

La vraie guerre du faux n'aura pas lieu De la citation aux sources

Monique Brunet-Weinmann

Volume 33, Number 134, March–Spring 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53874ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brunet-Weinmann, M. (1989). La vraie guerre du faux n'aura pas lieu : de la citation aux sources. *Vie des arts*, 33(134), 56–59.

Sylvia Safdie
Simbole, 1983.
Acrylique et techniques mixtes
sur toile; 212 x 123 cm.
(Photo Pierre Charrier)





Silhouette féminine tirée de
*Sacred Art of the Algonkians:
A Study of the Peterborough
Petroglyphs*, Peterborough,
Mansard Press, 1973.
(Photo ArtPost)

Monique Brunet-Weinmann

LA VRAIE GUERRE DU FAUX N'AURA PAS LIEU DE LA CITATION AUX SOURCES

- Ariane est morte, et vous n'êtes rien que sa reproduction mécanique, une copie, une vulgaire copie.
- Oui, mais je sens que je deviens un être humain.
(Andrei TARKOVSKY, *Solaris*)

Le lecteur reconnaîtra dans ce titre le télescopage de deux titres antérieurs auxquels je me réfère sans exactement les citer, sans quoi j'aurais mis des guillemets. J'opère une appropriation. Du choc de ces deux emprunts, transformés par l'insistance sur le couple antinomique faux/vrai, jaillit une idée neuve. Cependant, formée à la vieille école où le plagiat était traqué et pourfendu, je livre quand même mes sources: 1 - *La Guerre du faux*, Umberto Eco, Grasset, 1985; 2 - *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Jean Giraudoux. On aura saisi le *clin d'œil*: « je pratique par cette déconstruction » de mon titre une critique au second degré, je souligne la grille interprétative dominante de l'art actuel qui remet au goût du jour la recherche des sources iconographiques ou autres, tombée en désuétude à l'époque du Structuralisme, enterrée sous les décombres de Mai 1968 au profit des interprétations marxistes et sociologisantes.

Son retour en tapinois était inévitable. Il se manifeste dans un amusant débat des lecteurs d'*Artpost*¹ à propos du *Simbole*, de 1983, de Sylvia Safdie. Pour quelqu'un qui intitule *Source* une suite de ses œuvres, c'est un incident... approprié! A peine ressurgie, la quête des sources manifeste les mêmes travers qu'autrefois: domaine de prédilection des spécialistes d'un seul sujet, elle tend toujours à privilégier les sources livresques - lesquelles demeurent - au détriment des rencontres, correspondances et hasards de toute sorte qui participent, sans laisser de traces, à la gestation d'une œuvre. Vérification faite, l'œuvre en question, qui appartient à la série des *Stick Images*, vient de

la rencontre illuminante, au cours d'une randonnée en Ontario, d'un pétroglyphe de quelques pouces représentant une silhouette féminine que l'artiste a croqué sur place, avec des notes. Symbole de fertilité, cette figure primitive est devenue l'image archétypale de la Femme pour Sylvia Safdie, et sa propre icône, à elle qui aurait dû se prénommer Simbole, comme sa grand-mère. Il s'agit bien, dans ce cas, d'une appropriation, au sens profond du terme, de la source primitive, et non de sa reproduction livresque, vue après coup².

L'histoire de l'art est faite de ces emprunts recyclés qui puisent aux sources de l'inconscient collectif. Ils semblent devenus *le sujet même* de l'art, qui tend à déconstruire l'histoire par une mise à plat du présent et du passé, où le *remake* et l'original, le faux et l'authentique deviennent interchangeables. La seule perspective qui tienne dans ce brouillage spatio-temporel est celle du trompe-l'œil généralisé.

Le virus de l'appropriation

Les artistes eux-mêmes et, à leur suite, critiques, théoriciens, galeristes, ont en quelque sorte introduit dans le système artistique le virus au début anodin du *clin d'œil* de la citation. Il s'y est comporté comme tout virus introduit dans un réseau d'ordinateurs, en contaminant de proche en proche les données, les programmes, les catégories, brouillant les cartes et les esprits. L'extrême confusion qui en résulte nourrit l'existence simultanée de deux tendances irréconciliables: la première vers le plagiat généralisé, l'emprunt d'images ou de textes sans



Sheila Ayearst
Between the Lines, 1987.
 Collage et xéros; 330 x 122 cm.
 (Photo Cheryl O'Brien)



mention des sources, la libre circulation et le recyclage sauvage d'autant plus rapides et anonymes qu'ils sont technologisés par le photocopieur et le computer; la seconde, en réaction, vers une codification stricte du droit d'auteur, de l'œuvre originale, du copyright. La frustration de maints créateurs qui souhaitent légitimement – et parfois juridiquement – que l'on rende à César ce qui est à César, suscite l'instauration de nouveaux organismes, tel VIS ART qui a pour fonction de les protéger, et justifie l'établissement du *Code d'éthique de l'estampe originale*, réédité fin 1987. Mais alors, il faudrait les multiplier.

Or, on s'aperçoit déjà que la multiplication des structures, des intervenants, des règlements, génère à son tour des effets parasitaires qui risquent au bout du compte d'inhiber la création qu'on était censé protéger. La science, plus exactement la biotechnologie en pleine expansion, est confrontée au même problème de piratage et à l'inadéquation des abris juridiques. Pour éviter la prolifération de copies, de sosies (par exemple, à la souris blanche d'Harvard), «les créateurs essaient de signer leur souche ou leur gène en y imprimant une sorte de code à barres secret, afin de pouvoir l'identifier infailliblement en cas de litige»³. De même, les signatures électroniques, et la cryptographie des messages barrent la route aux *virus* d'ordinateurs. A Montréal en décembre 1988, les réunions du GATT ont inscrit à leur ordre du jour la protection de la propriété intellectuelle contre le piratage et les contrefaçons, des «Jeans» et des montres «Gucci» aux vidéocassettes.

Ainsi, plus la marge de manœuvre se réduit, plus la liberté indispensable à la

création se trouve harnachée de structures, barrée, enfermée dans des grilles d'analyse, plus l'on parle en abondance de transgression, de *subvertissement*, de détournement critiques. Or, la transgression elle-même est codifiée, intégrée au code courant et au compte courant du marché de l'art. Le discours sur la transgression référentielle et sur le simulacre cautionne l'enfermement de la déviance à l'intérieur du cadre admis par le système, au point d'en faire la convention académique de l'heure. Cependant, il ignore, il refoule deux productions symptomatiques qui se sont manifestées récemment de manière aiguë: la copie et le faux, parce qu'elles provoquent la vraie perturbation, la vraie rupture; que l'envisager bouscule maintes idées reçues et ébranlerait, si l'on s'y arrêtait, les colonnes du temple et les stratégies en place des institutions: École, Musée, hôtel des en-cans, banques d'œuvres et autres caisses d'investissement dans l'art. Or, à mon avis, on ne peut, d'un côté, intégrer le simulacre, la citation, l'appropriation, la référence et autre intertexte, et, de l'autre, ignorer intellectuellement le fait qu'elles ont *elles-mêmes* conféré, dans le système des beaux-arts, un statut nouveau à la copie et au faux, qui doivent à leur tour être intégrés dans les stratégies discursives. Il y a là une rétroaction qui peut agacer les experts-conseils mais qui s'avère hautement stimulante pour la simple critique...

Du Copy Art à l'art de la copie

Choc en retour qui fonctionne sur le modèle de l'arroseur arrosé, ou du pompier incendiaire malgré lui. C'est ainsi qu'il fallait comprendre l'œuvre que Sheila Ayearst présentait à l'exposition *Medium: Photocopie* (Centre Saidye Bronfman, 10 novembre - 11 décembre 1987), énigmatique confrontation de deux pièces juxtapo-

sées à lire entre les lignes, comme l'indiquait le titre *Between the lines*. Le diptyque comprend une copie sur toile de la *Nature morte aux œufs* d'Ozias Leduc (1898), ainsi que la photo en couleur d'une xérogaphie sur acétate superposant des images d'échelle et de source variées sur fond d'incendie, avec, agrandie, la coupure de presse d'un fait divers. La peinture à l'huile impose des modifications au modèle: de technique picturale; de format: 44" x 55" au lieu de 11 3/4" x 16"; de cadrage: l'assiette d'étain est mieux centrée. Surtout, elle supprime le pot de grès placé par le maître derrière l'assiette et coupe partiellement la date/signature. Dans le contexte d'une exposition consacrée à la photocopie, les visiteurs se sont évertués à comprendre le procédé qui avait permis une si tentante nature morte, à trouver dans le processus de production le stade où intervenait la reproduction électrographique. Moi comme les autres. Il a bien fallu se rendre à l'évidence: à aucun moment. La toile de gauche est peinte, purement et simplement.

Dira-t-on qu'il s'agit d'une copie ou d'un faux? La fidélité à l'original permise par les moyens technologiques de reproduction nous conduit à assimiler *copie* et *copie exacte*, à confondre le similaire et l'identique. Pourtant, le Pop Art, l'œuvre d'Andy Warhol en particulier, a démontré que «le changement de contexte, l'isolement de l'image, l'agrandissement du format, l'emploi de techniques et de matériaux originaux»⁴ opère une transformation de l'original qui fait de tout fac-similé un «fac-différent», pour reprendre le néologisme avancé par Umberto Eco (p. 15). C'est vrai pour le *Simbole*, de Sylvia Safdie; évident aussi pour la copie de Sheila Ayearst, au point qu'elle peut se permettre de reproduire la signature sans risque de passer pour un faussaire. L'intention ici, en opérant sous



Georg Mühleck
Procédé d'impression-pirate:
réflecteurs et professeur de peinture,
 1988.
 Thermocopie digitale; 67 x 86 cm.

images gardées en *mémoire* sur les rubans d'imprimante. «Chaque œuvre imprimée par combinaison-pirate est unique puisqu'elle est créée à partir d'un mélange de reproductions inconnues auxquelles s'ajoute une image nouvelle. Cette fusion de deux copies constitue-t-elle une œuvre originale? Une œuvre d'art n'est-elle pas en soi une addition, ou une soustraction d'éléments/copies qui ont été choisis de façon consciente ou inconsciente? Peut-être de nos jours n'existe-t-il plus d'originaux mais simplement des copies»⁵.

Les *Réflecteurs*, de Mühleck, entrés par addition dans la composition, ont un rôle signalétique: ils indiquent la réflexion critique que la copigraphie opère sur son médium, la photocopie, et, par choc en retour, sur toute la *problématique de la copie* dans l'histoire. L'invention de l'imprimante reflète celle de l'imprimerie de Gutenberg, qui a sonné le glas des copistes mais élevé leur copie au rang d'œuvre d'art. «Chaque technologie crée un milieu, vu en soi comme corrompu et dégradant, mais qui transforme cependant son prédécesseur en forme d'art»⁶. Les premières bibles imprimées, que l'on peut voir au Musée

Gutenberg de Mayence, sont des livres d'artiste comme on en voit peu.

Ainsi, mises en perspective par rapport aux moyens électroniques de reproduction, les récentes affaires de faux et de faussaires ne sont-elles pas singulièrement révélatrices de notre époque? Est-il étonnant que «L'art du faux se lance à la conquête de la respectabilité»⁷ sans prohibition, et que les ex-faussaires tombent le masque, passent aux aveux spontanés et, tel Réal Lesnard signent de leur vrai nom leurs fausses copies? A ce sujet voir le compte-rendu de lecture de l'auteure *Un coup d'épingle dans l'art du marché* page 80. ■

1. *Artpost*, N° 29 (Été 1988), p. 6 et N° 30 (Automne 1988), p. 7.
2. «The work is an almost direct imitation of the female image at the Peterborough Petroglyph site, reproduced in my book *Sacred Art of the Algonkians* (Mansard press, 1973)», Joan Vastokas, *Artpost* N° 29.
3. «Les souris passent leur brevet», Anne-Marie Casteret, dans *L'Express international* du 6 mai 1988, p. 45.
4. Nicole Dubreuil-Blondin, *La Fonction critique dans le Pop Art américain*, PUM, 1980, p. 151.
5. Georg Mühleck *The Ribbon Memory and Pirate Art Process*, dans *Cahiers des Arts Visuels au Québec*, N° 38, p. 5.
6. Marshall McLuhan, *Pour comprendre les média - Les prolongements technologiques de l'homme*, Montréal, Hurtubise HMH, 1972, p. 12.
7. Titre dans *Le Devoir*, 12 mars 1988.

l'effet du contexte un glissement de la copie peinte à la copigraphie, et réciproquement, est de revendiquer le statut artistique pour l'appropriation xérographique comme pour toute copie, sans limitation aux sujets familiers du Pop Art et de ses descendants. Dès lors, on comprend mieux le message à décrypter *entre les lignes* du fait divers: il y est question d'un pompier dont le fils déclencha un incendie...

Le petit-fils du peintre de chevalet qui faisait sur le motif ou en atelier œuvre originale en copiant naïvement la nature, comme disaient les impressionnistes, a perdu toute naïveté quand à la marge de manœuvre laissée à son originalité, mais du même coup il met en question celle de ses prédécesseurs. Le fameux «L'œil, la main», de Monet transite par la mémoire qui parasite son «impression native». D'où l'intérêt des thermographies digitales (1988) de Georg Mühleck, qui sont des impressions, par combinaison-pirate des