



HAL
open science

Sylvie Coëllier LESA Damien Hirst et Till Roeskens
Deux cosmos opposés

Sylvie Coëllier

► **To cite this version:**

Sylvie Coëllier. Sylvie Coëllier LESA Damien Hirst et Till Roeskens Deux cosmos opposés. 2019.
hal-03201411

HAL Id: hal-03201411

<https://hal.science/hal-03201411v1>

Submitted on 18 Apr 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.

Dernière version

TILL pour SWITCH

Investigation – International
Damien Hirst et Till Roeskens
Deux cosmos opposés
Sylvie Coëllier

L'artiste anglais Damien Hirst et l'artiste allemand Till Roeskens se sont appuyés sur le passé et la mémoire pour construire chacun un projet patrimonial en 2017. Mais si le premier a réalisé un *blockbuster* destiné à la gloire de son producteur, en l'occurrence le collectionneur François Pinault, le second a su quant à lui reconstituer un monde, celui des chemins de bergers, loin de toute logique marchande.

La double exposition de Damien Hirst, *Treasures from the wreck of the Unbelievable* qui s'est tenue à Venise d'avril à décembre 2017 était en tous points un cas d'école, riche d'enseignements sur notre économie contemporaine et son rapport à l'art qui l'accompagne. Au vu de l'importance quantitative de l'exposition, il semble que l'artiste ait pris le temps de chercher la recette d'un *blockbuster*, et qu'il ait trouvé un co-producteur en la personne de François Pinault, collectionneur détenteur bien connu d'un empire économique. Sa Fondation, sise à Venise en deux lieux, la Punta della Dogana et le Palazzo Grassi, a ainsi offert presque 5000 m² à l'exposition. Cette dernière reposait avant tout sur une narration, simple, habilement choisie, et rapportée en préalable dans le communiqué de presse et sur les panneaux introduisant les espaces :

Il était une fois un collectionneur très riche, ancien esclave d'Antioche, prénommé Cif Amotan II, qui vécut de la moitié du I^{er} siècle au début du II^{ème} siècle de l'Ère Commune (...). On raconte qu'une fois sa liberté recouvrée, Amotan se mit à collectionner des sculptures, des bijoux, des pièces de monnaie et des biens provenant des quatre coins du monde. Les historiens affirment que ce trésor inouï fut chargé à bord de l'Apistos (l'Incroyable), un navire aux dimensions jusqu'alors inégalées qui embarqua vers Asit Mayor où Amotan avait fait édifier un temple dédié au Soleil. Pour des raisons mystérieuses (...), le bateau sombra, emportant avec lui le chargement d'une inestimable valeur. (...) En 2008, au large de la côte est de l'Afrique, ce trésor légendaire, resté enfoui au

fond de l'océan Indien pendant près de deux mille ans, fut découvert et extrait des profondeurs de la mer...

La fiction mettant en scène l'archéologie marine est un puissant stimulant d'imaginaire, régulièrement convoqué par Hollywood. Ici, l'*entertainment* s'allie habilement au documentaire scientifique par de pseudo-précisions de dates. Cette fiction permet des audaces. L'exposition de la Dogana s'ouvre sur un gigantesque calendrier aztèque, suggérant l'idée que les découvertes opérées vont modifier nos connaissances de l'Antiquité, ou vérifier des récits que l'on croyait fantaisistes : des objets évoquant l'Amérique, l'Inde ou la Chine « attestent » ainsi d'une mondialisation pré-chrétienne. La fiction archéologique autorise de plus différents formats de présentation : films, photographies (géantes, lumineuses), sculptures, vitrines... Elle permet l'exposition d'œuvres recouvertes de coraux simulés qui ajoutent leur parasitage coloré et des matières tactiles aux factures antiques censées être lisses. Les œuvres « inventées » renvoient toutes à un épisode mythologique qu'un cartel « explicite ». Plusieurs sculptures sont de colossales dimensions – le *Démon au bol* dans le hall du Palazzo Grassi s'élève à 18 mètres. D'autres sont de dimensions plus *humaines*, et représentent des groupes (par ex. un minotaure violant une femme), des statues en pied, des torsos, des bustes. Cette statuaire montre des prototypes – la « découverte » juste exhumée et couverte de coraux déformant l'anatomie – et sa déclinaison en trois ou quatre versions. Le « Crâne de cyclope », par exemple, qui reprend manifestement un crâne de mammouth creusé d'un trou central, est réalisé deux fois en marbre blanc et une fois en bronze. Au Palazzo Grassi sont privilégiées des versions miniatures, avec ou sans scories, mais faites d'or ou d'argent, avec des pierres précieuses ou fines. L'ensemble offre donc à la fois des pièces uniques et des déclinaisons qui « démontrent » au passage que la reproduction en art a une longue histoire, notamment en ce qui concerne les « chefs d'œuvre ». Enfin, une quantité assez impressionnante de vitrines (21 en tout) meuble majoritairement les espaces le long des murs. Elles présentent, classés par ordre de grandeur, des centaines de statuette, amulettes, poteries, pièces de monnaie, bribes d'or aux formes improbables, ou objets divers censés avoir été érodés par la mer. Au Palazzo Grassi, la fiction se complète d'une salle d'exposition de pseudo dessins allant de la Renaissance au XVIII^{ème} siècle, lesquels auraient été inspirés des textes antiques faisant l'éloge des œuvres de *l'Incroyable* ou de la transmission de ses modèles, ce qui témoignerait ainsi de la notoriété de la fabuleuse collection dès avant le naufrage.

Le spectateur est invité à se rendre complice de la fiction, tout en n'étant pas dupe, ce qui le flatte. Il est même expliqué que l'artiste a intentionnellement reproduit des « coraux » pour déformer les visages et les corps : le spectateur est donc bien devant une figuration contemporaine, qui a depuis longtemps « dépassé » la notion du beau classique. Cette complicité est confortée de traits d'humour : les cartels sont au second degré, on sourit du Mickey Mouse mangé de coraux, du produit dérivé façon Star Wars en or et pierres fines. Le spectateur joue à tester ses connaissances en histoire de l'art : il reconnaît ici une allusion à Néfertiti, là une mythologie célèbre (Méduse), là encore le pied de la statue de Constantin, un bronze célèbre du Bénin... tous les chefs-d'œuvre dont la reproduction fait le substrat des grands ouvrages classiques de l'histoire de l'art. Tout en préservant leur forme élitiste, le caractère grandiose des statues en extérieur, visibles du Grand Canal, est un attracteur ouvert sur le tourisme de masse qui affecte Venise.

Amotan II : la métaphore du collectionneur

Mais le vrai « héros » du récit est en fait le collectionneur : il fait modèle. L'accumulation des objets de sa collection est proprement renversante. Sa qualité est indexée aux stéréotypes de l'art international. Les œuvres sont modifiées par des « coraux » dont l'extinction presque programmée renforce la rareté et fait briller leur diversité comme une richesse supplémentaire. Les vitrines, avec leurs items classés du plus petit au plus grand, ajoutent le plaisir du « cabinet de curiosités » à la collection dédiée aux chefs d'œuvre. L'ensemble des deux expositions cible toutes les catégories du collectionneur : le contemporain, le moderne « classique » que les torses épurés « grecs » raviront, l'amateur de dessins anciens charmé des pastiches très habiles réalisés à la sanguine façon Léonard de Vinci ou Rubens, le snob qui préférera un Walt Disney d'or vieilli sous les coraux, le collectionneur d'armes, de céramiques, le numismate... L'entreprise internationale aimera les groupes statuaux aux scènes dominant le spectateur, l'agressivité des actions représentées, la férocité des animaux et des monstres, la légitimation que confère la référence aux récits mythologiques. L'obsessionnel rêvera de vitrines à compléter... Le méfiant sera rassuré par la préciosité des matériaux garants de la stabilité des valeurs. En bref, Amotan est le collectionneur de prestige et l'obsessionnel, le magnifique et le thésaurisateur et son *Unbelievable* est vraiment *incroyable* en termes d'éventail de biens marchands.

La précision avec laquelle Hirst a mis en place sa stratégie tient au fait qu'il bénéficie d'une vue perspective sur le marché de l'art dont peu d'autres artistes

peuvent se targuer¹. Cette stratégie paraît illustrer le plus clairement l'étude publiée en 2017 par Luc Boltanski et Arnaud Esquerre dans *Enrichissement, une critique de la marchandise*², étude vraisemblablement concomitante aux années de préparation de l'exposition. Dans ce livre, les deux auteurs identifient « un changement économique en cours, particulièrement dans les pays de l'Ouest européen » :

Sans alléguer des arguments aujourd'hui souvent repris du prestige que confère l'art à la richesse, nous soulignerons un changement caractérisé par le développement de ce que nous avons appelé une économie de l'enrichissement, centrée sur l'exploitation d'une source de création de richesse qui n'avait pas été utilisée jusque-là, au moins à ce degré (...) pour nourrir l'accumulation capitaliste (...) Cette ressource est le passé. L'économie de l'enrichissement prend appui non pas, principalement, sur la production d'objets neufs, mais surtout sur la mise en valeur d'objets déjà là, extraits de gisements de choses passées, souvent oubliées ou réduites à l'état de déchets, ainsi que sur la fabrication de choses indexées au passé...³»

Autant les phases précédentes de la société capitaliste industrielle et de consommation se fondaient sur la valeur du nouveau et de la mode suscitant un désir sans fin de renouvellement de la marchandise, autant le constat que mettent au jour Boltanski et Esquerre fait appel à cette autre « moitié de l'art » que Baudelaire décrivait dans « Le Peintre de la vie moderne »⁴. Ce dernier conçoit la modernité comme « le transitoire, le fugitif, le contingent » (la mode), mais il cherche *en même temps* à « tirer l'éternel du transitoire » et ce, en extrayant le « poétique de l'historique », un substrat digne de devenir « de l'antiquité ». Il semble ainsi que la dernière phase en date du capitalisme, en mettant à la mode le passé, « l'historique », cherche désormais non tant la poésie que « l'éternel et l'immuable », l'« historique » qui légitimera sa puissance (et peut-être sa présence).

1Nous pouvons rappeler sa propre vente aux enchères de toutes ses œuvres, en 2008, qui était une forme de test du marché.

2Luc Boltanski et Arnaud Esquerre, *Enrichissement, une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, 2017.

3 *Id.*, p. 107.

4Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, in *L'art romantique*, vol. III., Paris, Calmann-Lévy, 1885, p. 68-69.

Pour Boltanski et Esquerre « la structure de la narration rend possible la représentation du passé et l'enchâssement au sein d'une même histoire de l'évocation du passé et de la référence à un présent qui le remémore⁵ ». La fiction archéologique de Hirst suit exactement ce schéma. L'artiste bénéficie de la mode à laquelle il a contribué et qui a fait d'un art contemporain considéré comme élitiste la base d'un système culturel spectaculaire. La « force mémorielle » dont parlent Boltanski et Esquerre et qui étayent les nouvelles stratégies de l'enrichissement est ici rehaussée par le prestige des lieux de l'exposition qui font vitrine, entraînant l'événement dans un cadre lui-même empreint de pouvoir narratif mémoriel : Venise et ses Palais, son histoire, le personnage même de Pinault et de ses achats retentissants qui font garantie. Hirst n'a pas oublié en nommant son collectionneur modèle que la présentation narrative a « pour enjeu d'attacher le nom de personnes, singulières ou collectives, [le plus souvent mortes] à des choses⁶ ». Ici le nom de l'affranchi enrichi Amotan résonne jusqu'au nom de Pinault. L'artiste organise la mise en scène d'un passé qui serait de l'ordre du patrimoine historique mondial dans l'actualité de la mondialisation, car « c'est l'alliance par un récit du présent et du passé qui permet d'accéder à « l'immortalité »⁷ », laquelle est ultimement le but du collectionneur. Celui-ci sera sensible à l'histoire accompagnée de récits « mythiques » auxquels il se sentira participant par l'acquisition matérielle d'un morceau de la narration. D'autre part l'exposition de la collection d'objets et de sculptures se référant au passé a pour but, ou pour effet, de légitimer par l'histoire l'appartenance de l'art à la catégorie des objets de luxe. Elle montre la logique de continuité entre une œuvre reconnue et des objets précieux, cumulables, collectionnables. En regard de la collection, Boltanski et Esquerre expliquent en sociologues et historiens qu'elle « s'articule à la relation ambiguë » (tantôt comble de l'inutilité, tantôt métaphore du capitalisme) que son développement a entretenu depuis le XIX^{ème} siècle « avec la formation d'un cosmos de la marchandise »⁸. En accompagnement de la mondialisation économique la collection est un phénomène en expansion. Cela étant, devant *Treasures from the wreck of the Unbelievable*, le collectionneur comme le visiteur qui n'achètera jamais de l'art sont amenés dans un imaginaire qui les extrait de la confrontation au quotidien, dans leur ébahissement devant la

5 Boltanski et Esquerre, *op. cit.*, p. 169.

6 *Ibid.*

7 *Id.*, p. 312.

8 *Id.*, p. 244

richesse. Les ressorts de l'art dans sa dimension critique, provoquant la réflexion au travers d'une émotion et l'invention d'un imaginaire constructif du réel sont ici proprement évacués.

L'histoire hors du spectacle

A l'opposé de cet ébahissement devant la richesse on peut évoquer le travail développé durant la même année 2017 par l'artiste d'origine allemande Till Roeskens au Cairn, le centre d'art de Digne-les-Bains, situé dans « l'Unesco Géoparc de Haute-Provence », au sud de la France. La spécificité de ce lieu situé à l'orée des Alpes implique que les artistes invités produisent une œuvre en relation avec le paysage. Till Roeskens est un artiste qui tient à son intégrité politique, il ne fait guère de concessions au marché ou à la médiation. Mais vivre de son art, ou simplement pouvoir le réaliser, nécessite une rétribution minimum, qui passe en l'occurrence par le système de demandes de résidences et d'aides de l'état et des institutions culturelles. Till Roeskens n'est pas sans une certaine notoriété. Il a bénéficié d'une résidence-bourse en 2013-2014 à la prestigieuse Villa Médicis à Rome afin d'éditer un catalogue reprenant ses travaux antérieurs. Il se sert volontiers de récits, il a une qualité de conteur, qu'il émaille de photographies ou de dessins. Au Cairn, il entreprend de marcher dans les montagnes environnant la ville de Digne et d'en rencontrer les habitants. Son travail se cristallise sur deux projets, issus de moments de discussions et d'écoute de deux bergers, Marcel Segond et Charles Garcin. Les discussions portent sur leurs souvenirs d'une époque révolue où ces bergers montaient à pied chaque jour à la saison avec leurs troupeaux de brebis dans les prairies hautes. Marcel Segond a 91 ans lorsque Till Roeskens recueille ses souvenirs. L'artiste décide d'en transcrire les épisodes sur des plaques qu'il installe lui-même sur des bornes à différents points de l'ancien trajet du troupeau. Ces plaques et leurs narrations inscrivent ainsi des pauses de lecture et de regard sur le lieu au cours de la montée. L'artiste crée à partir de ce parcours un chemin de randonnée, intitulé *Chemin Marcel* (environ une heure ; dénivelé 240 m). A cette fin, il s'est occupé avec la directrice du centre d'art et de son équipe des démarches pour rendre légale la voie (avec l'accord de différents propriétaires) afin qu'elle soit ouverte et signalée aux randonneurs.

Le second projet, issu de conversations avec l'autre berger, est intitulé *drailles*, ce mot qui nomme les chemins que tracent les moutons quand ils rejoignent les alpages. Exposé dans la salle principale du petit centre d'art, il est d'abord le fruit d'une cartographie, celle du paysage montagneux alentour et de tous les noms, souvent poétiques, imagés, porteurs d'histoire, et pour la plupart oubliés parce

qu'inutilisés, des lieux, vallons, pentes, ruisseaux, coteaux, bosquets, et que rappelle à la mémoire le berger Charles. L'exposition se compose de textes écrits en chemins ondulant sur deux murs, évoquant la marche à travers les montagnes, rapportant les petits événements, les rencontres. S'ajoutent sur les deux autres murs plusieurs photographies, et des cartes légères, fragiles, retracées à la main avec, annotés soigneusement, les noms de chaque chemin, de chaque lieu-dit où passaient les troupeaux, où demeuraient les traces d'une maison, un refuge, une source.

Néo-économie

Les deux projets se présentent donc comme un travail d'écoute de la part de l'artiste, comme la captation d'un patrimoine précieux mais sans matérialité, sinon celle du paysage réel. Les œuvres prennent soin de faire état d'un partage, d'une attention à la parole de l'autre. Le déroulement de la procédure de création est horizontal dans l'échange entre l'artiste et les bergers, ce que traduisent les réalisations – le dénivelé du chemin de randonnée lui-même matérialise un chemin d'usage, non un parcours de découverte de « spectacles », fussent-ils naturels. Dans l'espace d'exposition, nulle œuvre ne surplombe impérieusement le spectateur : les feuillets, les cartes, destinées à être lues, sont à hauteur des yeux. Toute la présentation tend à faire valoir la qualité de la rencontre, c'est-à-dire à ne pas affirmer la part de création de l'artiste, mais à privilégier son statut de « recueilleur ».

Il est toutefois remarquable que les œuvres produites par Roeskens utilisent les deux notions exploitées par Hirst, la narration et le passé. Mais les récits de Roeskens ne sont en rien « *unbelievable* », ils ne sont pas imaginaires : ils ouvrent le paysage à l'imagination du passé. Ce passé se dessine dans l'expérience au présent de la randonnée, il résonne dans l'évocation des noms, il n'est pas sollicité pour la création d'un enrichissement matériel, mais dresse le dessin d'une autre vie, lente, campagnarde, profonde. Le *Chemin Marcel* est ouvert gratuitement par un accord avec les propriétaires des terrains : un échange entre individus. Rien ne s'y achète, les plaques sont les seules matérialisations qui perdraient leur sens à être possédées de façon privative. Dans l'espace d'exposition, les textes écrits au mur seront effacés. Les photographies et les cartes dessinées ne sont pas encadrées et ne sont pas en vente. Rien ne se monnaie à l'exception, à l'entrée, du livre réalisé à la Villa Médicis et laissé en dépôt. Dans le « cosmos » de Hirst et de Pinault tout dessin se valorise, mais ici, les réalisations ne brouillent pas leur statut avec un bien de luxe ou de prestige. Elles ne représentent pas le concept de

l'artiste réalisé par des exécutants. Elles exposent le partage de la création elle-même. Les dessins peuvent être achetés par un service public. Mais le prix ne pourra guère faire plus que compenser quelques heures de travail. Le marché aujourd'hui ne néglige cependant aucune source : l'achat institutionnel confère une valorisation qui permet ensuite aux galeries de solliciter l'artiste. La galerie en retour aura la tentation d'exercer une pression (logistique, financière) auprès des institutions – auprès de l'artiste - pour augmenter encore la valorisation des réalisations en favorisant des expositions. C'est de ce cercle même dont Till Roeskens se tient à l'écart en continuant ses démarches artistiques difficiles, impossibles ou inutiles à accumuler, en prenant des supports légers et reproductibles, par exemple des vidéos qu'il vend lui-même à un prix très bas. Dans une courte présentation, l'artiste explique son intérêt pour le récit des bergers parce qu'ils rapportent un temps et un espace « hors du monde marchand »⁹. L'art de Till Roeskens est une pratique de modestie, qui est aussi une attitude politique courageuse. Celle-ci dépend du maintien par l'Etat de politiques culturelles au service de tous, une condition périodiquement minée.

Depuis les années 1980, de nombreuses pratiques artistiques ont eu explicitement recours au passé. C'est un mouvement qui a accompagné le développement grandissant de l'enregistrement et de la constitution d'archives. Ces dernières constituent une accumulation exponentielle d'images accompagnées de commentaires écrits ou oraux qui fait désormais partie de l'environnement constitutif de notre perception et réflexion. L'image et sa narration, validées par un enregistrement qui les met au passé est ainsi la modalité la plus partagée aujourd'hui par la société. Ces recours au passé connaissent une grande diversité d'expressions, depuis la reprise des méthodes traditionnelles jusqu'aux « *remakes* » d'œuvres conceptuelles. Les procédures traditionnelles peuvent rassurer les esprits frileux, mais la découverte du passé offre aussi un champ quasi infini d'explorations pour les curieux lassés du présentisme imposé par le tempo de nos sociétés. L'attractivité du patrimoine, la nostalgie d'un temps imaginé plus stable et plus authentique, les narrations qui en construisent la « force mémorielle » sont une cible logique de l'économie, laquelle sait en retirer les signes qui donneront une illusion de profondeur aux biens matériels. En s'attachant au passé et à la narration, les deux exemples analysés pointent le lieu où la force récupératrice du marché s'exerce avec le plus de poids et d'efficacité au profit du système économique dominant. Mais l'un joue du simulacre

⁹<https://www.youtube.com/watch?v=y5grB42lOr4>

spectaculaire, opère une reconstruction qui est aussi une véritable soumission au marché. L'autre tente la sauvegarde de mémoires fragiles dont la disparition serait une véritable perte patrimoniale. Mais combien de randonneurs feront-ils le *Chemin Marcel* en comparaison du nombre de visiteurs de la Dogana ?