

Contrefaire, dans le domaine artistique, est tout à la fois une action, une méthode et un outil visant à la reproduction d'une œuvre. Cette action met nécessairement en relation des acteurs, parties multiples et distantes géographiquement et temporellement, comme elle relie des œuvres dont il convient d'apprécier le degré de proximité. Car contrefaire revient, étymologiquement, à « reproduire en imitant », *contra facere*. C'est donc bien la question de l'imitation et de la pluralité de ses manifestations qui est posée ici, ainsi que celle des choix esthétiques et stylistiques que sont amenés à faire les « imitateurs ».

Les questionnements sur les multiples interférences entre original (notion sujette à caution) et copie(s), sur leur relation et sur leur perception, traversent ainsi l'ensemble des champs de la création artistique depuis la mimésis aïnéologique. Et il est vrai que l'histoire regorge d'exemples d'artistes qui ont copié les œuvres de leurs prédécesseurs, pour mieux se trouver et parfois se copier eux-mêmes (il suffit d'avoir à l'esprit nos multiples « inspirées de... » pour s'en convaincre).

Une relation simple en apparence, et qui pourrait être faussement résumée par une proposition linéaire associant un point de départ à un point d'arrivée, mais qui ouvre la voie à une multiplicité de questionnements que nous nous proposons d'explorer lors de cette journée d'études.

Le premier d'entre eux se réfère à la notion de *mimesis*. Car la contrefaçon a mené à de nombreuses pressions que soient ses définitions, elles renvoient à la dissimulation, à la fausseté, voire à une imitation malveillante ou frauduleuse (contrefaire, c'est imiter, mais avec l'intention de dénigrer ou de tromper, originalement). Celui qui contrefait ne se rapproche-il pas du faussaire ? L'introduction d'un jugement moral dans l'acte de copier peut-il cependant s'entendre dans le domaine artistique, où la copie est forcément nécessaire à l'artiste (comment un « artiste en devenir » peut-il apprendre et trouver sa voie, si ce n'est en copiant, c'est-à-dire en assimilant les œuvres de ses aînés ?) Si pour Platon, toute réplique était potentiellement suspecte, en art notamment, bien d'autres voix ont pu s'élever ensuite pour inviter à voir dans le processus de réemploi, ou de contrefaçon une possibilité nouvelle et digne d'attention (Deleuze, 1997).

Dans tous les cas, c'est la question de « l'originalité » de l'œuvre qui allègre et de la valeur qui lui est donnée. Une œuvre aura-t-elle davantage de valeur parce qu'elle l'aura prouvée d'originale (originale qu'il conviendrait alors de mesurer, nous l'envoyant ainsi vers l'esthétique) ? Ou bien aura-t-elle parce qu'elle se rapproche d'une œuvre (parfois supposée), d'un point de départ qui lui conférerait à elle-même une valeur certaine, les œuvres ultérieures copiant cette version première étant vouées à être inexorablement déclassées ? La question peut être formulée différemment : « voudrions-nous des copies ? Et pourquoi dominons-nous tant de fois à l'originale et surtout à la singulière ? En sachant qu'il s'agit là d'une vision relativement récente, qui n'avait cours dans les périodes plus anciennes, où la contrefaçon était à l'inverse une manière de légitimer sa production en se référant à l'auctoritas des Anciens.

La relativité de notre point de vue sur la contrefaçon est donc à interroger et surtout, à dépasser au profit d'une approche esthétique et stylistique, exempte de tout jugement moral.

Dans le domaine littéraire par exemple, la question du lien entre un texte hôte et sa copie a déjà été théorisée dans ses années 1970, notamment dans les publications de la revue *Le quel*. Dans deux ouvrages fondateurs (*Travail de la copie*, Philippe Soliers, Jacques Derrida et *Sémantique. Recherches pour une sémantique*, de Julia Kristeva), les bases de l'analyse intertextuelle sont posées et permettent de présenter les modalités d'interactions au sein d'un même texte. Devant de ce concept, celui d'intermusicalité a également permis de donner à voir et à entendre ce qui n'apparaît pas, notamment à la première lecture, à la première audition, l'entrecroisement des plumes, le mélange d'une œuvre initiée par les frères composites – compositeurs et parfois incoscientés –, d'autres antérieurs, ainsi que l'ensemble des processus de citations, d'emprunts, de contrefaçon, de contrefaçon et de l'improvisation, qui découlent d'une même époque, résumée par Rodin : « l'imiter est la seule manière d'inventer ».

Complémentaire à la relation dialectique entre original et copie, c'est celle du lien entre autre article et originalité qui apparaît alors : une œuvre « autre » est-elle forcément plus originale que sa copie ? Et selon quels critères est-il possible de le juger ? Ce qui pose la question de l'écart qui introduit la copie face à la stabilité supposée du modèle et des modalités d'accord : s'agit-il toujours d'une relation binaire entre original et copie ? Ne faut-il pas plutôt explorer les modalités complexes du travail sur le modèle, passant par les multiples phases d'appropriation, d'exploration et d'exploration de ce modèle ? Un modèle qui peut d'ailleurs être lui-même palimpseste, renvoyant ainsi toute étude qui ne pourrait que sur ces deux objets (l'original et copie) à leur incompréhension.

Autre approche possible : celle de l'expérience sensible du spectateur (de l'auteur, du lecteur...). Car qu'en est-il réellement du côté de la réception de l'œuvre contrefaite, de la copie ? Comment comprendre l'expérience du « sachant » ou du « candide » ? Autrement dit, quel peut être l'horizon d'attente d'un public donné face à une telle œuvre ? Faut-il chercher à percevoir les traces d'un pseudo-original derrière la copie, qui renforcerait la *calzatura* ? Doit-on forcément passer par une inflexion du regard, de l'écoute, pour apprécier aujourd'hui les œuvres dites ? Ou bien s'en tenir à l'immediate de la perception sensible et à l'imagination ?

Car le travail de mise en abyme du regard ou de l'écoute peut nous entraîner loin... Au-delà d'une simple relation dialectique entre un auteur et son copiste, c'est plutôt l'idée d'une autoconscience qui doit être mise en avant ou plus précisément du caractère circulaire que renvoie peu à peu : techniquement le « point de départ » ou l'œuvre initiale revient ainsi à poursuivre une chimère, qui s'éloigne toujours un peu plus lorsque l'on tente de l'approcher. Comment savoir quelle œuvre est venue la première ? Comment distinguer le modèle de la copie ? Et cette démarche même est-elle pérenne ? Car si la chronologie est commode dans le discours critique de l'histoire de l'art, par les jalons qu'elle permet de poser, on peut s'interroger sur son utilité dans une analyse diachronique et transversible des œuvres. L'autoconscience proposée rompt en définitive et paradoxalement, avec l'habituelle distinction faite entre créateur et imitateur, tout imitateur pouvant à son tour être perçu comme créateur digne d'être imité.

Orientations bibliographiques

BESSY Christian, Chateauraynaud, François, *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris, Métailie, 1995.

BOULLAIGUET Amick, *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Paris : Nathan Université, 1996.

DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1967.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982.

HEINICH Nathalie, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998.

JALUVION Alain, « Mimesis et violence chez René Girard », *Mimesis. Imiter, représenter, devenir*, Hermès n° 22, Paris, CNRS Édition, 1998, p. 47-52.

KINTZLER Catherine, « La copie et l'origine », *dérrière l'Enigma*, Textes, Actes, Thématiques. La copie, mis à jour le : 04/10/2012. URL : <http://derriere revue.univ-ville3.fr/index.php?c=176>.

MARIN Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard, 1994, chap. « Représentation et simulacre », p. 303-312.

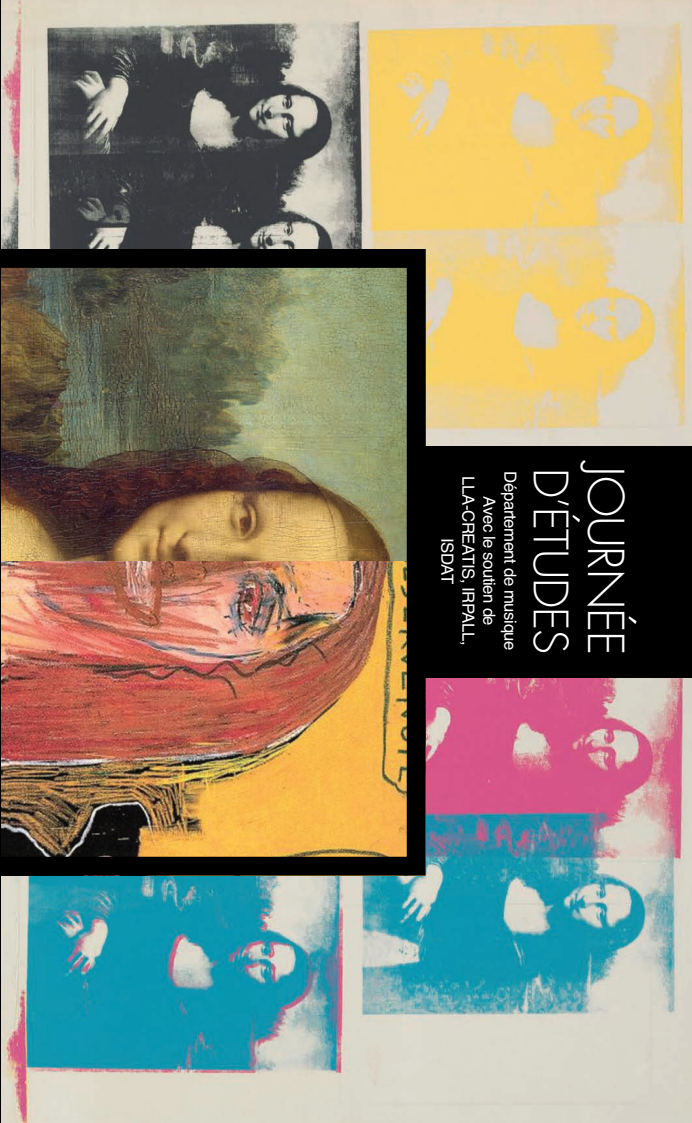
ROSOLATO Guy, « Le plaisir de l'imitation », *l'imitation, allévation ou source de liberté ? Rencontres de l'École du Louvre*, Paris, La Documentation française, 1985, p. 19-29.

TARDE Gabriel, *Les Lois de l'imitation*, Paris : Kailash, 1993, 1ère éd., Paris, Alcan, 1890.

Informations pratiques :
Localisation : ISDAT, 5, quai de la Daurade

Responsables scientifiques :
Florence Mouchel (f.mouchel@univ-tlse2.fr : 0631 489786)
Julien Garde (julien.garde@univ-tlse2.fr)

1. Auguste Rodin, *Le art, entravés réunis par Paul Gsell*, Paris, Gesset, 1997.



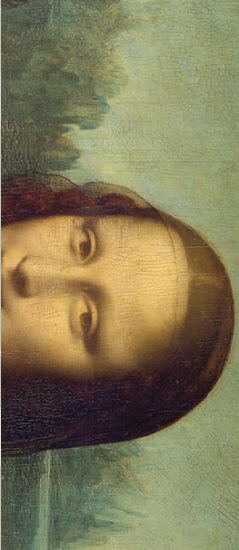
JOURNÉE D'ÉTUDES
Département de musique
Avec le soutien de
LLACREATIS, IRPALL,
ISDAT

L'original et la copie : formes et fonctions de la contrefaçon

Institut Supérieur des Arts de Toulouse
plateau-média

Vendredi
26 mars
2021





Matin

10h15

Andrea Puentes-Blanco, Département de musique, Institución Milà y Fontanals (Consejo Superior de Investigaciones Científicas)

« *Parti d'une chanson pour composer une messe, Susanne un jour de Roland de Lassus comme source d'inspiration pour la composition de messes à la fin de la Renaissance : un exemple ibérique* »

La messe sur imitation, ou messe parodie, est l'une des pratiques musicales les plus emblématiques de l'histoire de la musique occidentale de la Renaissance. Son principe de composition est d'avoir recours à une œuvre poliphonique préexistante, sacrée ou profane, transformée à l'intérieur d'une messe cyclique de cinq parties. La chanson Susanne un jour de Roland de Lassus est un modèle qui aide à explorer la question de la contrefaçon dans la musique de cette période. Fondée elle-même sur une pièce de Guillaume Guilleminot, la chanson de Merulo a servi comme modèle pour la composition de messes chez de nombreux compositeurs : Johannes Martini (en 1572), Claudio Merulo de Correggio (1573), Marc Antonio Ingegneri (1573), ou Lassus lui-même (1570), qui a également écrit une messe modifiée sur sa propre chanson. Cette communication présente le cas, très peu connu, de la messe Susanne un jour de Pere Riquet, un compositeur catalan de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècle. Les stratégies d'imitation utilisées par Riquet seront analysées dans le contexte des autres messes parodie sur Susanne un jour, notamment celles de Merulo, Ingegneri et Lassus.

10h45 Pause

11h15

Julien Gardé, Département Musique, LLA-CREATIS ; **Nathalie Nierveza,** Département Musique

« *Copie et création dans les traités et méthodes pour guitare du XVIII^e siècle* »

Les modifications musicales et textuelles du copiste par rapport à l'original ne peuvent-elles pas être envisagées comme un acte de création ? Le thème de ce papier sera écarté, puisque ces ajouts, coupures, réformulations et autres changements semblent pensées et réfléchies. La communication s'appuiera sur un manuscrit pour guitare espagnole du XVIIIe siècle, abordé à travers une analyse philologique comparative entre la copie et son prétendu original, en essayant de préciser le contexte de création de cette copie.

11h45

Cyrille Dodet, LLA-CREATIS

« *L'Origine du monde, ou comment rejoindre à nouveaux frais la représentation théâtrale ?* »

Ma communication sera fondée sur un spectacle né d'une découverte fortuite : un jour, dans une boutique voisine, une copie du tableau original de Gustave Courbet est à vendre. Cette œuvre de mauvaise facture a attiré Nicolas Heredia, qui, en l'achetant, s'est offert un cortège de réflexions esthétiques, philosophiques, marchandes, voire existentielles, qu'il a partagées dans un spectacle hybride créé en 2018. En dépliant les enjeux de L'Origine du monde (46x55), et en éclairant parfois mon propos avec d'autres exemples contemporains, je montrerai comment la mise en scène théâtrale exhibe « la » copie comme processus et résultat, en mêlant les représentations dans un jeu de miroir complexe, et comment elle rend ainsi moins hommage à une œuvre supposée originale qu'elle ne réinvente ses conditions de possibilité et ses pouvoirs.

12h15 Pause déjeuner

Après-midi

13h45

Yannick Simon, Département Musique, LLA-CREATIS

« *L'opéra entre authenticité et renouvellement permanent* »

L'opéra est un spectacle unique se réinventant en permanence et rendant d'autant plus problématique la recherche de son authenticité. Depuis le milieu du XX^e siècle, la volonté de se singulariser se manifeste essentiellement par le biais du triptyque mise en scène, décors et costumes élastiques que le texte littéraire et musical fait l'objet d'une attention plutôt respectueuse. Chaque nouvelle production aspire désormais à la distinction en s'éloignant toujours plus des pratiques du XIX^e siècle faisant de la conformité à un modèle le principal critère d'évaluation. Pour autant, le prototype est moins défini qu'il n'y paraît tant il se heurte aux pratiques en vigueur dans les théâtres lyriques de cette époque : adaptations, traductions, coupures ou encore réemplois de décors existants sont autant de contraintes qui éloignent chaque production de l'œuvre inscrite par le compositeur et le librettiste. Et même la partition édifiée, qu'on pourrait croire le miroir le moins déformant de la version dite originale d'un opéra, est le résultat d'un processus créatif mouvant et de compromis. En réalité, dès sa conception, l'opéra est, en permanence, renouvellement rendant d'autant plus difficile la définition de son authenticité. A travers des exemples pour essentiellement dans les œuvres de Richard Wagner, nous nous intéresserons aux pratiques qui éloignent chaque spectacle de la version supposée authentique d'un opéra.

14h15

Fabrice Corrons, Département Etudes Hispaniques et Hispano-Américaines, LLA-CREATIS

« *Copier pour mieux se mouquer. L'exemple des parodies musicales de l'éminence satirique FOLONIA (TV3, chaîne sud-catalane)* »

Quelle est la relation entre l'artefact biannique queer Freddie Mercury et le dictateur espagnol machista Francisco Franco ? Tout les oppose, en apparence... C'est précisément cette opposition qui a inspiré les créateurs de l'émission P.O.L.O.N.I.A de la chaîne sud-catalane TV3 pour critiquer, sous la forme d'un vidéo clip où l'animation du corps de Franco de son mensonge du Valle de los Cañidos en 2018. A partir de l'étude de cette création, vue sur YouTube par plus de 500000 personnes, nous analyserons les relations entre l'original et la copie et leurs enjeux dans ces parodies musicales qui ont le sel de cette satire hebdomadaire de la société catalane et espagnole.

14h45

Stéphane Escoubet, Département Musique, LLA-CREATIS

« *Une musique « pas déguillassée » : les emprunts à la musique classique chez Serge Gainsbourg* »

De « Baby Alone In Babylon », tirée de la 3^e symphonie de Brahms, à « Lemon Incest », adaptée de l'étude op. 10 n° 3 de Chopin, Serge Gainsbourg a notamment emprunté thèmes et harmonies au répertoire classique, à un degré relativement inédit dans l'histoire de la chanson française. Il s'agira tout d'abord d'examiner la façon de la contrefaçon : dans quelles mesures ces chansons sont-elles, un détaché de l'original ? Comment, peut-on, tout à fait fondre une telle musique, utilisée de manière extensive, dans un idome pop ? Nous nous interrogerons ensuite sur les motivations de Gainsbourg, qui nous sembleront en partie « résuées » par l'expression toute gainsbourgière d'une « musique « pas déguillassée » : une déference vis-à-vis du domaine de l'art consacrée (de « art majeur » qu'il opposait notamment à son « art mineur » de la chanson), influencée par une culture familiale et générationnelle. Mais ces « pillages » (selon ses termes) tiennent aussi à un génome musical partagé : celui d'une tradition mélodiste et harmonisée pré-phonographique commune à ses deux territoires musicaux, et un recours au piano comme matrice compositionnelle.

15h15

Emma Viguier, MCF Département Arts plastiques - Design, LLA-CREATIS

« *Doubler les corps, rejoindre les images, (re)faire l'original* »

De la condamnation philosophique de Platon au culte de l'originale du modernisme Greenbergien, la question de l'imitation, dans la pluralité de ses occurrences, fait problème. Mais le trouble qu'elle révèle, aussi suspect soit-il, est aussi matière à créer et à penser. En explorant les œuvres de Jean-Luc Verna et du vidéaste Brice Delapierre, nous mettrons à jour la notion de double – et de doubleur – pour explorer le dual toujours pénelux mais lubrique entre le « modèle », l' « original », et sa « copie », sa « reprise » afin de dévoiler la tension subversive et opératoire des déplacements, propres aux réinventions des apparences.

15h45 Pause

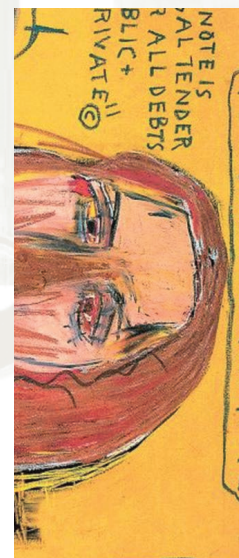
16h15 Table ronde

Marie-Paul Dasque, Charles Magron, Michel Lehmann, Marie Trachon, Département de Musique – Il Laboratorio

« *De l'original à la copie : points de vue métaphysiques et stylistiques* »

La notion de linéarité entre l'original et la copie mérite d'être interrogée. Si l'analyse castelienne la révèle en la déconstruisant, en l'inscrivant autant dans une perspective chronologique que morale, l'expérience du récepteur de l'œuvre (auteur, lecteur, spectateur...) la réduit en une unité sémantique discursive qui peut s'affranchir de toute archéologie contemporaine. Est-il nécessaire de percevoir l'original pour entendre la copie ? « Créer ex nihilo » et « inventer en imitant » ne sont-ils pas les garde-fous d'un vertige de la création dont l'artiste sait intuitivement qu'elle tient plus de la pragmatique de l'innocence du discours que des représentations métaphysiques ? Les interventions de la table ronde proposent de dépasser la linéarité entre original et copie, en mettant en avant certains processus dynamiques du discours artistique, exploités dans une perspective non figée, décomplexée notamment, plus potentielle que nécessaire.

17h15 Synthèse



« *Bibliothèque montrée ou bibliothèque cachée : les enjeux de l'intertexte* »

Marc Grus, Département Langues étrangères, section Portugais, CEIBA

9h15

9h Accueil et ouverture de la journée : Florence Mouchet, Julien Garde

Il s'agira de revenir à grands traits sur la notion d'intertextualité qui surgit dans le champ critique dans les années 1970 à l'initiative de Julia Kristeva (Sémiotiké, 1966 et Révolution du langage poétique, 1974) et de Roland Barthes ("Texte" (Théorie du), Encyclopédia Universalis, 1968, & Le plaisir du texte, 1974). Envisagée soit de façon extensive par Michaël Riffaterre (La Production du texte, 1979) soit de façon plus restrictive dans les études d'Antoine Compagnon (La Seconde Main, ou le travail de la citation, 1979) et de Gérard Genette (Palimpsestes, 1984), l'intertextualité, notion quelque peu passe-partout, est à l'origine de réflexions très stimulantes de la part de critiques comme Michel Schneider (Mieux des mots, essai sur le plagiat, 1985), Antoinette Foucault ("Une typologie de l'emprunt", Poétique, no 80, novembre 1989) ou plus récemment dans les études de Triphan Saroglou (L'intertextualité – Mémoire de la littérature, 2001), Daniel Sarrague (La relation parodique, 2011) ou dans celle de Florian Fenia-nechi ("Palimpsestes factuels", Poétique, n° 185, 2015-1). En reprenant les apports théoriques de Riffaterre, nous analyserons un corpus « représentatif » d'ouvrages palimpsestes empruntés à la littérature et à la chanson française qui doit notamment soit cadavrent la bibliographique antérieure et mettent avant tout l'accent sur le caractère dynamique, intentionnel et calculé de ce « pillage allégre ».

9h45

Florence Mouchet, Département Musique, LLA-CREATIS

« *Mundus inversus et réemploi musical dans le Roman de Fauvel* »

La pratique du réemploi mélodique (ou contrarium) est fréquente dans les corpus musicaux du Moyen Âge. Attestée dans les traités de poétique (notamment dans les *Leys d'Amors*, au début du XIV^e siècle), elle est avérée dans la lyrique des troubadours et des trouvères, mais aussi dans le moiet de l'Als Antique, sous une forme circulaire. C'est cependant au XV^e siècle qu'elle prend sa pleine expansion, témoignant de la remarquable « agilité » compositionnelle des musiciens de l'époque. Le Roman de Fauvel, œuvre emblématique d'un siècle marqué par une forte instabilité politique et religieuse, s'appuie ainsi fréquemment sur des pièces composées antérieurement et utilisées comme timbres musicaux, sur lesquelles de nouvelles paroles – souvent satiriques –, sont superposées. Ces ré-assemlages nous amènent à nous interroger sur les modalités des réemplois en usage et sur le sens qui leur est donné, au-delà de la seule imitation parodique. Nous nous appuierons à cet égard, in sur le réemploi *Fu de cil de toi* n'raï que tere, dont les multiples présentations participent du dédoublement du monde dénommé par l'auteur et contrôlorent musicalement le *popos* littéraire du « monde à l'envers ».

