

Copia d'après la *Corbeille de fruits* du Caravage

Le Caravage a peint la *Corbeille de fruits* entre 1594 et 1602 ; elle est conservée à la Pinacothèque Ambrosienne de Milan. Ses dimensions sont modestes : 46 cm par 64. Elle ne fut reconnue comme œuvre du Caravage qu'en 1919 ; elle était auparavant attribuée à un peintre flamand. C'est la seule « nature morte » peinte par le Caravage, même si on retrouve des corbeilles de fruits très proches dans d'autres tableaux (comme dans *Le Souper à Emmaüs*). Pour la réaliser, le Caravage a réutilisé une toile sur laquelle étaient peints des grotesques, ce qu'a révélé une analyse aux rayons X dans les années 60. Les circonstances de sa production sont inconnues. C'est une œuvre unique : dans l'œuvre du Caravage, dans la peinture italienne du XVII^{ème} siècle commençant et dans l'histoire longue du genre nature morte.

Interpréter la *Corbeille de fruits* du Caravage

Le projet *Copia* est né d'une discussion d'atelier sur la gravure d'interprétation.

Jusqu'au milieu du 19^{ème} siècle, la gravure est essentiellement une technique de diffusion d'images. La gravure dite d'interprétation servait à diffuser l'image des œuvres d'art. Diderot écrit que le graveur d'interprétation **traduit** dans le langage de la gravure les œuvres dessinées, peintes ou sculptées par ceux ou celles que l'on reconnaissait comme des maîtres. Avec l'essor des techniques de reproduction à base de photographie, cet usage de la gravure a décliné jusqu'à disparaître de nos jours.

Aujourd'hui, les reproductions des œuvres d'art circulent dans les médias de masse ; elles y circulent comme toute autre image. C'est la situation que déplorait Walter Benjamin : les œuvres d'art ont perdu leur aura, mais c'est aussi l'occasion d'une complète liberté laissée à ceux qui se les approprient. Et on s'approprie les œuvres d'art pour une multitude de raisons : parce qu'on les aime ou les admire, parce qu'on les déteste ou les méprise, parce qu'on veut les analyser ou les comprendre plastiquement ou historiquement, ou parce qu'on veut exploiter leur potentiel sémantique ou plastique.

Nous nous approprions la *Corbeille* du Caravage.

Comment nous sommes-nous approprié la *Corbeille de fruits* ?

La devise utilisée par Jasper Johns pour définir sa méthode de travail caractérise assez bien la nôtre :

« Take an object.
Do something to it.
Do something else to it »

Prends un objet. Fais-lui quelque chose. Fais-lui quelque chose d'autre.

Pourquoi avons-nous pris la *Corbeille de fruits* ?

Les raisons que nous avons, personnellement, de choisir la *Corbeille* n'ont aucune importance. Nous la prenons comme prétexte, ou plutôt comme une pré-image, qui nous permet d'expérimenter :

- Expérimenter ce qu'est une image qui réfère – ou se réfère – à une autre image. L'image imprimée est l'exemple même d'une image seconde de par son mode de fabrication : l'image imprimée sur le papier n'est pas la même que celle qui est sur la matrice, la pierre ou l'écran alors même qu'elle en procède ;
- Expérimenter ce qu'est une nature morte. La nature morte est le genre emblématique de l'ontologie naturaliste (dans le système ontologique proposé par Philippe Descola) : il met en scène et en image « l'Homme » contemplant « la Nature ». À l'heure de l'anthropocène, « l'Homme » met effectivement « la Nature » à mort.

Le devenir *simulacre* des choses

Dans le *De Natura Rerum* de Lucrèce, chaque chose dans le monde émet sur un mode continu un voile extrêmement fin qui reproduit sa forme, sa couleur, sa place dans l'espace et son mouvement. Ces voiles incessants viennent heurter les yeux des humains et de ces heurts naît la vision humaine.

« Il existe pour toutes choses ce que nous appelons leurs simulacres, sortes de membranes légères, détachées de la surface des corps et qui voltigent en tous sens dans les airs. [...] La surface des corps émet des figures et images subtiles, auxquelles nous pourrions donner le nom de membranes ou d'écorces, puisqu'elles ont la même forme et le même aspect que les corps, quels qu'ils soient, dont elles émanent pour errer dans l'espace. [...] Dans les miroirs, dans l'eau, dans toute surface polie, nous apparaissent des simulacres qui ressemblent parfaitement aux objets reflétés et ne peuvent donc être formés que par des images émanées d'eux. [...] Il existe donc pour tous les corps des reproductions exactes et subtiles dont les éléments isolés échappent à la vue [...], mais dont l'ensemble [...] est capable de la frapper. » (Lucrèce, *De la nature des choses*, chant IV)

Nos images sont faites de simulacres et nos simulacres sont faits de pixels, de points d'impression, de grains d'aquatinte ou de mailles d'écran sérigraphique. Chacun, à sa manière et selon les techniques employées, retient, écarte, met en valeur ou, au contraire, oblitère, reproduit ou transforme tel ou tel aspect de la *Corbeille*. Chacun **trans-pose** quelque chose et en le transposant, le métamorphose. L'identité d'image de la *Corbeille* est à la fois conservée dans sa silhouette générale, et réverbérée dans ses avatars jusqu'au point où elle se dissout.

Comment avons-nous fabriqué les images ?

Nous sommes partis de la reproduction photographique de la *Corbeille* dans un catalogue, une reproduction de reproduction : la peinture du Caravage était déjà entrée dans un processus de dédoublement. Et c'est ce processus que nous prolongeons en recourant à deux opérations plastiques :

- Fabriquer d'autres simulacres. Matériellement, c'est fabriquer des formes imprimantes : matrice pour la taille douce ou la taille d'épargne, écran de sérigraphie, fichier numérique ;
- Superposer les simulacres. Matériellement, c'est imprimer directement sur des images déjà imprimées, ou bien mêler les impressions par collage.

La fabrique des simulacres

Imprimer, c'est fabriquer, puis fixer des simulacres : des images détachées de leur support d'origine que l'on transfère d'un support à un autre et qui finissent sur un dernier support où ils s'inscrivent plus ou moins profondément selon la technique utilisée. C'est ainsi que s'ouvre le voyage dans le temps de la *Corbeille*, voyage que l'on peut imaginer comme une métempsychose :

(..)

La *Corbeille* dans son musée

La *Corbeille* dans le souvenir de la visite au musée

La *Corbeille* photographiée, tramée dans le catalogue

La *Corbeille* discutée par les historiens d'art

La *Corbeille* scannée

La *Corbeille* tramée et transformée en fichier Bitmap

La *Corbeille* insolée sur l'écran de sérigraphie

La *Corbeille* transférée sur la plaque de zinc et recouverte de résine

La *Corbeille* imprimée sur un chine

La *Corbeille* imprimée dans son support de papier

La *Corbeille* mêlée à d'autres images dans le tourbillon des images contemporaines

(..)

Superposer les simulacres

Il est admis que les images sont des surfaces sans épaisseur. Pourtant, dans notre expérience concrète, fabriquer une image, c'est superposer des couches. Certes, les couches sont très fines, elles peuvent être transparentes ou translucides, mais on procède bien par ajout, voire par accumulation, de couches qui s'empilent les unes sur les autres. La procédure n'est pas originale : c'est celle de la peinture à l'huile quand on procède par superposition de glacis, celle de l'impression des images en couleur qui demande de multiplier les typons ou les matrices, celle qu'un logiciel comme Photoshop a rendu familière en facilitant le maniement des calques et des filtres. La superposition permet de modifier ou complexifier le rendu de la forme, de la couleur ou de la texture des images.

Mais, on peut aussi superposer des couches pour modifier ou complexifier la signification d'une image en introduisant des éléments hétérogènes sur ou contre l'image. On se rapproche alors de la pratique du collage : la signification de l'image émerge de la juxtaposition d'images hétérogènes. Nous avons superposé, entre autres, d'autres corbeilles (une corbeille de fleurs artificielles photographiée au Père Lachaise ou un bouquet de Redouté), la photo d'un rameau de mimosa qui explose de vivacité, les traces d'encre sur le transparent qui permet le calage lors du tirage des sérigraphies, etc.

Puis, nous avons imaginé une manière de montrer ce voyage : une série d'états dont on connaît la source sans cesse changeante et qui s'ouvre à l'in-fini de nos expériences et avec cette première exposition, à la diversité des regards de celles et ceux qui se les approprieront.