclusivité du créateur à l'égard de son œuvre. Les *Surimpressions* de Lucien Clergue (Figure 1) qui associent des modèles vivants avec des emprunts d'images provenant de grands maîtres de la peinture<sup>4</sup>, artiste

---

<sup>1</sup> Maître de conférences HDR, sciences de l'art et esthétique, chercheur au LID2MS, Aix-Marseille Université.

<sup>2</sup> C. Delavaux et M.-H. Vignes, *Les Procès de l'art, Petites histoires de l'art et grandes affaires de droit*, Paris, Palette, 2013. M.-H. Vignes, *Juger l'art. Petites histoires de l'art et grandes affaires de droit*, «Les Cahiers de la Justice», 2015/1 (N° 1), pages 59 à 67.

<sup>3</sup> Pour Raymonde Moulin, l'originalité est une notion juridique qui découle d'une conception romantique de la création. En effet, est considérée comme artistique « l'œuvre exécutée de la main de l'artiste (...), unique ou produite en un nombre limité d'exemplaires », section 6, *Le marche de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies, champs arts*, 2010. Les travaux des appropriationnistes sont foncièrement ambivalents et paradoxaux : à la fois dénués d'« originalité » puisque fondés sur l'utilisation d'une image ou d'un fragment originaire et pourtant nouveaux pour cette raison même.

<sup>4</sup> Une exposition en 2014, au Musée des Tapisseries, dans le Palais de l'Archevêché à Aix-en-Provence, a été consacrée aux *Surimpressions*. Les œuvres de Lucien Clergue sont conservées dans plusieurs musées et institutions en France et dans le monde. En 2006, il devient membre de l'Académie des beaux-arts, à l'occasion de la création d'une nouvelle

et fondateur en 1970 des Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, et puis en 2006 premier photographe à être élu membre de l'Académie des Beaux-Arts dans la section Photographie, constitueront la source d'une réflexion qu'il est au préalable nécessaire de contextualiser.

En effet, peut-on citer, emprunter librement des éléments à d'autres oeuvres ? Face à cette question d'ordre à la fois historique, esthétique et philosophique, il existe bien sûr des réponses juridiques.

## **La citation**

S'il est en principe prohibé d'utiliser la création d'autrui sans l'accord de son ou de ses auteurs, le Code de la propriété intellectuelle (article L 122-5) ménage cependant quelques « exceptions » à cette interdiction de principe, parmi lesquelles figure l'exception de « courte citation ». Certains critères doivent bien entendu être respectés. D'une part, la mention du nom de l'auteur et la source de l'oeuvre doivent être précisés, d'autre part l'élément reproduit doit l'être à l'identique et enfin la reproduction doit être partielle.

Cependant tout dépend en réalité du contexte, des usages de chaque domaine artistique, de la forme et de la longueur de l'oeuvre citée, mais également de la forme et de la longueur de l'oeuvre « citante », au sein de laquelle l'extrait est incorporé.

---

section consacrée à la photographie. Il en sera président durant l'année 2013. En 2007, sa ville natale Arles, lui consacre une rétrospective couvrant cinquante-quatre années de travail. Dès 1961, il a été un des rares français à exposer au Museum of Modern Art de New York. En 1979, il a soutenu une thèse, devant un jury où siégeait notamment Roland Barthes, uniquement composée de photographies. Celles-ci produisent du sens au même titre que les mots. Les premières surimpressions en couleur voient le jour en Floride. Elles associent des corridas et des nus. Lucien Clergue sera le premier professeur étranger invité à enseigner à l'université d'Osaka au Japon.

Le sens commun entend comme création, une chose nouvelle qui vient à exister par l'action d'une volonté. La création désigne alors aussi bien l'action de créer que le résultat de cette action. En ce sens, on distingue la *création* de la simple *fabrication* ou de la *production*, qui se limite généralement à créer une chose à partir d'un modèle préexistant, donc sans qu'intervienne la notion de nouveauté. Une œuvre d'art se doit donc d'être originale pour mériter ce titre.

Par ailleurs, le droit d'auteur offre un cadre juridique permettant de protéger une œuvre créée par un auteur et donc celle d'un photographe en tant que personne physique. La propriété intellectuelle est protégée par le droit français et le Code du même nom. À ce titre, le photographe devient titulaire des droits d'auteur, dès le jour de la réalisation de l'œuvre. Cependant pour être protégée, la photographie doit être originale. Lorsqu'une œuvre est protégée par le droit d'auteur, deux types de droits sont conférés à ce dernier : les droits moraux et les droits patrimoniaux. Les artistes post-modernes donnent à la réappropriation d'œuvres antérieures entendue comme moteur de leur démarche créative, une ampleur inédite qui peut provoquer de nombreuses interrogations. Les travaux d'appropriation artistique se préoccupent généralement des qualités abstraites des œuvres d'art et du marché de l'art. Ils problématisent par l'acte d'appropriation les éléments fondamentaux de l'art que sont la paternité de l'œuvre, l'authenticité, la créativité, la propriété intellectuelle mais aussi la signature, le Marché de l'art, le Musée, l'histoire, le genre, le sujet, l'identité et la différence. L'appropriation artistique met en évidence le paradoxe, les contradictions. De plus, de nombreux artistes considérés comme utilisant l'appropriation artistique pensent représenter un mouvement historique<sup>5</sup>.

Alors jusqu'à quel point l'artiste est-il capable d'être un créateur, c'est-à-

---

<sup>5</sup> L'appropriation artistique est un courant artistique très controversé. Cette terminologie est utilisée par les critiques d'art depuis le début des années 1980. L'appropriation est utilisée en peinture, photographie, cinéma, sculpture, collage mais aussi happening/performance.

dire capable de concevoir quelque chose qui n'existait pas avant qu'il le produise ? Il est indéniable que l'artiste crée toujours à partir de quelque chose qui existe déjà, mais tout artiste donne inévitablement une forme nouvelle à une matière. C'est cette forme qui est originale et qui mérite le nom de création, création qui inclut donc les notions de transformation ou de métamorphose.

L'une des principales questions qui se pose au sujet de l'art est ainsi celle de la possibilité d'une création vraiment inédite.

D'abord une réalité s'impose. L'évolution artistique a rendu de plus en plus incertains les concepts mêmes d'œuvre et d'artiste, qui sont pourtant les notions fondamentales de toute approche esthétique et juridique. L'originalité constitue néanmoins l'une des valeurs incontournables des concepts modernes d'art et d'artiste. L'art contemporain abonde d'œuvres citant d'autres œuvres mais, il en est de même pour toutes les sciences confondues, qu'il s'agisse du recours à la citation, à l'emprunt, ou du détournement parodique voire pastiche. Dans le domaine de l'art, cette pratique pourtant ancienne va jusqu'à fonder une typologie spécifique, celle du courant appropriationniste. Sherrie Lévine<sup>6</sup> constatait qu'un tableau « est un tissu de citations tirées d'innombrables réservoirs culturels. » Elle s'insurgeait contre « le profond ridicule de ce qui fait précisément la vérité de (l'art) » en remarquant que l'artiste ne peut qu'imiter un geste déjà fait ». De son point de vue, l'originalité n'existe pas.

---

<sup>6</sup> Sherrie Levine, citée par James Elkins in « La persistance du « tempérament artistique » comme modèle : Rosso Fiorentino, Barbara Kruger, Sherrie Levine », *Ligéia*, n° 17-18, octobre 1995-juin 1996, p. 25. Elaine Sturtevant, à l'origine du courant appropriationniste, a reproduit inlassablement à l'identique les œuvres d'autres artistes. D'après celle-ci, son travail n'est pas de la copie, mais de la « répétition ». Elle révolutionne alors la notion d'originalité en soutenant cet argument.

## **L’histoire de la culture comme art du détournement ou incitation légitime à la citation ?**

À l’époque d’Homère, les rhapsodes intercalaient leurs improvisations et imitations entre les chants de l’*Illiade* et l’*Odyssée*. Dans la littérature antique, la citation avait une fonction argumentative. Les auteurs citaient les Anciens pour produire une nouvelle idée. Pour Aristote<sup>7</sup>, « imiter est en effet (...) une tendance naturelle aux hommes. [...] Ceux qui à l’origine avaient les meilleures dispositions (...) en ce domaine, firent peu à peu des progrès, et à partir de leurs improvisations, engendrèrent la poésie [...]. Après de nombreux changements, (celle-ci) se fixa, une fois entrée en possession de sa nature propre. » De même, dans l’antiquité, la valeur esthétique et culturelle des vases grecs s’appréciait non seulement par leur diffusion auprès des populations helléniques et du bassin méditerranéen, mais aussi par le nombre de répliques, imitations, adaptations ou copies<sup>8</sup>.

Les premiers vases « all’antica » décorés de scènes modernes, apparaissent en Vénétie dès le XVI<sup>e</sup> siècle. La Renaissance, avec la célébration des modèles grecs et latins, renouera avec la tradition de l’Antiquité. Il s’agit alors d’imiter pour faire évoluer la matière empruntée et dégager une œuvre originale. Dans le domaine de la littérature, Shakespeare et Montaigne ne se sont pas privés d’emprunter ou de paraphraser des auteurs anciens. Montaigne lui-même appelait de ses vœux toutes citations concernant ses œuvres...

---

<sup>7</sup> *Poétique*, chapitre IV, Le Livre de Poche, 1990.

<sup>8</sup> *Le faux vase grec : de la tradition historique aux dérives contemporaines*, Martine Denoyelle, cf., <https://www.unil.ch/italiote/fr/home/menuinst/articles-en-ligne/m-denoyelle-2009.html>

Au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>, la tragédie, la comédie et la fable puisent dans les grandes œuvres du passé : Euripide, Aristophane, Sénèque, Plaute, Térence, Esope inspireront respectivement Racine, Molière et La Fontaine. La querelle des Anciens et des Modernes, opposant Boileau à Perrault, met au jour les antagonismes entre deux conceptions de l'art : l'imitation et l'innovation.

Musset écrivait, en toute conscience et non sans une pointe d'ironie, en reconnaissant sa source d'inspiration : « on m'a dit l'an dernier que j'imitais Byron... Vous ne savez donc pas qu'il imitait Pulci ? »<sup>10</sup>. Lautréamont pensait que pour améliorer les idées « le plagiat est nécessaire, le progrès l'implique »<sup>11</sup>. Quant à Malraux de constater que « tout artiste commence par le pastiche [...] à travers quoi le génie se glisse, clandestin »<sup>12</sup>. Nombreux sont les exemples de citations, réappropriations, réinterprétations, relectures ou détournements qui alimentent la culture et se répercutent dans la construction de l'histoire culturelle<sup>13</sup>. Dans le domaine pictural, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, le travail de Léonard de Vinci<sup>14</sup> inspire de nombreux peintres. Plus tardivement, Corot, Delaunay et Léger interpréteront la *Joconde* mais aussi Dali et Malevitch. Duchamp

---

<sup>9</sup> Corneille a écrit *Le Cid* en s'inspirant de la trame et des idées développées par Guillen de Castro dans *El poema de mio Cid*. D'ailleurs, suite à la polémique déclenchée par cette pièce, l'académie française a estimé légitime le procédé utilisé par Corneille.

<sup>10</sup> *Namouna*, VIII.

<sup>11</sup> *Poésies II*, 1870.

<sup>12</sup> *Les voix du silence*, Galimard, 1951.

<sup>13</sup> Il existe également des mouvements contemporains de culture dite « jamming », issus du web, qui s'étendent des détournements politiques jusqu'aux poèmes collaboratifs dans lesquels des citations célèbres extraites aussi bien de textes religieux que de discours présidentiels sont combinées avec des phrases dans le style des haïku. Le groupe artistique Neue Slowenische Kunst s'illustre essentiellement par des détournements d'idéologies politiques. Pour Julia Kristeva tout texte se construit comme « mosaïque de citations » et se présente comme « absorption et transformation d'un autre texte » in Julia Kristeva, *Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p.146.

<sup>14</sup> Cf. Annick Colonna-Césari, « La multiplication des Joconde », « Le monde de l'art », in *La gazette Drouot*, vendredi, 11 octobre 2019, pp. 240-243. « La notoriété de Mona Lisa se mesure aux hordes de touristes qui se bousculent pour la voir. Mais aussi au nombre de copies réalisées entre le XVI<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle ». Une quinzaine de musées français possèdent en effet « leur » Monna Lisa.

l'affublera d'une moustache. D'autres encore, comme Picasso ou Bottero, y puiseront une source d'inspiration tout comme Andy Warhol, Banksy, Okuda... Même le célèbre maroquinier Louis Vuitton, initiera une collaboration avec Jeff Koons, pour proposer sur la toile de ses sacs le portrait de Mona Lisa agrémenté d'accessoires imaginés par l'artiste<sup>15</sup> qui, par ailleurs, a présenté sa propre interprétation de *La Joconde*<sup>16</sup>.

Cet acte ou cet art du détournement<sup>17</sup> se retrouve, avec encore plus de force, au cœur de démarches créatives liées à l'art moderne et contemporain. Elles consistent en la réutilisation d'images, d'objets et de textes. La citation, l'emprunt ou le détournement s'inscrivent aussi avec les genres cinématographique<sup>18</sup> et photographique. Dans le premier cas, il s'agit de créer

---

<sup>15</sup> Dès 1913, Marcel Duchamp détourne objets et images de leur fonction utilitaire en inventant le ready-made. Les artistes liés au *pop art* empruntent des images issues de comics ou de publicités pour réaliser des œuvres spécifiques dont le message est différent de l'original. Sur les sacs à main, sacs à dos et sur la petite maroquinerie de la collection Vuitton apparaissent, outre *La Joconde*, *La Chasse au tigre* de Rubens, *La Gimblette* de Fragonard, *Champ de blé avec cyprès* de Van Gogh et *Mars, Vénus et Cupidon* du Titien. Il existe une deuxième série de la collection Masters X de Jeff Koons, qui poursuit l'exploration d'interactions entre art et mode. La seconde étape de cette collection s'est ouverte le 27 octobre 2017 avec les reproductions de *L'Odalisque Blonde* de François Boucher, *Terre délicieuse* de Paul Gauguin, *Déjeuner sur l'herbe* d'Édouard Manet, *Nymphéas* de Claude Monet, *Le triomphe de Pan* de Nicolas Poussin et *Ancient Rome* de J. M.W. Turner.

<sup>16</sup> *Mona Lisa* est une œuvre de la série *Gazon Ball* qui reconstitue plusieurs chef-d'œuvre de l'histoire de l'art occidental, avec en incrustation une boule de verre bleue en verre soufflé à la bouche située au sommet d'une étagère en aluminium peint fixée à l'avant du tableau. Il s'agit d'une impression pigmentaire. La sphère bleue brillante devant chaque image reflète à la fois le spectateur et le tableau, en encourageant la participation du public le reliant ainsi à l'histoire de l'art.

<sup>17</sup> La locution « détournement » est employée par deux membres de l'*Internationale lettriste*, Gil Joseph Wolman et Guy Debord, dans la revue belge *Les Lèvres nues* n° 8 de mai 1956, avant d'être reprise par la revue *Internationale situationniste* en juin 1958. Le détournement est défini comme « intégration de productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu. Dans ce sens il ne peut y avoir de peinture ou de musique situationniste, mais un usage situationniste de ces moyens. Dans un sens plus primitif, le détournement à l'intérieur des sphères culturelles anciennes est une méthode de propagande, qui témoigne de l'usure et de la perte d'importance de ces sphères. »

<sup>18</sup> Quelques œuvres célèbres : *Lily la tigresse* de Woody Allen (1966), *La dialectique peut-elle casser des briques ?* de René Viénet (1973), *Les cadavres ne portent pas de costards*, de



un film à partir d'extraits de films préexistants, remontés et parfois doublés à nouveau linguistiquement. Cette pratique créative provoque un message politique<sup>19</sup>, esthétique et éventuellement comique avec la parodie. Quant à la surimpression (Figure 2), elle se confond à l'origine avec le trucage (Figure 3). En 1897, dans *Le château hanté*, Georges Méliès adapte pour le cinéma<sup>20</sup> un procédé déjà utilisé par la photographie.

### **Photographie et vérité ou vérité de la photographie ?**

Quant à la photographie, dès son origine elle entretient des relations ambiguës avec la peinture. En France notamment, et cela jusqu'à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, prévalaient des rapports de subordination de la première à la seconde. L'intérêt et la possible reconnaissance de la photographie en tant qu'art ne se manifesta donc qu'assez tardivement, une fois marginalisées les productions du premier « pictorialisme » qui aligne l'esthétique du nouveau médium sur celle de la peinture (Figure 4), (Figure 5).

Au cours de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, en partie grâce au surréalisme (Figure 6), la photographie entre progressivement dans le domaine de l'art avant qu'au cours des années 1970, un engouement se produise, autorisant des rétrospectives esthétiques et historiques<sup>21</sup>. L'entrée en scène du numérique contribue à faire apparaître un mouvement de fusion et d'absorption

---

Carl Reiner (1982), *Le Grand Détournement - La Classe américaine*, de Michel Hazanavicius (1993), *À la recherche de l'ultra-sex*, de Nicolas Charlet et Bruno Lavaine (2016).

<sup>19</sup> Par exemple, en 1963, *La Rage* de Pasolini est une réalisation composée d'extraits de films d'actualité associés par un montage inédit, à partir desquels le réalisateur introduit un texte de sa composition.

<sup>20</sup> Méliès fera des usages plus sophistiqués de la surimpression notamment lors du songe de la septième épouse de *Barbe bleue* (1901).

<sup>21</sup> Le nom de Lucien Clergue doit aussi être associé aux actions qu'il a conduites pour élever au rang d'art la photographie. Outre la création en 1970 des *Rencontres internationales de la Photographie* d'Arles devenues l'un des centres incontournables de diffusion de cet art, son entrée à l'Académie des beaux-arts en est également l'incarnation.

par l'art contemporain, dont il n'est pas inutile de se demander s'il ne représente pas une forme d'assujettissement de la photographie.

## **Surimpression<sup>22</sup> et réhabilitation de l'erreur comme œuvre d'art**

La photographie soulève des problématiques complexes qui lui sont propres : appropriation, rapport avec le réel, avec la technologie, fonction documentaire, photomontage, emprunt mais aussi surimpression, technique qui consiste à enregistrer sur la même surface sensible plusieurs images d'origines diverses. La surimpression est apparue très tôt dans l'histoire de la photo (Figure 7), par hasard ou peut-être volontairement ; la première fois sans doute par hasard. En effet, dans les premiers temps de la photographie il suffisait que le photographe omette d'enlever la plaque déjà impressionnée et de refaire par-dessus un cliché pour réaliser une surimpression. Ce phénomène fait partie des redécouvertes qui ont contribué au renouvellement du médium photographique

---

<sup>22</sup> L'origine de la surimpression se résume initialement à une simple erreur technique. Il suffisait, au XIXe siècle, que le photographe oublie de changer de plaque, ou réutilise une plaque mal nettoyée, que le soufflet soit troué ou que le trépied bouge, pour impressionner plusieurs fois la même surface sensible. La surimpression peut donc survenir de manière accidentelle ou être volontairement mise en œuvre. Ce n'est qu'avec l'avènement des avant-gardes que la surimpression, devient un moyen d'expression et de création artistique. Werner Gräff, dans *Es kommt der neue Fotograf!* et Rémy Duval dans un article de 1934 paru dans la revue *Photo ciné*, en font l'éloge. Des exemples significatifs existent chez tous les artistes dont la photographie est le médium privilégié : Moholy-Nagy, Heinz Loew, Man Ray, Germaine Krull, Styrsky, André Steiner, Roger Parry, etc. Des revues comme *Arts et métiers graphiques*, *Paris-magazine*, y font référence. Le procédé devient une figure de style courante du médium photographique. La surimpression peut consister aussi bien en une recherche narcissique, comme pour toute l'œuvre de Claude Cahun, ou créer des êtres mythologiques et/ou imaginaires. François Kollar représente ainsi un Poséidon (1931), Pierre Boucher crée une Femme-fleur en 1937 et Wanda Wulz compose un personnage hybride féline-humain dans *Moi + Chat* (1932). La surimpression autorise la narration en une seule image grâce à la métaphore visuelle, telle *La Médisance* (1932) de Heinz Hajek-Halke ou *Refrain populaire* du même auteur. Cf., Héroïse Pocy, « Surimpressions naturelles et volontaires chez les surréalistes. Un regard multiple sur Paris », *Articulo - Journal of Urban Research* [Online], Special issue 2 | 2009, Online since 24 October 2009, connection on 30 September 2019. URL : <http://journals.openedition.org/articulo/1162> ; DOI : 10.4000/articulo.1162.

au sein des avant-gardes artistiques<sup>23</sup> des années 1920 et 1930. Les photographes de la *Nouvelle vision* vont l'utiliser parmi leurs procédés, pour asseoir l'objectivité et l'autonomie du médium, et éduquer la vision. Les artistes surréalistes<sup>24</sup>, portés par leur goût du hasard, y puisent une source d'inspiration basée sur l'automatisme et l'expression de l'inconscient. Ces deux phénomènes participent d'une esthétique de la coïncidence et de l'onirisme, et produisent un environnement poétique. Paul Éluard et Benjamin Péret préciseront que « la grandeur ne consiste pas dans les ruses, mais dans les erreurs », comme en écho au processus de surimpression photographique qui peut survenir de manière accidentelle ou être mis sciemment en œuvre, provoquant dans les deux cas des rapprochements insolites et poétiques qui déclupent la force plastique de la photographie.

Lucien Clergue lui-même, dira à propos de ses propres surimpressions - qui associent modèles vivants et emprunts aux maîtres de la peinture - : « *on dit souvent que les inventions naissent d'une erreur. Un jour, j'ai réexposé un rouleau de pellicule que mon assistante avait déjà exposé et mal rembobiné. Se superposaient des images de corrida avec des jeunes gens dans la campagne. Aussitôt le précepte de La Fontaine me vint à l'esprit. Cela évoquait les*

---

<sup>23</sup> Harry Morey Callahan réalise par exemple des images en surimpression utilisant le même nu de son épouse, ou des expositions multiples en mosaïque. Il s'agit d'expérimentation de la surimpression à partir du corps de sa femme, sa muse et égérie Eleanor conjugée avec le paysage familial de L'Harmas, l'ancienne maison d'André Masson où le photographe s'était installé en famille.

<sup>24</sup> Héloïse Pocry, « Surimpressions naturelles et volontaires chez les surréalistes. Un regard multiple sur Paris », *Articulo - Journal of Urban Research* [Online], Special issue 2 | 2009, Online since 24 October 2009, connection on 30 September 2019. URL : <http://journals.openedition.org/articulo/1162> ; DOI : 10.4000/articulo.1162

Une image, et surtout une image photographique, ne donne du réel qu'un instant de son apparence. Derrière cette vue qui saisit un aspect des choses, à l'intérieur même de cette image, il en existe potentiellement une autre, ou plusieurs autres superposées dans le temps et l'espace.

*rencontres insolites du surréalisme dans sa tradition la plus pure : l'écriture automatique...*

*J'abandonnais le Polaroid pour retrouver mes appareils Minolta et je conçus des ensembles ou séquences... Mais ce qui a surtout compté pour moi, ce fut le Retable de Grünewald à Colmar (Images 8, 9, 10). Le conservateur du musée m'avait demandé un travail sur cette œuvre majeure de l'histoire de la peinture. Le personnage de Saint-Antoine, en proie à ses délires et aux monstres qui le harcèlent pour le punir de ses visions lubriques, m'est revenu en mémoire bien des années plus tard. Il est aujourd'hui le moteur d'une suite de surimpressions très iconoclastes qui me mèneront je ne sais où. »<sup>25</sup>*

Qu'en est-il des fragments d'œuvres de maîtres utilisées par Lucien Clergue et tombées dans le domaine public ? Le monopole d'exploitation sur ces œuvres cesse et il n'est alors plus nécessaire de demander aux titulaires des droits leur autorisation préalable pour reproduire ou représenter l'œuvre, puisque la mort de l'artiste remonte à plus de soixante-dix ans. Pour autant, même si l'œuvre est tombée dans le domaine public, elle est toujours soumise au respect du droit moral de l'auteur. En effet, le droit moral, perpétuel et inaliénable, impose que l'on ne porte pas atteinte à l'intégrité de l'œuvre<sup>26</sup>.

Par ailleurs, peut-on qualifier de création artistique une œuvre qui emprunte à diverses sources ? La créativité est généralement définie comme un processus par lequel un individu témoigne d'originalité dans la manière d'associer des choses, et qui en modifie la perception du public.

---

<sup>25</sup> Lucien Clergue 2007, cf. <https://lucien-clergue.com/surimpressions/>

<sup>26</sup> Ce principe peut donc poser problème en matière de *mashup* ou de *remix* dans la mesure où cette technique implique une atteinte à l'intégrité de l'œuvre et à sa destination.

Si l'œuvre de Lucien Clergue s'appuie sur des thèmes qui ont forgé son empreinte - les gitans, Picasso, Cocteau, la tauromachie, le surréalisme, les nus, le poétique, la mer, le sable, les formes géométriques, la minéralité -, sa série *Sacre d'Éros et Thanatos* présente des surimpressions réalisées en argentique, qui mêlent le présent des modèles photographiés et le passé représenté par des fragments de tableaux de grands maîtres. Les repères traditionnels s'en trouvent bouleversés, le thème de la mort est omniprésent et flagrant.

L'ensemble du dispositif produit une photographie novatrice qui impose la prééminence de l'image sur le réel photographié, créant ainsi une relation étroite et ambiguë entre photographie et peinture.

Lucien Clergue, fasciné et immergé dans la culture picturale, retrouve alors la veine des premiers praticiens de la photographie tout en la dépassant magistralement. Les surimpressions célèbrent les noces de la photographie et de la peinture là où les premiers praticiens l'ont délaissée<sup>27</sup>, se contentant d'appliquer les genres de la peinture à la photographie.

Dans les années 1930, Walter Benjamin s'étonnait des subtilités argumentaires vaines pour décider si la photographie était ou non un art, alors qu'il serait bien plus juste de s'interroger pour savoir si cette invention même ne transformait pas le caractère général de l'art. Or le fond du problème est effectivement celui-ci. Moholy-Nagy percevait deux orientations dans la photographie : le travail documentaire - c'est-à-dire lié au réel - et « une image lumineuse qui réponde au sentiment profond de la vie intérieure ». Photographier devient alors le moyen de mettre en place des grilles de lecture qui renvoient simultanément à une réalité extérieure et à une réalité intérieure.

---

<sup>27</sup> Les pictorialistes étaient d'anciens peintres ou dessinateurs qui appliqueront à la photographie les préceptes en vigueur dans la peinture officielle, en particulier la peinture d'histoire.

Moholy-Nagy note dans *Surréalisme et photographie* que « la surimpression est la meilleure de toutes les techniques visuelles pour enregistrer le rêve car elle dépasse le temps et l'espace, et permet de fondre en un ensemble cohérent des sujets hétérogènes. La surimpression transfigure les singularités insignifiantes en complexités signifiantes, les banalités en brillante illumination »<sup>28</sup>.

La série des *Surimpressions*<sup>29</sup> de Lucien Clergue, en faisant s'interpénétrer la peinture de scènes religieuses ou mythologiques de grands maîtres avec des photos de nus vivants ou de taureaux camarguais, démontre qu'elle prend sa source dans un monde mental abolissant le temps et l'espace. En liant deux grandeurs dissemblables, la série des *Surimpressions* crée une autre dimension caractéristique, elle devient une figure classique pour représenter la mort, le passé, l'univers onirique et mental.

Lucien Clergue a toujours refusé de dissocier l'art de la vie, et de l'amour la connaissance. Il aurait pu dire à propos de la photographie, paraphrasant Saint-John Perse qu'il appréciait tout particulièrement, que « (la photographie<sup>30</sup>) est action, elle est passion, elle est puissance, et novation toujours qui déplace les bornes. L'amour est son foyer, l'insoumission sa loi, et son lieu est partout, dans l'anticipation. »<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Cité par Héloïse Pocy, « Surimpressions naturelles et volontaires chez les surréalistes. Un regard multiple sur Paris », *Articulo - Journal of Urban Research* [Online], Special issue 2 | 2009, Online since 24 October 2009, connection on 13 November 2019. URL: <http://journals.openedition.org/articulo/1162>; DOI : 10.4000/articulo.1162

<sup>29</sup> 1990, début des séries « surimpressions ». La série *Sacre d'Éros et Thanatos* présente des surimpressions réalisées en argentique qui brouillent les repères.

<sup>30</sup> Dans la citation originale, il s'agit de la poésie.

<sup>31</sup> In *Amers*, Saint-John Perse, « Poésie », discours d'allocution au banquet du Nobel de 1960. [http://fondationsaintjohnperse.fr/html/Souffle\\_HS1\\_Discours.pdf](http://fondationsaintjohnperse.fr/html/Souffle_HS1_Discours.pdf)

## L'œuvre « transformatrice »

Le détournement est d'une manière générale l'acte de réutiliser un matériau préexistant au profit d'un nouveau dispositif sémiotique. La distinction entre l'idée et la forme est fondamentale. Si l'idée est « de libre parcours », la forme constitue bien le style. Ainsi, la notion d'originalité s'applique à ce dernier, le style c'est ce qui appartient en propre à l'auteur. Alors, l'œuvre est protégeable. En revanche, le plagiaire contrefait la signature d'un auteur. Les *Surimpressions* de Lucien Clergue, qui empruntent partiellement une imagerie aux grands maîtres de la peinture, opéreraient-elles une sorte de transfert de valeur obligeant à repenser la question de l'originalité ?

La surimpression rend compte d'une réalité onirique et spéculative. Le langage visuel est dynamique, les images se croisent et une osmose paradoxale crée une réalité tangible, à la frontière du vécu et de l'invisible. De plus aujourd'hui, les œuvres transformatrices ou composites, qui reposent sur la manipulation des images augmentent sous la pression des technologies<sup>32</sup>, puisque chaque utilisateur peut compiler et transformer des œuvres déjà existantes, tout en s'adressant à un public mondialisé.

*Les Surimpressions* de Lucien Clergue créent une œuvre qui emprunte et utilise des fragments d'une œuvre première tombée dans le domaine public. L'artiste apporte à son tour une création originale lui conférant une protection par le droit d'auteur.

---

<sup>32</sup> Ces œuvres nouvelles sont appelées *mashup* (soit réunir des œuvres sans les modifier) ou *remix* (c'est-à-dire modifier une œuvre originale pour en créer une nouvelle). L'auteur de l'œuvre seconde doit solliciter l'autorisation de l'auteur ou de l'ayant droit de l'œuvre première, faute de quoi il est considéré comme un contrefacteur.

## CONCLUSION

### Lucien Clergue, un « pictophotographe »

La photographie, jugée en 1859 par Baudelaire « indigne » en tant qu'art à part entière puisque « très humble servante » de la peinture, mais qui deviendra pourtant un réel médium artistique entre 1910-20 avec le pictorialisme, ouvre avec les *Surimpressions* de Lucien Clergue un nouvel âge de l'histoire de la photographie. D'ailleurs, lui-même ayant été inspiré par la peinture<sup>33</sup> soulignait que si « l'engouement pour la photographie est grand (...) en France, la place du photographe comme artiste est au début de son histoire. »<sup>34</sup> Le souhait de Lucien Clergue était de « parfaire le langage de l'image, ne pas l'inféoder à des textes ou des idées, mais lui laisser dire ce qu'elle veut. »<sup>35</sup>

Lucien Clergue a initié la voie d'une étape majeure de la photographie. Les historiens de l'art en mesureront encore l'impact dans les années à venir. Il a célébré les noces de la photographie avec la peinture. Il transporte le spectateur dans un univers qui invalide, partiellement, la définition d'Henri Cartier-Bresson pour qui « la photographie est, dans un même instant, la reconnaissance d'un fait en une fraction de seconde et l'organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment la signification de ce fait. »<sup>36</sup>. L'univers de Lucien Clergue montre la relativité d'un fait, témoigne d'une volonté en éveil, en mouvement ; d'une expression métaphysique et esthétique qui fait surgir une nouvelle réalité.

---

<sup>33</sup> Adoubé par Pablo Picasso, auquel le jeune Lucien Clergue montre ses photos alors qu'il a dix-huit ans, il demeurera son ami jusqu'à la mort du peintre.

<sup>34</sup> Source : <http://www.pepsgroup.be/quotes/LClergue.html>

<sup>35</sup> *Lettre à Carole Naggar*, 1981, source ib.

<sup>36</sup> Cf., [http://preac.ia60.ac-amiens.fr/documents/ress.peda/hida/arts\\_visuels/photo/cartier-bresson.pdf](http://preac.ia60.ac-amiens.fr/documents/ress.peda/hida/arts_visuels/photo/cartier-bresson.pdf) et <https://photopholi.com/2012/07/30/espace-et-temps-hcb/>



Le principe de l'originalité de l'œuvre d'art qui suppose un produit entièrement nouveau, singulier, c'est-à-dire « premier », et accorde à l'auteur le crédit de créateur *ex nihilo*, domine magistralement les *Surimpressions*, dans le cadre juridique du droit d'auteur, créant un rapport d'exclusivité de l'auteur à son œuvre, dessiné par la perspective de cette antériorité absolue et surplombant totalement la liberté de création pour Lucien Clergue, ce « pictophotographe » de génie.