

Ludovic Chemarin© : Artiste génétiquement modifié

Plus que de l'analyse critique d'une œuvre, ce texte prendra la forme d'une étude de cas : le cas complexe de l'œuvre-artiste-marque Ludovic Chemarin©. Cette entité, unique dans le champ de l'art, mérite en effet le traitement bien particulier que l'on réserve aux spécimens exceptionnels, aux figures symptomatiques qui amènent à réévaluer dans son intégralité le système qui les a vus naître. Cette créature «brandée», inventée par deux artistes, Damien Beguet et P.Nicolas Ledoux, à une époque où les chiffres du marché de l'art atteignent des sommets et où les industries créatives tentent d'absorber l'art en leur sein, constitue une étape essentielle dans la mise en question de l'édifice de l'artiste comme sujet absolu de son œuvre. À la suite de Duchamp, des appropriationnistes et des fictionnalistes, Ludovic Chemarin© ne se contente pas de produire des œuvres, il remet en question de façon radicale et iconoclaste les évidences reçues sur la relation d'un artiste à son œuvre, sur *l'auctorialité*, sur la place de l'artiste dans la société et sur la valeur de ses productions.

À l'origine, Damien Beguet microclimat et P.Nicolas Ledoux, deux artistes n'ayant jamais travaillé ensemble mais liés d'amitié et proches dans leurs préoccupations artistiques, souhaitent tout simplement «acheter» ensemble un autre artiste, comme on achèterait un porte-bouteille au BHV. Cela ne s'avère pas aussi simple que le fut pour Marcel Duchamp l'acquisition d'un objet, car comme chacun sait, il est interdit d'acheter un être humain. Mais ici, l'humanité chez l'artiste n'est en réalité pas la cible visée. Ils convoitent bien plutôt un pan tout aussi inaliénable — en France du moins — de l'individu artiste, son existence d'auteur, son auctorialité, c'est-à-dire tant ses œuvres que sa puissance créatrice. Beguet et Ledoux doivent donc étudier un moyen légal de s'approprier un artiste, après en avoir précisé le profil idéal : c'est sans conteste un artiste ayant délibérément et explicitement renoncé à son activité, à son œuvre, à son identité d'artiste, qu'il leur faut, dans le souci d'éviter la confusion, et parce qu'aucun artiste en activité n'accepterait de vendre celles-ci. En aucun cas l'élue ne pourra appartenir à cette catégorie d'artistes qui, engagés dans d'autres occupations — par exemple une fonction d'enseignement — n'ont plus de pratique véritable mais comptent toujours sur l'autoperpétuation d'une production passée pour rester dans la course. De plus, cet artiste recherché devrait bénéficier d'une petite notoriété grâce à une œuvre «crédible» à l'aune du marché et des institutions et se révéler symptomatique de son époque. Notoriété modeste toutefois pour ne pas trop teinter

la nouvelle identité. Enfin, l'individu en question devrait disposer de toute sa conscience pour pouvoir «se vendre» en toute sérénité et cultiver une attitude assumée face à son renoncement.

L'objet de la vente, l'auctorialité, constitue en France une propriété inaliénable et imprescriptible, protégée par le droit moral — regroupant le droit de divulgation, le droit au respect du nom et de l'œuvre et le droit au repentir, incessibles — qui constitue, avec le droit patrimonial — droit de représentation et droit de reproduction, cessibles quant à eux — le droit d'auteur. Celui-ci est considéré de ce côté-ci de l'Atlantique comme «personnaliste» — centré sur la personne de l'auteur — contrairement au copyright américain axé sur le produit. Un tel projet reste impossible dans ce contexte, aucun artiste n'ayant la possibilité de céder ses droits moraux à un tiers (sauf à des héritiers devenant ayants-droit à sa mort) pour toutes ses productions reconnues par lui comme œuvres. Plus improbable que l'abandon ou la non-reconnaissance d'un enfant, l'abandon d'une œuvre reste techniquement impossible, sauf par sa destruction pure et simple. Aussi un auteur ne peut-il se défaire de son auctorialité sans anéantir sa production. Il s'ensuit que la simple adoption d'une œuvre (au sens de l'objet ou prestation artistique comme de celui de l'intégralité des œuvres d'un artiste) s'avère tout aussi inimaginable que son abandon.

Ainsi, pour parvenir à leurs fins, Damien Beguet et P.Nicolas Ledoux ont dû recourir à quelques subterfuges contractuels et une hybridation astucieuse du droit d'auteur et de celui

de la propriété industrielle. L'artiste idéal une fois trouvé et conquis, en la personne de Ludovic Chemarin, celui-ci a procédé au dépôt d'une marque à son nom auprès de l'Institut National pour la Propriété Industrielle, avant de céder cette marque à Damien Beguet et P.Nicolas Ledoux. Dans le même mouvement, sur le terrain du droit d'auteur cette fois, Chemarin cédait à Beguet ses droits patrimoniaux sur chacune de ses œuvres non vendues à des collections publiques ou privées, la plupart subsistant uniquement sous forme d'archives photographiques. Puis Damien Beguet cédait à son tour partiellement ces mêmes droits à P.Nicolas Ledoux, à raison de 50%, déduction faite d'un droit de suite de 10% au bénéfice de Ludovic Chemarin. Ces procédures accomplies, Damien Beguet et P.Nicolas Ledoux pouvaient enfin exploiter sous la marque Ludovic Chemarin® l'identité artistique de Ludovic Chemarin, en réactivant ses œuvres réalisées autrefois et en en produisant de nouvelles. Ce faisant, Ludovic Chemarin se trouvait en quelque sorte affranchi de son passé et de son identité d'artiste mais, en tant que personne libre de mener l'activité de son choix, continuait à bénéficier de la possibilité de reprendre sa carrière artistique là où il l'avait laissée, sous son simple nom, faisant potentiellement de la concurrence à Ludovic Chemarin®.

Ce récit quelque peu alambiqué d'une transaction hétérodoxe mais bien menée reflète un complexe de sens dont les nœuds multiples et intriqués les uns avec les autres rendent malaisée la tâche de l'analyse. Tout d'abord, en guise d'œuvre, c'est à un artiste

que nous avons affaire, et en guise d'artiste, c'est une marque qui endosse le brassard de l'identité, cette dernière se désincarnant en un simple «signe distinctif», une signature. Dans le seul nom de cette créature, nous avons donc plusieurs niveaux de lecture.

De plus, une certaine mythographie, alimentée par ces lignes et bien d'autres éléments paratextuels que nous analyserons plus loin, contribue à construire la figure de LC®, ses attributs et ses ambitions. Entre ready-made et esthétique jurisprudentielle, entre droit d'auteur et propriété industrielle, Ludovic Chemarin® appartient sans doute à ces œuvres-jalons dont l'écho participe à un changement de paradigme quant à la relation de l'auteur à son œuvre, et plus largement quand à la place assignée à l'artiste — au «post-artiste»? — dans la distribution actuelle des rôles au sein du capitalisme cognitif. Si comme Marcel Duchamp l'affirme, l'artiste n'est plus celui qui donne la manière mais celui qui joue avec les signes, Ludovic Chemarin® réussit le tour de main d'être à la fois l'artiste qui joue avec les signes et le signe qui joue avec l'artiste. Nous allons tenter de comprendre ce que cette adresse réciproque nous raconte de la figure de l'auteur dans notre société créative, en étudiant ce qui a présidé à sa genèse, à sa forme et ses conséquences en terme d'économie des rapports productifs de l'art, de délimitation des champs de la création et en terme de droit.

Philippe Thomas
La pétition de principe

1988. Photographie noir et blanc, palmier, guéridon, livre d'or, stylo et porte-stylo, présentoir de cartes de visite. Cartel en plexiglas. Dim. variables. Court. Claire Burrus, Paris.



L'autorité mise à nu

Qu'est-ce qui a bien pu amener deux artistes à acheter un de leurs confrères, ou plus exactement, l'appareil productif désincorporé de ce dernier, constitué d'un stock d'œuvres à exploiter et d'une identité artistique à réinventer? En préambule, il faut préciser que, très logiquement, les deux associés partagent une préoccupation pour les rapports de production dans lesquels les artistes évoluent, et qu'ils œuvrent, chacun à sa manière, à la lisière des procédures normées du marché et de l'économie «réputationnelle». Leur nom d'artiste n'est pas innocent, conforme à leur posture. Damien Beguet microclimat tire de la culture entrepreneuriale ce que l'on nomme une raison sociale, laquelle se résume en l'occurrence à une activité de fabrication de situations singulières localisées au sein d'environnements normés. Elle fait écho à une démarche d'infiltration symétrique de l'art dans l'entreprise et de l'entreprise dans l'art, qui brouille les repères quant à la paternité, au circuit de diffusion et au statut du récepteur d'une œuvre. P.Nicolas Ledoux cultive un fictionnalisme hérité de Philippe Thomas et Yoon Ja & Paul Devatour, entre autres, jusque dans l'utilisation de sa propre biographie, dont une incongruité lui a inspiré la création d'un alter ego ni vraiment réel ni vraiment imaginaire, à partir d'une simple initiale, le «P». Là aussi, il s'agit d'interroger les mécanismes induits du système de l'art et de biaiser l'autorité en travaillant, en clair obscur,

à de multiples chantiers, dont Ultralab™ n'est pas le moindre.

Que représente ce projet pour chacun d'eux? Pour le premier, comme pour tout bon entrepreneur, il s'apparente à la reprise d'une entreprise en faillite, dont il fait l'une de ses filiales. Et il offre au second un nouveau défi intellectuel et conceptuel dans la déconstruction du système de l'art et des transactions pratiques ou symboliques entre artiste, œuvre, institution et marché. Ces différences de point de départ nourrissent une complémentarité qui n'est pas sans rappeler celle, nécessaire, des dirigeants d'une affaire qui réussissent d'autant mieux qu'ils agissent en alliant leurs compétences, pour maîtriser l'arsenal stratégique du «business», très diversifié : management, communication, connaissance des produits et du marché et maîtrise des techniques de vente.

Nous sommes ici bien loin de la figure sanctuarisée de l'artiste solitaire et inspiré, dont l'art s'appréhende comme «un texte sacré»¹ ainsi que Thierry De Duve le formule à la suite de Freud. Ce dernier discerne chez l'artiste une incapacité à «s'accommoder du renoncement à la satisfaction pulsionnelle» et une subjectivité créatrice qui s'exprime sous forme de «symptôme, fantasme ou rêve». Or, comment cette subjectivité peut-elle ici trouver sa place dans une instance — Ludovic Chemarin® — dont l'existence repose sur son arrachement au Sujet même — Ludovic Chemarin —

¹ ———— Thierry De Duve, *Nominalisme pictural*, Édition Jacqueline Chambon, 1996, p. 9.

qui était censée la nourrir? À la figure romantique du créateur par vocation (au sens d'un appel), Beguet et Ledoux opposent une figure-écran abstraite, un signifiant évidé à remplir à nouveau pour en tirer profit autrement. Se produit alors une scission entre un sujet créateur «naturel» et une subjectivité «artificielle» qui semble donner un coup de vieux à la définition somme toute naturaliste donnée par Duchamp du processus créatif : «Pendant l'acte de création, l'artiste va de l'intention à la réalisation en passant par une chaîne de réactions totalement subjectives. La lutte vers la réalisation est une série d'efforts, de douleurs, de satisfactions, de refus, de décisions qui ne peuvent ni ne doivent être pleinement conscients, du moins sur le plan esthétique.»² Dans cette description sur laquelle l'existence de LC® dépose un peu de poussière, Duchamp explicite l'impulsion créatrice comme directement nourrie par une subjectivité habitée de sentiments contradictoires, d'élans conscients et inconscients. Or dans le découplage d'une puissance créatrice d'avec le sujet qui en est la source, cette vision des choses se fissure d'elle-même, et l'analyse du cas Ludovic Chemarin® devrait nous permettre d'en explorer les conséquences : les deux «blocs» ainsi éloignés, d'un côté le sujet qui s'est tu, de l'autre sa subjectivité qui lui survit dans une reconstruction artificielle, l'élan créateur peut-il supporter l'exil, loin de sa terre de naissance? Quelle mutation s'opère dans la réduction de la subjectivité de Ludovic Chemarin

² ———— Marcel Duchamp, *Le Processus créatif*, 1957, Houston (Texas), L'Échoppe, 1987.

en son simple signe, la marque, qu'animent les subjectivités mêlées de deux autres artistes?

Cette nouvelle subjectivité fabriquée, pastichée, reflète comme un miroir tout ce qui, de l'individualité créatrice, s'est perdu : le bouillonnement interne des désirs, fantasmes, doutes, projections, calculs stratégiques et convictions intimes dont les œuvres résultent comme naturellement. On ne peut même pas compter sur Beguet et Ledoux pour incarner innocemment, chacun et ensemble, cette individualité créatrice, car ils la problématisent, la déconstruisent et la recomposent sous forme d'une identité fictive dont ils sont les orchestrateurs. Pour autant, l'affaire ne se présente pas comme un simple numéro de ventriloquie : Ludovic Chemarin® est bien plus qu'une marionnette à animer. Cette figure d'artiste refaite inaugure en effet de nouvelles pistes, il y a en elle du «*found in translation*» pour reprendre le titre de sa première exposition collective³. La remise en cause de l'inaliénabilité de l'auteur, de son identité de personne, du lien entre l'individu et sa création par l'achat d'un artiste comme un outil de production, souligne l'idéologie romantique encore tenace qui auréole l'artiste d'une mythologie d'être autonome et démiurge, héritée de la Renaissance et déployée sur plus de quatre siècles. Il n'en a pas toujours été ainsi, en témoigne le partage de l'inspiration artistique au Moyen-Âge entre

³ ———— *Found in Translation, Chapter L*, commissariat Emmanuel Lambion, Casino Luxembourg, Luxembourg, 2011.

le commanditaire qui assumait l'idée, la *dispositio* et l'artiste, la manière, l'*ars*⁴. Le véritable auteur était alors le premier («X fit faire») quand le deuxième apposait son nom comme une «marque de fabrique» («Y fit»)⁵. Si c'est avec la Renaissance que l'artiste commence à se faire un nom, la structuration de la production de l'art en atelier induit une approche collective de l'auctorialité, même si seul le nom du maître subsiste au final. C'est surtout au XIX^e siècle, avec la naissance de l'Académie et la «vocationnalisation» de l'art, mais également avec le développement d'un marché sur lequel circulent des œuvres hors de portée de leur auteur, que celui-ci s'individualise et marque sa production par sa signature, et que «se développe l'exigence d'authenticité, la valorisation de l'original au détriment de la copie»⁶.

L'«artification» était en marche, que Nathalie Heinich définit comme l'ensemble des processus (sémantiques, institutionnels, juridiques, économiques, perceptifs, etc.) aboutissant à faire franchir à un objet (œuvre) ou à une catégorie de personnes (artistes), la frontière entre art et non art. En ce qui nous concerne, elle marque

la métamorphose d'un faire artisanal à une pratique d'artiste comme origine incarnée et unique de sa production. Cette conception, stabilisée dans la figure de l'artiste romantique, *subsiste* encore aujourd'hui⁷, malgré les tentatives de «désartification» risquées par nombres d'artistes d'avant-garde, généralement transformées en «hyperartification». Malgré également l'avènement des collectifs d'artistes apparus avec les années 1980 qui n'auront que légèrement fissuré la statue de l'individu créateur. Ludovic Chemarin© nous laisse entrevoir qu'il n'y a pas de fatalité à ce qu'il en soit toujours ainsi. Et c'est plutôt à une «artificialisation» qu'aboutissent les deux artistes par leur geste radical de désacralisation de l'auteur naturel.

L'abandon de l'artiste par lui-même

La condition *sine qua non* pour la concrétisation d'un tel projet — acheter un artiste et en faire

une marque — repose dans le préalable de l'abandon par lui-même de Ludovic Chemarin artiste. Céder sa puissance créatrice à un tiers exige de sa part une mue par laquelle celle-ci se détache et subsiste comme la dépouille d'une existence révolue. Le tour de main de Beguet et Ledoux consiste alors à s'emparer de cette dépouille pour en faire l'étendard de cela même dont ils l'investissent à nouveau : une nouvelle puissance créatrice. Ce tour de passe-passe leur permet d'attaquer de front un tabou coriace dans la dote existentielle de l'artiste, celui de l'arrêt de sa pratique artistique et de son retrait corollaire de la scène de l'art. Quelles qu'en soient les raisons, ce geste porte toujours un coup à la face de ceux qui restent, qui l'interprètent bien souvent comme une remise en cause insupportable de leur croyance en une identification romantique de l'artiste à l'homme ou la femme qui se présente comme tel. En effet, dans une telle vision de l'artiste à vocation, touché par la grâce, le «suicide artistique» comme le désigne les deux associés, est inacceptable, et l'idéal d'éternité de l'art suppose que la fin d'une pratique artistique ne puisse être provoquée par autre chose que la mort :

«Notre société n'aime pas l'échec, surtout de la part des artistes. Seule la mort pour l'histoire de l'art semble acceptable comme fin possible d'un travail. Cette fin «naturelle» échappe à l'artiste et revient aux héritiers, aux historiens, aux collectionneurs, à l'économie de l'art. La production artistique est un flux permanent — toujours pointé vers le futur, l'innovation, la nouveauté et dans une logique

de croissance. Tout ce qui peut stopper cette machine infernale est suspect, dangereux. L'artiste ne peut et ne doit connaître la faillite.»⁸

Et pourtant, l'artiste ne pourrait-il pas présider à la décision d'arrêter d'être artiste? En quoi a-t-on besoin du tragique de l'artiste mort sur scène? Il semblerait qu'on en fasse le signe sacrificiel de notre idéal de survie à notre corporité, et que dans ce fantasme, aucun hiatus ne puisse s'interposer entre l'œuvre et son créateur. Pourquoi l'artiste démissionnaire doit-il détruire ses œuvres pour ne plus avoir à en assumer la paternité, comme si le lien avec ses productions relevait d'un arrimage génétique? Si l'artiste ne peut se repentir de son droit de repentir, inaliénable et imprescriptible, c'est que l'on compte sur lui pour honorer son privilège de personnification de la liberté et de la quête de vérité, malgré tout ce que cette représentation peut véhiculer de naïveté. Car si l'on en croit Harold Rosenberg, ce n'est pas l'artiste qui produit l'art, mais l'art qui produit l'artiste, laissant entendre un certain déterminisme de l'identité artistique.

De plus, si une œuvre continue à vivre sans l'artiste qui l'a portée au jour, ce dernier n'a pu la renier, puisqu'elle reflète son intention. Une œuvre reniée est une œuvre morte, sans valeur, et d'ailleurs, sans existence légale... une œuvre sans artiste, orpheline.

⁴ — Cf. Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu, L'art exposé et ses récits autorisés*, collection Mamco, éditions Les presses du réel, 2008, p. 210.
⁵ — Jean-Marc Poinot, *ibid.*
L'auteur cite ici un exemple analysé par Omar Calabrese et Betty Gigante dans «La signature du peintre» in *La Part de l'œil* n°5, 1983, p. 36.
⁶ — Nathalie Heinich, «La signature comme indicateur d'artification», *Sociétés & Représentations*, 2008/1 (n°25), pp. 97-106.

⁷ — En témoigne les étrangetés significatives de la terminologie accompagnant le processus actuel de structuration professionnelle du secteur artistique que s'efforcent de mener différents acteurs individuels et institutionnels : dans la désignation des protagonistes du monde des arts, on sépare encore les artistes d'un côté des professionnels de l'autre. Comme si être artiste était constitutif de la personne et pas un attribut acquis comme un autre. C'est en quelque sorte la quête de vérité fondant chaque être qui est ici révélée et exprimée, et dont on ne peut faire une compétence, un «skill».

⁸ — «À propos de Ludovic Chemarin©, Entretien entre Perrine Lacroix, Damien Beguet et P. Nicolas Ledoux», paru à l'occasion de l'exposition Ludovic Chemarin© à la BF15, Lyon, 2011, reproduit ici en fin de catalogue.

Si dans le cas d'un être humain, l'adoption est possible, il n'en est pas ainsi, nous l'avons vu, dans celui d'une œuvre, que nul n'a le droit de « reprendre » en l'absence d'autorisation de son créateur. Il est d'ailleurs intéressant de consulter l'histoire de l'art du XX^e siècle pour s'apercevoir que toutes les tentatives, comme celles de l'avant-garde historique puis de la néo-avant-garde, qui avaient prôné le mouvement, « l'éphémérité », contre la permanence et l'ordre figé des choses, ont été finalement réifiées dans leur historicisation, l'impératif de pérennité gagnant toujours par la voie de la patrimonialisation.

Avec Ludovic Chemarin⁹, il s'agit donc pour Beguet et Ledoux de rejouer chaque fois la fin d'un artiste, pour, comme dirait Chris Sharp⁹, lui donner l'intensité particulière du moment de l'extinction, tout comme « l'entropologie », néologisme inventé par Claude Lévi-Strauss pour désigner la fin de la civilisation du progrès, offrait de cette dernière une perception aiguë : LC[©] est une activation permanente de cette rémanence fantomatique de LC, de l'événement de sa disparition. Une disparition orchestrée sans pathos, sans doute quelque peu douloureuse, par laquelle Ludovic Chemarin actait son manque de confiance dans son art qu'il jugeait, avec lucidité et courage, intéressant « mais sans vraiment intéresser ». À 36 ans, « un âge où les jeux sont faits », il craignait de devoir se contenter d'une petite carrière locale et s'avouait

à lui-même, et au monde autour de lui, qu'il ne croyait pas pouvoir transcender ce qu'il avait déjà développé : un corpus d'œuvres honnête, au design efficace, exposé ici et là, mais sans grande nouveauté, conforme à son époque. C'est précisément ces caractéristiques, « *mainstream* » et « *design* », qu'ont retenues Beguet et Ledoux comme garantes d'une base neutre à exploiter, ainsi que la relative invisibilité de l'artiste qui offrait la possibilité d'une remise à zéro du compteur « réputationnel ». Une démarche plus singulière, ou plus conceptuelle, et une notoriété plus importante ne se seraient pas prêtées au jeu aussi facilement.

Mais c'est aussi l'absence d'héroïsme avec lequel Chemarin s'est désengagé avec lequel Chemarin s'est désengagé qui s'accordait avec la logique anti-romantique de l'affaire. Généralement, les retraits dont on parle, ceux qui rentrent dans l'histoire, sont ceux dont les artistes ont fait œuvre ou acte politique, comme celui de Lee Lozano, en signe de contestation face à l'abjection du système de l'art ou celui de Gustav Metzger, entre 1977 et 1989, qui s'insurgeait contre la dictature militaire de Salazar au Portugal, ou encore, plus récemment, Adel Abdessemed, dans sa vidéo *Adel has Resigned* (Adel a démissionné), sans que cette déclaration aporétique n'ait de conséquence sur la poursuite de sa carrière. Mentionnons aussi le refus des abus du marché qui ont refroidi temporairement des artistes comme Simon Hantaï, Michel Parmentier ou Hans Peter Feldmann et la retraite au milieu des années 1970 d'Elaine Sturtevant face à l'incompréhension de ses pairs

BOYCOTT GALLERIES &
DEALERS TOO. COLLECTORS
CHOSEN BY ARTIST AS
"ALLOWED TO BUY" STRICTLY
ON BASIS OF HOW
INTERESTING THEY ARE
WHEN THEY VISIT ARTIST.

dont elle avait reproduit les œuvres à l'identique pour mieux en pénétrer la poïétique. Retraite que l'on a pu interpréter, *a posteriori*, comme une redite de celle de Marcel Duchamp délaissant l'art pour le jeu d'échecs, à propos cette fois d'une artiste dont la démarche de reproduction fidèle des œuvres-clés de son époque n'a été reconnue qu'une fois installée l'appropriationnisme des années 1980. Ces quelques exemples de postures vont parfois de pair avec une mécanique spéculative contraire à l'effet escompté, comme pour Lee Lozano, décédée en 1999 juste après avoir renoué avec des galeries, dont les œuvres se vendent aujourd'hui à prix d'or. Une situation impossible pour Ludovic Chemarin, dont la démission discrète n'aura pas permis d'enclencher une dynamique compensatoire du type « plus je me tais et je le fais savoir, plus on m'adule ». D'autant que la décision d'arrêter l'art l'engageait logiquement à la destruction de ses œuvres, dont assez peu ont réchappé.

L'aubaine pour Ludovic Chemarin, dont la disparition, sans Ludovic Chemarin[©], n'aurait ému personne dans le petit milieu de l'art, c'est de trouver un second souffle, non pas en tant qu'artiste réhabilité par des agents économiques dans un but de profit (on connaît la course des galeristes et des curateurs à la redécouverte d'artistes oubliés), mais en tant qu'œuvre. Il peut ainsi poursuivre sa vie professionnelle tout en faisant « œuvre utile » pour deux autres artistes désirant aller de l'avant. De leur côté, Damien Beguet et P. Nicolas Ledoux trouvent là une opportunité unique de « produire sans se trahir – dépasser la simple posture théorique du refus du système de l'art » en imbriquant un parti pris conceptuel fort dans une démarche classique de réalisation d'œuvres, le premier élevant la seconde au carré.

L'attitude modeste et anti-héroïque de Chemarin ouvre également la voie à une réflexion partagée avec Alexander Koch, autrefois artiste, puis théoricien, aujourd'hui galeriste à Berlin, et qui, au début des années 2000, a élaboré une recherche sous le titre « Kunstverlassen » (abandonner l'art). Cette démarche avait pour objet de développer une théorie des retraits d'artistes, qu'ils soient retentissants ou silencieux, ainsi qu'une pensée de l'intercontextualité des champs (artistique, extra-artistique) et des possibles circulations entre eux¹⁰. Dans ce travail aussi atypique que nécessaire, Koch constate tout d'abord la supériorité numéraire

⁹ — Chris Sharp,
« Some provisional reflections on withdrawal »,
in *Mousse Magazine*, n°27, janvier 2011.

¹⁰ — Marcel Bühler, Alexander Koch,
Kunst und Interkontextualität,
Salon Verlag, Cologne, 2001.

des ex-artistes sur les artistes ayant effectivement «percé», une réalité invisible comme le mouvement des dunes après une tempête de sable, sujet peu excitant pour les critiques et les historiens d'art.

Un autre des motifs de son étude consistait en la remise en cause de l'avantage créatif supposé de l'artiste sur le non-artiste dans la conduite d'activités non-artistiques demandant une démarche créative. En s'inspirant de Richard Rorty, il affirme que le potentiel créatif de l'ex-artiste ne se distingue en rien, dans une autre activité comme par exemple les sciences sociales ou la course de fond, de la même activité menée en tant qu'artiste.

Mais la position de Koch ne se contente pas de cette seule analyse, elle émet aussi une hypothèse théorique qui fait de l'abandon de l'art le résultat logique de la croyance en «une souveraineté artistique qui réside dans l'appropriation du pouvoir de décision sur le positionnement dans l'environnement social, institutionnel et économique — et certains espoirs de la modernité et de la post-modernité n'étaient rien d'autre». Et il y voit également la forme ultime des utopies d'avant-garde dont le paradigme énonce la porosité des frontières entre l'art et la vie. «Si cette pratique [de l'abandon] apparaissait en cela de nature fondamentalement aporétique, la conclusion qu'avec elle la fin de l'art — que nous ne connaissions jusqu'ici que comme rumeur philosophique sans relation pragmatique à la réalité de personnes agissantes – aurait trouvé ses sujets prêts à l'exécution, ne serait alors que l'une

de ses possibilités théoriquement séduisantes.»¹¹

Autrement dit, les innombrables ex-artistes invisibles n'auraient qu'à se manifester pour qu'enfin l'espoir revienne quand à la capacité réalisatrice des utopies précitées.

C'est bien ce que tentent Beguet et Ledoux en prenant cet abandon comme point de départ et raison d'être d'une nouvelle forme d'identité artistique, qui déborde le strict champ de l'art. Nous verrons cependant que le nouveau contexte élargi qu'elle éclaire n'est plus celui des utopies artistiques du siècle dernier, où l'art s'étendait à la vie, mais celui d'une ingestion du premier dans la seconde métamorphosée en simulacre d'elle-même par l'économie capitaliste-libérale. C'est donc au point d'ancrage de ce mouvement que se situent les deux artistes qui, à l'instar de «l'auteur comme producteur» de Walter Benjamin, ne peuvent s'en tenir à la création d'œuvres qui livreraient une critique des rapports de production depuis l'intérieur du champ de l'art mais donnent forme à ces rapports de production en les adoptant pour en jouer et les rendre saillants.

¹¹ — «Quitter l'art, une pratique critique», entretien de Frédéric Wecker avec Alexander Koch,

in *ART 21. Magazine critique d'art contemporain*, n°6, mars/avril 2006, pp. 32-37.



«Faire art sans faire de l'art»

Dans leur entretien avec Perrine Lacroix, paru dans la brochure qui accompagnait l'exposition personnelle de Ludovic Chemarin® à la BF15 à Lyon, les deux artistes affirment chercher à «faire art sans faire de l'art», ce par quoi ils signifient axer le focus de leur entreprise moins sur la création d'œuvres que sur la production, en tant qu'œuvre, des conditions de réalisation de ces œuvres. Ludovic Chemarin® est donc moins le créateur d'objets ou prestations artistiques agissant à l'intérieur

d'une grammaire de l'art qui réglerait leurs modalités d'existence que l'expression de cette grammaire même, amenée sous un jour neuf. Faire art, c'est tisser devant soi de nouveaux paramètres d'émergence de l'art, et non se soumettre à ceux qui existent déjà, ou pour paraphraser P. Nicolas Ledoux, cela revient à s'intéresser à «tout ce qui fait une œuvre en dehors des œuvres» : l'artiste et ce qu'il incarne, le système de l'art et ses codifications, les productions de sens périphériques à l'œuvre.

Comme l'envisageait Nelson Goodman en 1977¹², le régime d'existence des œuvres, en cette seconde partie du XX^e siècle, ne se prêtait plus à l'ontologie essentialiste qui tentait jusque-là de définir l'art dans sa nature et sa qualité («qu'est-ce que l'art?») : principalement la technique (peinture et sculpture), le motif et le style. Afin de prendre en considération des gestes comme celui de Claes Oldenburg avec *Placid Civic Monument*, qui consistait à creuser un trou dans Central Park pour le reboucher immédiatement, geste que rien, intrinsèquement, ne rattachait à l'art, le philosophe opéra un glissement de perspective vers la question d'un devenir art : «Quand y a-t-il art?» demande-t-il, forgeant de nouveaux outils d'analyse qui s'attachent aux circonstances d'énonciation de l'œuvre, dont l'alpha et l'oméga sont, en définitive, l'intention de l'artiste et le contexte d'apparition de l'objet

¹² — Nelson Goodman, «Quand y a-t-il art?» in *Manière de faire des mondes*, Folio Essai, Gallimard, 2006, pp. 85-105.

ou de la prestation esthétique, autant de paramètres extérieurs à la matérialité de l'œuvre.

Si Ludovic Chemarin¹³, dans la lignée d'un art conceptuel caractérisé par la primauté de l'idée sur son incarnation, nous invite bel et bien à nous intéresser aux conditions d'existence de l'œuvre, c'est non pas en se demandant à quel moment celle-ci est investie de cet attribut catégoriel («quand y a-t-il art?»), mais quelle est l'instance énonciatrice qui préside à son émergence («qui est art?») : qui fait l'œuvre, c'est-à-dire qui a l'autorité pour la faire? En quoi consiste cette autorité? Qu'est-ce qui la définit? On ne s'intéresse donc pas ici aux circonstances d'une création mais à son agent.

Déconstruction d'une «construction symbolique»

Dans ses recherches sur les récits autorisés¹³ de l'art, l'historien de l'art Jean-Marc Poinot établit une classification des productions linguistiques rattachées à une œuvre, qui règlent les rapports entre l'artiste et cette dernière : «[L']auteur ne se donne pas à voir comme une pure source

¹³ — Les récits autorisés sont, pour Jean-Marc Poinot, ceux que l'artiste considère comme légitimes à accompagner l'œuvre dans son existence publique et qu'il analyse dans *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, op. cit.

existentielle et objective, mais sous les traits de ce que j'appellerai la figure de l'artiste. La figure de l'artiste est une construction symbolique qui fixe sous une forme déterminée et nommable la manière dont l'artiste exerce ses prérogatives d'auteur et le champ qu'il leur donne. Contribuent à l'édification de cette figure la signature sous différentes formes, les (auto)biographies et toutes les déclarations établissant des liens entre les œuvres et les artistes qui les ont conçues.»¹⁴ Ludovic Chemarin¹⁵ nous invite donc à déplacer le projecteur sur les conditions d'émergence de l'art aujourd'hui, et à interroger la figure de l'artiste comme «construction symbolique», en convoquant à nouveaux frais les éléments linguistiques plus ou moins complexes qui règlent les rapports de l'artiste à son travail : ici la signature devenue marque, la biographie reconstituée et l'ensemble des documents, contrats, textes critiques, etc. qui attestent de la nature construite de l'artiste et de ses œuvres en même temps que de la déconstruction des normes usuelles de la création. Non seulement toutes ces composantes — signature-marque, biographie, textes — tissent la figure de l'artiste, mais elles forment l'œuvre également, dans la mesure où l'artiste est l'œuvre.

Ceci ne fait pas de Ludovic Chemarin¹⁵ un artiste sans œuvre¹⁵. À l'inverse, il s'agit bien plutôt d'une œuvre

¹⁴ — Jean-Marc Poinot, id., p. 114.

¹⁵ — Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres, I would prefer not to*, Verticales, 2009.

sans artiste, au sens usuel de personne disposant d'une capacité créatrice.

Ce qui permet à Beguet et Ledoux de concentrer leurs efforts sur l'auteur comme œuvre plutôt que sur les œuvres de cet auteur, c'est le caractère «standard» de la production de Ludovic Chemarin. Ils y ont trouvé «un travail de qualité, très plastique : essentiellement des installations, très 1990-2000 avec une conscience politique et une logique forme/fond intéressante pour nous car matérialisée dans des œuvres d'art/objets d'art. C'était parfait. Son travail cristallise aujourd'hui d'une certaine façon les excès et l'impasse de l'art contemporain actuel face au marché.» Un art honnêtement mais modestement critique donc, qui va de soi et ne cherche pas à bouleverser les normes esthétiques de son époque, s'y conformant plutôt avec un certain succès.

Voilà donc l'héritage auquel greffer de nouvelles intentions, de nouveaux doutes, de nouvelles luttes et de nouvelles inspirations, entièrement façonnés, et à partir duquel faire évoluer un organe de création hybride, à l'ADN transformé. Beguet et Ledoux doivent faire fructifier un capital subjectif de départ, l'artiste Ludovic Chemarin tel qu'il s'est exprimé plastiquement jusqu'en 2005 (la suite ne les intéresse pas) et doser leur propre complexe de subjectivité. Ce qui les conduit bien entendu à un face à face abrupt avec leur propre identité artistique et leurs penchants créateurs qui s'inviteront dans Ludovic Chemarin¹⁵, tant l'artiste que l'œuvre.

Le nom, la signature, la marque : l'artiste avant l'œuvre

Cette transsubstantiation de l'artiste comme œuvre pourrait s'interpréter comme l'aboutissement, quelque quarante ans plus tard, de la tendance constatée en 1972 par Harold Rosenberg, dans *La Dé-définition de l'art*. Il notait une croissance de l'artiste jusqu'à devenir «trop grand pour l'art», alors même que «nul ne peut dire avec certitude ce qu'est une œuvre d'art — ou, plus important, ce qui n'est pas une œuvre d'art.» Cette situation que Rosenberg nomme «post-art» pousse l'artiste à «accomplir la dé-définition de l'art jusqu'au point où il ne subsiste plus rien de l'art, sinon la fiction de l'artiste». C'est en fait l'artiste qui s'autoproclame cause première de l'art.

Dès 1913, Marcel Duchamp anticipait cette analyse avec son premier ready-made, mais surtout, en 1917 avec *Fountain*, l'urinoir renversé qui offrait une place de choix au nom de l'artiste en même temps qu'elle brouillait les critères formels d'acceptabilité de l'art. Avec l'autographe «R. Mutt», il parvenait dans le même temps avec humour à extraire son œuvre des griffes de l'autorité, inventant de toutes pièces un nom d'artiste en forme d'énigme. Cette fiction de l'artiste se retrouve cent ans plus tard chez Ludovic Chemarin¹⁵ empreinte d'une nouvelle complexité, résonnant avec un environnement

culturel modifié : l'omniprésence du «branding», la fabrication d'identités nominales à investir de fantasmes, d'imaginaire, d'esthétique, de motifs de séduction et de moteurs d'identification. Si, en art, les noms d'artistes permettent de différencier les personnalités artistiques mises en concurrence sur le marché, ce sont les marques qui endossent ce rôle sur le marché des autres biens, permettant de distinguer des produits qui bien souvent se ressemblent. Aussi, une même œuvre résonnera différemment selon qu'elle est attribuée à tel artiste ou à tel autre, se parant de l'épaisseur mythographique de son auteur (son histoire, sa cote, ses autres œuvres), tout comme un même objet, par exemple un tee-shirt noir, racontera une autre histoire selon qu'il arbore une marque incarnée par des récits publicitaires ou qu'il est anonyme, instaurant un différentiel de valeur marchande basé sur du symbole.

Que nous dit le regard porté par l'économiste sur l'économie du nom propre dans le champ de l'art, l'un des plus concurrentiels qui soit : «Les artistes offrent un exemple parlant de création d'images au service de la fabrication d'un style et d'un nom reconnaissable — d'une marque, autrement dit. Des artistes connus peuvent être considérés comme des managers de marque, activement engagés dans le développement et la promotion d'eux-mêmes comme «produits» identifiables dans une sphère culturelle compétitive. Quoiqu'il en soit, la scission intellectuelle, disciplinaire et sémiotique entre l'art et l'économie a assombri le potentiel que représente

l'étude du marché de l'art comme un exemple de pourvoyeur d'image de marque. Une approche centrée sur l'art suggère d'ouvrir la recherche sur le fonctionnement des marques pour reconnaître tant les mécanismes commerciaux inhérents au marché de l'art que la place importante des marques dans la culture visuelle.» ¹⁶

On reconnaît ainsi à la signature de l'artiste une aptitude exemplaire à créer une image de marque. Elle regroupe en elle une créativité — le potentiel du nouveau — une puissance de symbolisation — une lecture du monde — et un support d'identification — permettant de se prolonger dans plus grand que soi. Trois aptitudes précieusement recherchées dans la quête de sens propre à chaque être humain. Qu'a de particulier la signature de l'artiste : elle est, traditionnellement, autographique dans le champ des arts plastiques, pour reprendre la classification de Nelson Goodman, c'est-à-dire tracée par le corps de l'artiste, et allographique dans d'autres champs, où les supports des œuvres sont reproductibles. Mais la signature se lie toujours à un auteur, fût-il collectif (et dans ce cas, le marché ne se précipite pas). Pour Ludovic Chemarin®, on peut bien repérer trois auteurs, mais ni l'un ni les autres ni tous ensemble, ne sont exactement Ludovic Chemarin®. Il ne s'agit donc ni de la signature autographique — car il n'y a pas de corps —

¹⁶ — Jonathan E. Schroeder, «The Artist and the Brand», in *European Journal of Marketing*, vol. 39, n°11, 2005, pp. 1291-1305.



ni de la signature allographique — car il n'y a pas d'auteur.

Le XX^e siècle fourmille de gestes démystificateurs qui ont toujours fini par être rattrapés par le besoin du système de raccorder les œuvres à leur géniteur pour leur attribuer quelque valeur. En 1970, longtemps après Duchamp, Broodthaers s'interrogeait sur la vacuité de l'autorité et le narcissisme de l'artiste à travers un très court film où se dessinent, en une seconde, ses initiales «M.B.». *Une seconde d'éternité* – tel est le titre de ce film en hommage à Charles Baudelaire – s'avérait très important pour Broodthaers :

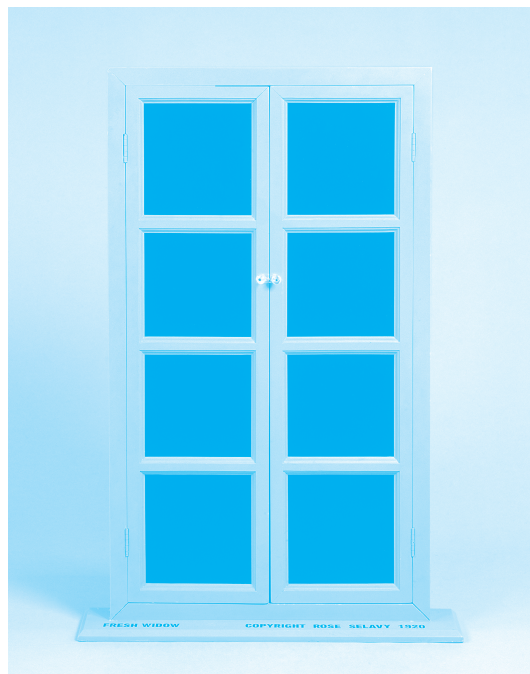
«Je pense qu'avec lui, je mets en évidence une certaine réalité artistique qui s'exprime sur un plan artistique. D'autre part, je pense que la base de la création repose sur un fondement narcissique. J'ai eu grand plaisir à le faire, parce que ce dessin, qui ne dure qu'une seconde, constitue en même temps un film de fiction. Il me semble que la signature de l'auteur, qu'elle soit celle d'un artiste, d'un réalisateur de film ou d'un poète, a peu d'importance ;

c'est le commencement d'un système de mensonges que tous les poètes, tous les artistes tentent d'établir pour se défendre, mais je ne sais pas exactement contre quoi.»

En effet, contre quoi se défendent les artistes qui certifient de leur patronyme l'authenticité de leur création, qui veulent à tout prix que l'on se rappelle de leur nom, si ce n'est la peur de se voir disparaître dans la disparition de leur œuvre ? «Une signature ne signe pas seulement, elle nous parle toujours de la mort», affirme Jacques Derrida¹⁷. Une mort du corps de l'artiste, à laquelle aura survécu ce film, ce nom, c'est indéniable. Ce qui nous dit aussi Broodthaers, c'est non seulement que la force du film est de nous emmener vers une réalité imaginaire, fût-elle résumée à un graphe rudimentaire, mais aussi que ces initiales, derrière lesquelles se cache le moi de l'artiste, constituent une fiction, une pure projection, un mythe. Un mythe auquel s'était d'ailleurs déjà attaqué Duchamp, se dotant d'un alter ego en la figure de Rose Sélavy, dont le nom apparaît en grosses lettres sur le socle de sa sculpture *Fresh Widow*, affublé d'un *copyright* : «Fresh Widow Copyright Rose Selavy 1920», associant dans un même trait l'œuvre, l'artiste et la marque. Duchamp reliait ainsi au créateur non seulement une fausse identité humaine, avec force iconographie (cf. les portraits très largement diffusés de cette créature, en l'espèce de Duchamp lui-même

¹⁷ — Jacques Derrida, préface au livre de Michel Servière, *Le Sujet de l'art*, L'Harmattan, 1997, p. 10.

Marcel Duchamp
Fresh Widow
1920 / 1964. Bois peint, cuir. 79,2 x 53 x 10,3 cm



travesti), mais aussi le système qui règle le lien d'une création avec son auteur, ici pure imposture. Presque à la même période que la seconde de Broodthaers, Buren défendait son idée de l'œuvre comme «un produit anonyme — non l'anonymat de celui qui le présente, évidemment — c'est-à-dire un produit qui ne donne pas de renseignements sur les origines, la personnalité, etc. de son auteur en tant qu'individu». Ludovic Chemarin© ne pourrait offrir, dans une telle tentative d'analyse généalogique, que des fausses pistes, tant la part originale des œuvres ne saurait être attribuée à coup sûr à Ludovic Chemarin, Damien Beguet microclimat ou P.Nicolas Ledoux.

Ready-made (suite)

C'est dans cet héritage que Ludovic Chemarin© se situe, mais en poussant plus loin encore la déconstruction de la figure de l'auteur. Ici, le narcissisme créateur ne nourrit plus seulement le sujet d'un film en forme de vanité, il transite par une dépersonnalisation et une artificialisation du rapport au moi, produisant un narcissisme par procuration, directement consommable par l'acquéreur. Pour autant, ce moi artistique reconstitué ne se dérobe pas à l'analyse de ses origines comme le prônait Buren, et il n'est plus une pure fiction comme Rose Selavy, car arraché à l'existence réelle d'un artiste encore vivant, Ludovic Chemarin, mais débarrassé de la pseudo couverture de survie que lui offrait sa signature et son œuvre.

C'est donc à un nouveau type d'œuvre que nous avons affaire. Posons ici l'hypothèse que Ludovic Chemarin© marque une nouvelle étape dans l'histoire du ready-made. Duchamp le thaumaturge transfigurait des objets du quotidien en art par un simple déplacement et une seule signature. En 1916, c'est une œuvre qu'il s'appropriait sous les yeux des époux Arensberg dans un café de New York, une fresque murale qu'il augmentait ainsi d'une couche d'auctorialité en la signant purement et simplement. Sait-on d'ailleurs que l'étymologie du verbe créer signifie «croître, augmenter»? On ne pouvait faire plus minimal. Depuis ce geste inaugural, qui n'est ni celui du plagiaire (il ne s'agit pas

Sherry Levine
Fountain (After Marcel Duchamp)
1991. Bronze. 66 x 36 x 35 cm.



d'un emprunt sournois mais d'un rapt radical), ni celui du faussaire (l'enlèvement se fait au vu et au su de tous), la brèche de l'appropriation d'œuvres d'art s'est ouverte, trouvant son apogée dans les années 1980 avec des artistes comme Richard Prince, Cindy Sherman, Robert Longo ou encore Sherrie Levine qui n'hésita pas à reproduire *Fountain* dans une version dorée. Plus récemment, la mode du *re-enactment* conduit des artistes à rejouer en les adaptant des performances des années 1960-1970. Mais ni Duchamp, ni les autres artistes n'avaient encore fait leur objet d'une personne, et encore moins d'un homologue. C'est aujourd'hui ce qu'effectuent ensemble Beguet et Ledoux, artistes s'appropriant un artiste en même temps que toutes ses œuvres. Mais ils ne se contentent pas de clamer l'acte et de signer ce qu'ils s'arrogent, ils contractualisent leur opération selon des règles

qui ne sont pas propres à l'art mais au droit. Ils marquent ainsi la faillite de la signature de l'artiste comme acte symbolique tout puissant, symptomatique d'un déclin du champ de l'art comme sanctuaire de sens protégé des appétits extérieurs, notamment ceux des industries créatives. Ils ne signent pas l'artiste qu'ils reprennent mais exploitent sa signature valorisée en signe commercial.

Le ready-made Ludovic Chemarin© transfère le pouvoir de transgression de l'œuvre à l'artiste. Le spectateur ne se confronte plus à un «*anxious object*», pour reprendre la définition qu'Harold Rosenberg donnait du ready-made duchampien, mais à un «*anxious subject*», un sujet ambigu, inquiétant car apparaissant dans le monde sans position identifiable. Ce nouvel «*anxious subject*» suscite incompréhension et rejet, trop calqué sur les procédures capitalistes de marketing généralisé et de brevetage du vivant, qui ne manquent pas de nous angoisser et dont les artistes devraient, si l'on s'en tient à une conception simpliste, se démarquer par un positionnement ouvertement critique. Ludovic Chemarin© ne fait pas autre chose que poursuivre, en la portant à son comble, la ligne de conduite que Ludovic Chemarin s'était lui-même fixée jusqu'en 2005, et qui consistait à emprunter des formes du réel pour les détourner de leur fonction en les «arrangeant», ou selon ses propres mots, à «s'approprier des histoires pour en faire des situations absurdes». Aujourd'hui, Beguet et Ledoux s'accaparent cet artiste existant pour en faire leur œuvre et s'approprient ses œuvres pour continuer son œuvre.

Manipulations biographiques et contractuelles

Dans la construction symbolique de la figure de l'artiste selon Jean-Marc Poinot, la biographie joue également, après la signature, une part importante, avec une «tendance à surdéterminer le rôle de l'individu créateur comme source de son œuvre». Celle de Ludovic Chemarin© ne se contente pas de formuler par des jalons chronologiques la dualité critique entre un véritable artiste mis en retraite par lui-même en 2005 et son double fabriqué par d'autres pour lui inventer un avenir dès 2011, elle repose sur l'annexion pure et simple du *bios* du premier par les créateurs du second, lequel, pour ne pas rester hors-sol, gagne des racines «biologiques» dans la réalité vécue d'une existence d'artiste arrachée à l'oubli de l'histoire. De plus, l'opération porte à son comble la remarque de Poinot sur la surdétermination par la biographie du rôle de l'artiste sur l'œuvre car le déroulé biographique de Ludovic Chemarin© s'avère non seulement une source pour son œuvre mais il est l'œuvre. L'ambivalence entretenue par les artistes vient du fait que cette œuvre, bien que conceptuelle, repose tout entière sur un récit biographique normé selon une typologie d'expositions personnelles et collectives, de prix, de bourses, de résidences et de diplômes. Rien dans cette biographie ne dévoile explicitement le concept et sa mise en œuvre pratique et théorique.

Pour cela, ces derniers font l'objet d'un troisième type d'éléments contribuant à la construction symbolique de la figure de l'artiste, qui clôt la classification empruntée à Jean-Marc Poinot. Ce sont les contrats et les textes, entretiens et notices accompagnant les expositions qui contribuent comme les autres à alimenter la subjectivité de cet artiste customisé qu'est Ludovic Chemarin©.

Le texte que j'écris à l'instant sert lui-même, comme tous les autres passés et à venir, l'élaboration de cette instance créatrice que chaque commentaire contribue à faire grandir. S'il est exact de dire que la fortune critique d'un artiste (i.e. le nombre d'articles consacrés à son œuvre) conditionne son travail, c'est ici dans l'œuvre même que chaque écrit se trouve absorbé, comme un signe de plus dans le «métasigne» Ludovic Chemarin©.

Car si l'on en croit le site officiel de l'Institut National de la Propriété Industrielle (INPI), «la marque est un "signe" servant à distinguer précisément des produits ou services de ceux des concurrents potentiels»¹⁸.

A bien y réfléchir, un patronyme est également un signe qui distingue un individu de ses congénères, sans pour autant que cette distinction fasse l'objet d'une protection juridique. Elle prend appui sur le sens commun, un minimum de variété garantissant la vie sociale contre des situations inextricables.

La spécificité du patronyme-marque par rapport au patronyme tout court réside dans l'objectif d'une exploitation économique des produits qui en sont

issus. Le signe devient valeur et se décline selon une planification stratégique visant à augmenter cette valeur.

Mais derrière le signe d'une marque, qui estampille généralement un produit industriel, il n'y a de production de sens que fermé sur lui-même, contrairement à l'œuvre, dont le sens reste infiniment ouvert.

C'est ici le trait remarquable de Ludovic Chemarin© qui fait à la fois signe en tant que marque et sens en tant qu'artiste, si bien qu'il en résulte une sorte d'hybride juridiquement indomptable, bordé d'un côté par des contrats de cession de droits sur des œuvres existantes et de l'autre par un contrat de cession de marque pour l'exploitation d'œuvres à venir. Ces contrats, la partie la plus originale des récits autorisés de Ludovic Chemarin©, conditionnent la carrière de ce dernier, la création de ses œuvres et leur divulgation publique, dans le cadre spécifique du droit d'auteur français, qui rend indéfectible le lien de l'auteur à son œuvre.

Autopoïèse jurisprudentielle

Les contrats règlent les rapports entre les identités incarnées Ludovic Chemarin d'un côté et Damien Beguet et P. Nicolas Ledoux de l'autre, pour l'établissement et la mise en action d'une identité abstraite : Ludovic Chemarin©. Le © signifie l'assurance d'une ressource patrimoniale à exploiter (garantie par la cession de droits sur les œuvres), mais aussi la capacité

de production et de diffusion dont est pourvue cette nouvelle instance, appelant un nouveau régime intermédiaire entre propriété artistique et littéraire et propriété industrielle (pour réglementer l'exploitation d'une identité créée et déposée), qui seul permet, comme nous l'avons vu au début, d'«acheter un artiste».

La propriété littéraire et artistique réglemente le rapport de l'auteur Ludovic Chemarin à son œuvre d'avant 2006 telle que réactivée et transformée par Ludovic Chemarin dès 2011. Le droit cédé concerne les œuvres considérées comme patrimoine potentiellement rémunérateur à exploiter, à l'occasion des expositions (droit de représentation) et de la publication de photographies d'œuvres (droits de reproduction). En revanche, Ludovic Chemarin détient perpétuellement les droits moraux sur toutes ses œuvres, y compris lorsque celles-ci ont été détruites (dès lors qu'il en subsiste une trace, un plan, un dessin, une photographie) : pour toute exposition ou modification d'une de ces œuvres, Beguet et Ledoux doivent demander son autorisation à Ludovic Chemarin. Mais plus la «gamme» de productions nouvelles de Ludovic Chemarin© va se développer, qu'elles soient réalisées à partir d'œuvres *ante-2006* ou *ex-nihilo*, plus la signature Ludovic Chemarin© va prendre consistance et se distinguer, moins la part de ses droits moraux dont Ludovic Chemarin pourra se prévaloir sera importante. Dès le moment où ce dernier a accepté l'enjeu artistique proposé par ses confrères à partir du fruit de son travail révolu, il ne peut s'opposer tout de suite à la modification — par voie d'augmentation,

¹⁸ — www.inpi.fr/fileadmin/mediatheque/pdf/brochure_marque.pdf

de transformation, de suppression — de ses œuvres. Il le pourrait légalement, bien entendu, mais au risque de malhonnêteté intellectuelle. En revanche, au fil du temps, et en fonction du cours de la nouvelle carrière de LC®, sa disposition envers le projet pourrait légitimement évoluer et l'amener à un désaccord sur l'usage de ses œuvres... il serait alors en droit d'entraver les créations de l'artiste-marque, cette situation pouvant déboucher sur un litige LC vs LC® devant le tribunal.

Avec la signature des contrats, l'artiste Ludovic Chemarin a toutefois accepté le principe d'une transgression de l'intégrité de ses œuvres, et une fois cette transgression consommée, une fois que les œuvres post-2010 existent, résultat d'une réactivation-modification, la revendication des droits de paternité, de repentir, de divulgation et de respect de l'œuvre perd son objet. Résultat du métissage de deux instances créatrices, l'œuvre devient collective. Du point de vue du droit d'auteur, pour lequel Ludovic Chemarin® vaut comme pseudo d'un collectif d'artistes, la paternité se divisera en trois : Chemarin, Beguet et Ledoux, le premier devant dédommager les deux autres en compensation de l'exercice de ses droits moraux. Pour LC ceci se compliquera avec le temps, car la part de création de LC®, selon toute vraisemblance, ne cessera de s'accroître en même temps que sa valeur. Mais l'inconnu d'une telle construction laisse ouverte la somme des cas possibles, et gageons que la puissance esthétique de ce projet réside pour beaucoup dans son autopoïèse jurisprudentielle.

L'identité de l'artiste est généralement si entière qu'elle ne supporte pas de hiatus entre le passé et le présent. Aussi Beguet et Ledoux doivent-ils s'appliquer à poursuivre l'œuvre de LC dans une certaine continuité, tout en la faisant évoluer subtilement du signe d'elle-même vers autre chose, résultat de sa modification génétique et des mutations de son époque. Se posera notamment la question de savoir si les créations de LC® resteront des œuvres ou deviendront une autre forme de produit. Continueront-elles d'être appréhendées comme empreintes de la «personnalité» de leurs auteurs? Comment se positionneront Damien Beguet et P.Nicolas Ledoux pour répondre pertinemment à ces interrogations? Comme entrepreneurs exploitants d'une marque? S'inspireront-ils tout simplement de la culture managériale du monde de la musique? Ou iront-ils plus loin?

L'art et le «branding»

À la vérité, inutile de porter le regard vers d'autres champs de la création, le «branding» existe bel et bien dans les arts plastiques, adoptant différentes formes. Ainsi, les ateliers de la Renaissance trouvent leur descendance aujourd'hui dans les entreprises florissantes d'artistes comme Damien Hirst, Jeff Koons et Xavier Veilhan, dans lesquelles une armée d'assistants produit des objets «*designés*» à ultra haute

valeur ajoutée et signés par le maître. La stratégie de marque sert également au lancement des jeunes artistes, dans un objectif spéculatif à court terme. Un Oscar Murillo, par exemple, Londonien d'origine colombienne de 27 ans, s'est vu récemment labellisé comme valeur montante au soir de ses études pour atteindre les sommets en quelques étapes bien orchestrées : foire de Bâle avec force promotion envers les acheteurs américains, exposition à la Serpentine Gallery de Londres, résidence de production chez des grands collectionneurs outre-Atlantique (qui acquièrent toutes les œuvres ainsi réalisées), et pour finir, vente publique chez les trois grandes maisons, Sotheby's, Christie's et Phillips. En l'espace de deux ans, la valeur de ses œuvres a été multipliée par 50. Parmi les acheteurs, on ne s'étonnera pas de trouver des fonds d'investissement et autres agents de valorisation financière, qui escomptent récupérer rapidement leur mise. On devine derrière ce phénomène l'idéologie d'une stratégie de lancement de marque, rassemblant plusieurs acteurs complémentaires autour du produit de prestige Oscar Murillo®.

L'art et la marque de luxe, aux avant-postes du capitalisme

Par ailleurs, les années 1990-2000 ont vu naître une pratique de collaboration de plus en plus importante entre

l'industrie du luxe et les artistes contemporains, phénomène analysable comme le résultat d'au moins deux tendances conjointes : d'une part l'évolution des aspirations des consommateurs, de plus en plus exigeants sur le design des produits courants; d'autre part la disparition des fronts de lutte anticapitaliste et la volonté de certains artistes de s'immiscer à l'intérieur de l'avant-garde du capitalisme, pour en découdre dans le meilleur des cas, ou, motivation moins noble, pour en tirer un profit substantiel en terme financier et «réputationnel». Mais la plupart du temps, c'est un mélange des deux qui prévaut, par lequel l'artiste se positionne au cœur des tensions de son époque. Outre la formule millénaire du mécénat, selon laquelle une entité (princière, entrepreneurial, etc.) finance la production ou l'exposition d'œuvres, ce rapprochement se décline aujourd'hui en plusieurs types de collaborations qui tendent progressivement à transformer la marque en créateur et l'artiste en créatif. Après l'apparition de fondations destinées à montrer et collectionner de l'art, dont Cartier est en France le précurseur (1984), suivi par LVMH et Hermès (avec sa Hbox, espace d'exposition hors-sol, et son arrière-boutique bruxelloise appelée la Verrière), les marques ont sollicité les artistes pour «*designer*» leur arsenal marketing : architecture intérieure, vitrine, façade, logo, publicité. Parallèlement, les artistes se sont vus proposer de créer à partir d'un produit (un sac Chanel et un autre Vuitton, le parfum Miss Dior, une ligne Hermès) des œuvres, rejets

d'une génétique hybride. À noter un phénomène identique en littérature, avec des romans financés grâce à l'introduction de noms de marque au sein même du récit (ex. *The Bulgari Connection* de Faye Weldon). Enfin, la marque s'invite directement dans les espaces consacrés de l'art contemporain, soit comme le pseudo artiste d'une exposition monographique dont les plasticiens, quand il y en a, ne constituent que les faire-valoir ou le «*brand content*» (Chanel et Roger Vivier au Palais de Tokyo, Cartier et Dior au Grand Palais), soit comme boutique à proximité d'une exposition monographique d'un «vrai» plasticien pour la vente de produits dérivés de ses œuvres (Tadashi Murakami et Vuitton au Moca de Los Angeles en 2007). Dans le premier cas, l'équation reste simple et connue : «une collaboration artistique attirera l'attention de la presse et du public, revigorant la créativité de la marque, donnant à la marque une pertinence renouvelée, étant donné qu'elle sera associée avec des célébrités du monde de l'art contemporain, démontrant ainsi la sensibilité esthétique de la marque»¹⁹. Si la rentabilité de l'opération est bien réelle, ce qui n'est un secret pour personne, chacun semble rester à sa place. La marque s'approprie et consolide un capital symbolique déjà constitué, à partir d'œuvres réalisées dans une (relative) indépendance par rapport à ses produits, les uns et les autres demeurant distincts. Pour les deux cas suivants, l'ambiguïté s'épaissit, entre la nécessité d'une esthétique novatrice pour

les objets industriels et l'impossibilité d'une posture critique de la part de l'artiste enrôlé dans les intérêts de la marque, alors même qu'il se devrait non pas d'en cultiver le caractère distinctif (la fonction même du «branding») mais d'instaurer un hiatus radicalement disruptif. Enfin, dès lors que la marque prend la place de l'artiste dans le musée, la confusion grandit : qui est l'artiste, qui est la marque ? C'est précisément cette interrogation que Ludovic Chemarin© nous soumet avec insistance. Alors que le XX^e siècle posait l'équation art = non-art (comme tout est art, rien n'en n'est plus vraiment), avec la déconstruction par les artistes eux-mêmes des caractéristiques de l'œuvre, il préparait en même temps le terrain pour une nouvelle formule : artiste = non artiste (comme toute personne physique ou morale peut s'autoproclamer artiste, personne ne l'est plus vraiment). Aussi le XXI^e siècle semble pointer l'avènement d'une «horizontalisation» de l'auctorialité, là où traditionnellement, une hiérarchisation verticale assurait à l'artiste l'exclusive de sa créativité.

Il est édifiant de voir que la vision élaborée par Marx et Engels d'une société communiste sans peintre, mais composée de «gens qui, entre autres choses, feront de la peinture», que cette utopie du «tous artistes!» préfigurait, comme le remarque Dominique Chateau, «ce que nous promet aujourd'hui le discours postmoderne de l'immersion dans le culturel dont, paradoxalement, l'effectivité est à mettre au compte du développement et du triomphe

de la société capitaliste-libérale»²⁰. Cette aporie de la définition de l'art puis de l'artiste, déployée progressivement au fil des révolutions artistiques provoquées par des Duchamp, Warhol, Broodthaers, Philippe Thomas et bien d'autres, s'arrime chez LC© au contexte actuel du branding généralisé concomitant du devenir *design* de toute production, fût-elle le fruit de l'action humaine ou plus généralement de celle de la nature. Il me semble que dans ce constat réside la puissance visionnaire du cas LC©. En effet, le phénomène bien connu du mariage de l'art et du luxe, entraînant une confusion, voire une fusion entre l'œuvre et le produit autant qu'entre l'artiste et la marque, n'est peut-être que la préfiguration d'une tendance générale à la dilution de l'art dans les industries créatives — dont celle du luxe constitue l'avant-poste — en tant que vecteur d'innovation prototypique. Une intégration motivée aussi bien par la spécificité de l'art de générer des formes esthétiques que par la nature événementielle de l'acte créateur toujours enclin à transgresser les habitudes installées et instaurer de la rupture, du nouveau. Ce mouvement de fond participe d'une aspiration de l'Homme à «*designer*» son destin, après l'avoir subi puis décrit pour tenter de le comprendre, alors même que l'incertitude grandit sur ses conditions futures d'existence et de survie, en prenant progressivement le pouvoir sur le vivant dont il sait recréer artificiellement de plus en plus

de manifestations. Le design s'immisce en tous lieux, à toutes les échelles de la vie, du génome à nos expériences quotidiennes, dont la forme et la structure doivent s'accorder à nos besoins. Le Google Cultural Institute vient d'inaugurer son Lab à Paris, plateforme d'expérimentation dans un atelier *high tech*, vouée à réunir artistes en résidence et ingénieurs pour, ensemble, «imaginer des solutions». Signe que cette mécanique d'intégration n'est plus un fantasme mais la réalité qui vient, que Ludovic Chemarin©, artiste génétiquement modifié, affronte et éclaire pour nos yeux. Si comme l'affirme Paul Eluard, «nous vivons dans l'oubli de nos métamorphoses», c'est à ce genre de créature, comme à toute forme d'art, que revient la difficile mais indispensable tâche de nous les rendre sensibles, de nous montrer où nous sommes et vers quoi nous nous dirigeons. Et si l'art devait se diluer dans son devenir design pour subir de façon générale une modification génétique, on peine à croire que cela n'entraînerait pas quelques conséquences monstrueuses, quelques mutations imprévues, car l'élan vital qui l'habite ne capitule jamais tout à fait. Ludovic Chemarin©, qui reste indubitablement la création de deux artistes, pourrait bien en être une expression.

¹⁹ — Michel Chevalier et Gerald Mazzavolo, *Management et marketing du luxe*, Dunod, 2011.

²⁰ — Dominique Chateau, *Qu'est-ce qu'un artiste ?*, collection *Æsthetica*, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 91.