



HAL
open science

Treasures from the Wreck of the Unbelievable de Damien Hirst. Entre réalité, fiction et réappropriation

Ségolène Bézian

► **To cite this version:**

Ségolène Bézian. Treasures from the Wreck of the Unbelievable de Damien Hirst. Entre réalité, fiction et réappropriation. Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-02883925

HAL Id: dumas-02883925

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02883925>

Submitted on 29 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Picardie Jules Verne
Histoire de l'Art

Treasures from the Wreck of the Unbelievable
de Damien Hirst.
Entre réalité, fiction et réappropriation.



Mémoire de Master Histoire de l'Art
Présenté par Ségolène Bézian (n° étudiant : 21301073)

Directrice de recherche :

M^{me} Androula Michaël

Maître de conférences en art contemporain, UFR des Arts, UPJV

Avant-propos

Madame, Monsieur, avant de lire mes propos, je vous recommande de regarder l'annexe I : liste des œuvres (vol. I, annexe I, p. 5 à 53) qui présente un catalogue des œuvres présentées lors de l'exposition *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* de Damien Hirst à la Pinault Collection (à Venise, du 9 avril au 3 décembre 2017). Cette lecture vous permettra de vous faire une idée du projet avant même que j'en parle et que je développe certains points. Il sera par la suite plus agréable de lire mon travail.

Illustration de première page :
Proteus with Three Divers,
photographiée par Christoph Gerigk,
© Damien Hirst and Science Ltd. All
rights reserved, DACS 2017

Remerciements

Suite à ces deux années de travail, et en préambule de ce mémoire, je souhaite remercier les personnes qui m'ont accompagné et soutenu. Je remercie en premier lieu Androula Michaël, maître de conférences en art contemporain à l'Université de Picardie Jules Verne, qui en tant que directrice de recherches a su m'orienter dans ma recherche et m'a donné l'opportunité de travailler sur ce sujet qui me tient à cœur et avec lequel j'ai apprécié construire ma recherche. Je tiens aussi à remercier Bertrand Gervais, professeur en histoire de l'art contemporain à l'Université de Picardie Jules Verne pour avoir été présent lors de la pré-soutenance et avoir fait des remarques pertinentes pour la suite de mon travail, ainsi que Simon Texier, responsable du département d'histoire de l'art de l'UFR des Arts et professeur en histoire de l'art contemporain à l'Université de Picardie Jules Verne, pour avoir accepté de participer à la soutenance de ce mémoire en tant que membre du jury.

Je remercie chaleureusement et très sincèrement les personnes qui m'ont entouré, soutenu et supporté. Je remercie mon compagnon Simon Speckens pour sa patience et son attention en toutes circonstances et avec qui j'ai pu partager et échanger vivement sur mon sujet. J'adresse aussi toute ma gratitude à mes camarades Camille Ambrosino, Camille Servant, Derek Vernoux et Mickaël Gregorio qui ont été présents à n'importe quel moment, toujours disposés à m'écouter et avec qui j'ai pu transformer des moments de stress en moments paisibles et agréables.

J'adresse aussi mes remerciements à ma famille et plus particulièrement à Claire Barizet-Goldité pour toute son aide, son soutien et sa relecture. Je tiens également à remercier Corinne Spite, responsable de la Bibliothèque Universitaire de l'UFR des Arts de l'Université de Picardie Jules Verne pour son accompagnement et ses conseils durant ces longues années universitaires.

Merci à tous.

Sommaire

Avant-propos.....	3
Remerciements	4
Sommaire	5
Introduction.....	7
I ^{ère} partie : Un projet sur dix ans, une grande fiction	16
Chapitre 1 : le début d'un projet.....	18
1.1. Vente personnelle de Damien Hirst en 2008 à Sotheby's.....	18
1.2. Le mécénat de François Pinault.....	21
1.3. Les lieux : Palazzo Grassi et Punta della Dogana	23
Chapitre 2 : l'élaboration des œuvres et de l'exposition	27
2.1. La collection.....	27
2.1.1. Punta della Dogana	30
2.1.2. Palazzo Grassi	33
2.1.3. Question de la classification.....	35
2.2. Les matériaux	38
2.2.1. Les matériaux utilisés	38
2.2.2. Le corail comme matériau artificiel.....	42
2.2.3. La question de la restitution esthétique par la restauration ou la copie	45
2.3. Les techniques.....	47
2.4. Les équipes et la main-d'œuvre	50
Chapitre 3 : une exposition sur tous les fronts	53
II nd partie : La fiction, un récit perturbé entre extraordinaire et ordinaire plausibles.....	59
Chapitre 1 : histoire de Cif Amotan II et de son navire l' <i>Apistos</i>	62
Chapitre 2 : sources et références	67
2.1. Sources citées.....	67
2.2. Références citées	72
2.3. Thèmes représentés.....	74
2.4. Origines des références.....	76
Chapitre 3 : la fiction comme stratégie, l'extraordinaire et l'ordinaire plausible, la vraisemblance	83
3.1. La distinction de ce qu'est la réalité selon Nietzsche (d'après Benoît Queste)	84
3.2. La fiction narrative.....	88
3.3. La fiction, croyance et ésotérisme	91
3.4. L'effet du « docu-fiction »	95

III ^e partie : Archéologie, réappropriation et critique dans l'œuvre de Damien Hirst.....	102
Chapitre 1 : utilisation de l'archéologie comme outil de fiction	104
1.1. Les différents procédés et médiums de l'archéologie dans la fiction	104
1.2. L'archéologie du présent.....	109
1.3. L'archéologie comme réappropriation.....	111
Chapitre 2 : La réappropriation culturelle.....	114
2.1. Une réappropriation plurielle.....	114
2.2. Le phénomène de l'appropriation.....	118
Chapitre 3 : une critique Post-moderniste	122
3.1. Une vision post-moderniste	122
3.2. Visée du projet : objectif	128
3.3. Critique	131
Conclusion	139
Bibliographie – Webographie.....	144
Bibliographie consultée et citée	144
Webographie consultée et citée	149
Filmographie consultée et citée	152

Introduction

« Somewhere Between Lies and Truth Lies the Truth »

Damien Hirst

Le travail de mémoire que vous vous apprêtez à lire porte sur l'exposition de Damien Hirst (1965 -), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*. L'exposition a été présentée à la Fondation François Pinault à Venise¹, à Punta della Dogana² et au Palazzo Grassi, du 9 avril au 3 décembre 2017³. Le projet a été porté par l'équipe de la Fondation Pinault⁴ et Elena Guena, commissaire de l'événement. Les dates correspondent à celles de la Biennale Internationale d'Art Contemporain de Venise, mais le travail de Damien Hirst ne faisait pas partie de la programmation de ce grand événement bi-annuel. Cela n'est pas un hasard, bien évidemment l'artiste et son mécène François Pinault ont choisi des dates qui coïncident pour notamment avoir plus de visibilité et de spectateurs. Toute nouvelle présentation de la part de Damien Hirst provoque une vague médiatique. Cette fois-ci encore, l'artiste britannique a fait énormément de bruit en présentant une exposition incroyable et sans précédent dans le monde de l'art. Il nous propose un voyage vertigineux dans le temps et l'espace.

Damien Hirst est connu comme étant l'un des leaders du marché de l'art contemporain, il fait partie des artistes les mieux côtés. Aussi reconnu pour avoir été une figure importante du mouvement Young British Artists dans les années 90', c'est en 1992 à la galerie Saatchi de Londres qu'il expose une de ses œuvres les plus emblématiques, une pièce de sa série « Natural History » : *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991)⁵. Il sera nommé par certains comme étant « l'homme au requin » ou « l'homme requin » mais aussi le Bad Boy anglais, l'« enfant terrible » de l'art contemporain. Ces noms font références à ses œuvres, à la provocation qu'il cultive dans son travail et à sa présence sur le marché de l'art. Il est vu et reconnu par un symbole, une identité qui lui est donnée, comme à de nombreux artistes. Nous pouvons citer Nicolas Poussin (1594 – 1665) qui était nommé « doctur pictor », Diego Velasquez (1599 – 1660) surnommé « le peintre gentilhomme » ou encore Vincent Van Gogh (1853 – 1890) à qui on colla l'étiquette d'un « créateur bohème et marginal,

¹ Pinault Collection

² La Pointe de la Douane

³ Vol. I, annexe I, p. 54, fig. 157

⁴ François Pinault, président de la fondation, du Palazzo Grassi et de Punta della Dogana ; Martin Bethenod, directeur du Palazzo Grassi et de Punta della Dogana

⁵ Vol. I, annexe I, p. 54, fig. 158. Cette œuvre a été financée par Charles Saatchi, ce qui a contribué au succès de Hirst. Saatchi deviendra un mécène de l'artiste et il fera sa promotion ainsi que celle des Young British Artists jusqu'en 2003, dernière année de leur collaboration.

aliéné mental »⁶. Il se fait très souvent remarquer à travers ses œuvres, qui cherchent à faire réfléchir, provoquent et choquent le spectateur. Avant d'être connu ainsi, il effectua un parcours scolaire laborieux avant de réaliser des études universitaires artistiques.

Né en 1965 à Bristol, il grandit à Leeds avant d'étudier les arts plastiques au Goldsmiths College de 1986 à 1989. Durant sa deuxième année d'étude, il réalise une exposition collective, *Freeze*, qui est aujourd'hui connue pour avoir lancé Damien Hirst mais aussi toute une génération d'artistes britanniques. Le travail exposé par les différents artistes était lié par leurs approches, leurs intentions et leurs résultats collectifs. L'exposition a réuni des conservateurs, journalistes et collectionneurs de renom tels que Richard Shone, Nicholas Serota, Charles Saatchi et Norman Rosenthal ⁷. Hirst y présente des œuvres diverses comme *Boxes* (1988)⁸ et deux peintures murales de sa série « Spot Paintings », *Edge* et *Row* (1988)⁹. Dès ses débuts il teste différentes pratiques artistiques, aussi bien la sculpture, l'installation que la peinture et le dessin. Il travaille sur plusieurs thèmes qu'il étudie en approfondissant leur relation à l'art comme par exemple la beauté, la religion, la vie et la mort. Dès ses 16 ans, il va dans les morgues et les boucheries pour dessiner le corps humain, les animaux et autres anatomies. Cette influence du monde médical est très marquée dans son travail, nous le voyons notamment dans « Pharmacy » (1992)¹⁰ et sa série « Medicine Cabinets » (1988 - 2012)¹¹. Damien Hirst a également développé une passion pour les lettres et leurs sens, qui se retrouve notamment dans le titre de ses œuvres. Par exemple concernant *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991)¹², un grand requin tigre plongé dans du formaldéhyde, et *For the Love of God* (2007)¹³, un moulage en platine d'un crâne serti de 8 601 diamants parfaits, il questionne l'homme sur ses croyances et la mort en exposant des œuvres dont le titre est explicite. C'est au spectateur de faire le lien entre le titre et l'œuvre, c'est ainsi qu'il transmet le sujet de l'œuvre et le questionnement qui en découle.

⁶ Evangelos ATHANASSOPOULOS, *La publicité dans l'art contemporain I. Esthétique et postmodernisme*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 99

⁷ Michael Craig-Martin, qui était le tuteur universitaire de Hirst a déclaré à propos de l'exposition : « Cela m'amuse beaucoup de penser que beaucoup de gens pensent que ce qui s'est passé est calculé et manipulé avec habileté, alors qu'il s'agissait d'une combinaison de bravade juvénile, d'innocence, de hasard, de chance et, bien sûr, de bon travail. Cela a attiré l'imagination des gens. », cité dans Brian SHERWIN, « Art Space Talk: Michael Craig-Martin », blog Myartspace [en ligne], août 2007 : <http://myartspace-blog.blogspot.com/2007/08/art-space-talk-michael-craig-martin.html> et sur le site de Damien Hirst [en ligne] : <http://www.damienhirst.com/exhibitions/group/1988/freeze>

⁸ Vol. I, annexe I, p. 54, fig. 159

⁹ Vol. I, annexe I, p.55, fig. 160 et 161

¹⁰ Vol. I, annexe I, p. 55, fig. 162

¹¹ Vol. I, annexe I, p. 56, fig. 163 et 164

¹² Vol. I, annexe I, p. 54, fig. 158

¹³ Vol. I, annexe I, p. 56, fig. 165

C'est en 1995 qu'il fait partie des artistes nommées au Turner Prize, aux côtés de Mona Hatoum, Callum Innes et Mark Wallinger. Il sera lauréat du prix avec son œuvre *Mother and Child (Divided)*, qui fait partie de sa série « Natural History »¹⁴. L'installation est composée d'une vache et de son veau, chacun séparés en deux dans quatre vitrines remplies de formaldéhyde. Depuis 1987, il est possible de dénombrer plus de 90 expositions personnelles de l'artiste dans le monde entier. Son travail se retrouve aussi dans plus de 300 expositions collectives. Certaines de ses expositions ont plus marqué sa carrière que d'autres, comme par exemple en 2012, quand la Tate Modern de Londres réalise une rétrospective de l'artiste à l'occasion des Jeux Olympiques¹⁵. Durant cette même année il expose *The Complete Spot Paintings 1986-2011* dans onze galeries Gagosian à travers le monde¹⁶. En vue du nombre d'expositions réalisées par l'artiste, nous pouvons dire qu'il ne crée pas seulement des œuvres mais surtout des expositions et des événements. Au cours de ses dix dernières années ont eu lieu beaucoup d'expositions collectives et personnelles d'œuvres antérieures de l'artiste¹⁷, mais très peu voire aucune création nouvelle. Et soudainement, il revient à Venise avec un très grand nombre de nouvelles œuvres, un projet intégralement neuf. Comment en est-il arrivé là ?

C'est en 2008 que Damien Hirst réalise une gigantesque vente personnelle à Sotheby's. Elle s'intitule « Beautiful Inside My Head Forever »¹⁸ et il n'y vend que des œuvres récentes. Il présente 244 œuvres qui seront vendues directement aux particuliers et autres sans passer par la traditionnelle voix des galeristes. Suite à cet événement, la vente lui aurait rapporté entre 89 et 130 millions d'euros¹⁹. Entre temps l'artiste a créé sa propre maison d'édition. Il dit avoir trouvé son amour de l'art dans les livres²⁰. C'est dans cette idée qu'il va fonder les éditions Other Criteria. Il collabore avec des artistes et des institutions pour publier des ouvrages d'artistes, des monographies, des catalogues d'expositions et des catalogues raisonnés. Après la vente de 2008, il sera beaucoup moins actif sur la scène artistique, il continue à exposer partout dans le monde mais il ne présente pas de nouvelles œuvres. C'est alors que le monde de l'art contemporain parie sur son retour, fait des pronostics sur son travail et sa côte sur le marché. Celui-ci était attendu par certains, pour voir s'il allait refaire surface ou bien couler à pic.

¹⁴ Vol. I, annexe I, p. 57, fig. 166 et 167

¹⁵ *Damien Hirst*, Londres, Tate Modern, du 4 avril au 9 septembre 2012

¹⁶ *The Complete Spot Paintings 1986-2011*, Gagosian Galleries, du 12 janvier au 10 février (Beverly Hills), du 12 janvier au 10 mars (Rome et Athènes) et du 12 au 18 février (dans les huit autres galeries)

¹⁷ Vol. II, annexe I : expositions personnelles de Damien Hirst [sélection], p. 5

¹⁸ Vol. I, annexe I, p. 58 - 59, fig. 168 à 171. Le 15 et 16 septembre 2008, Sotheby's, Londres

¹⁹ Harry BELLET, « Enchères record pour la vente Damien Hirst », *Le Monde* [en ligne], 16 septembre 2008 : https://www.lemonde.fr/culture/article/2008/09/16/encheres-record-pour-la-vente-damien-hirst_1095778_3246.html. Selon les sources, les bénéficiaires de la vente sont différents.

²⁰ « All my love of art came from books. You can get inside someone's head in a book, can't you ? », Damien HIRST, 2007, Other Criteria [en ligne] : <https://othercriteria.com/other-criteria/>

C'est en surface que nous le retrouvons, en 2017 avec son projet *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*. Damien Hirst réinvestit en partie les bénéfices de son incroyable vente dans la création de ce projet, qu'il met environ dix ans à réaliser. Il réussit à se réinventer dans cette extraordinaire installation, inspiré par deux visions : celle d'un monde sous-marin oublié, que nous explorons depuis peu, et celle d'un monde dans lequel vivent les mythes et légende, un monde d'histoire et de civilisations. Il arrive à transcrire une nouvelle diégèse configurée sur le modèle de notre histoire, motivé par le rêve, la découverte, le mystère et la légende. Dans ce projet, Damien Hirst nous montre des œuvres sorties des eaux après deux mille ans d'oubli au fond de l'océan Indien. Il réalise un film qui se veut être un documentaire, qui en réalité est un docu-fiction, plus proche de la fiction que d'un documentaire scientifique, ce dernier relate la découverte du trésor²¹. Il crée plus d'une centaine d'œuvres exposées de différentes manières, environ 400 objets, de toutes tailles, de matériaux variés et de très belle facture. Toutes les œuvres ont été éditées en cinq exemplaires dont deux font partie des épreuves de l'artiste. Son exposition est d'une grande envergure, couvrant le Palazzo Grassi et Punta della Dogana. Nous y découvrons des œuvres, des sculptures, des objets, des armes et divers artefacts à travers un parcours splendide dans le cadre magnifique qu'est la ville de Venise. Il s'agit d'une collection composée d'objets surprenants et classique, du quotidien. Nous y retrouvons une atmosphère curieuse et onirique. Nous avons l'impression d'être dans un musée d'histoire naturelle, d'archéologie, d'ethnologie et d'art contemporain. Les œuvres ne possèdent pas de style unique.

L'exposition narre à travers les œuvres exposées, la découverte du trésor fictif de l'*Apistos*, un navire de transport et de plaisance qui aurait appartenu à un esclave affranchi, Aulus Calidius Amotan²². Cet homme aurait vécu entre la moitié du I^{er} siècle et la moitié du II^e siècle. Il aurait amassé une grande fortune et serait devenu un grand amateur et collectionneur d'art. Après avoir regroupé des œuvres venant de tous horizons, il les aurait embarquées sur son navire, l'*Apistos*, pour les dédier à un dieu solaire dans un temple qu'il aurait construit sur une île. Sa collection était composée d'œuvres uniques, sans pareil. Elle témoigne d'un monde passé mais aussi d'un monde moderne et actuel très contemporain. Nous y retrouvons des bustes grecs anciens, des bustes de pharaons ainsi que des œuvres surprenantes et « anachroniques » tel qu'un calendrier aztèque, des figures de notre pop culture actuelle, Mickey, Dingo ainsi que des références à notre monde contemporain. La collection fabuleuse s'inspire de toutes les époques et de toutes les cultures. Extrêmement riche, que ce soit par l'origine culturelle des œuvres que par les matériaux employés (or, argent, marbre, lapis-

²¹ Sam HOBKINSON (dir), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, The Oxford Film Company, Netflix & Science Ltd., 2017, 1h30

²² Aussi nommé Cif Amotan II, Amotan d'Antioche et Amotanius. Nous le nommerons à plusieurs reprises Amotan

lazuli, jade, cristal, malachite), elle est unique et émerveille tant par son contenu que par son histoire. Lors du voyage présumé, le collectionneur et son navire auraient péri avec la cargaison dans l’océan Indien. L’histoire d’Amotan ainsi que sa collection devinrent une légende à travers les âges, et perdura jusqu’à aujourd’hui. Cette légendaire cargaison aurait été retrouvée lors de recherches et de fouilles sous-marines réalisées en 2008, puis exposée à Venise. Damien Hirst aurait financé le projet de fouilles. L’exposition montre le résultat du travail des archéologues et plongeurs, et par la même occasion, l’immense travail accompli par l’artiste (celui de créateur). Les œuvres ont été créées de telle sorte qu’elles nous donnent l’impression de sortir des eaux, après un très long séjour. La plupart sont recouvertes de concrétions marines, de coquillages, d’algues et de coraux durcis qui perturbent notre vision et la lecture des formes. Les œuvres ont comme une nouvelle vie, de nouveaux volumes formés par le temps passé dans les eaux profondes de l’océan Indien. Nous nous retrouvons ainsi confrontés à deux histoires, celle de Damien Hirst (en tant que créateur dans la réalité actuelle) et celle de la collection d’Amotan (histoire lointaine et fictive). Ce n’est pas pour rien qu’Aulus Calidius Amotan est aussi surnommé Cif Amotan II, cette appellation est tout simplement une anagramme de « I am a fiction ». Ces deux histoires sont imbriquées l’une dans l’autre et il se peut que dénouer le vrai du faux quand nous sommes au milieu des œuvres devienne difficile, ou plutôt, le spectateur fait la différence mais décide de jouer le jeu et plonge entre le monde réel et le monde extraordinaire plausible. L’histoire de la collection est créée à partir des œuvres et des textes qui accompagnent l’exposition. Nous retrouvons un univers ancien, antique et mythologique et en découvrons un autre qui nous était encore inconnu, celui fabriqué par l’artiste entre réalité et fiction. Damien Hirst a réalisé avec brio une œuvre fictive à grande échelle qui nous fait rêver et s’émerveiller. Des questions vont s’imposer à nous, comme celle de la présentation de la collection, de la conservation et de la restauration des œuvres supposées réelles, mais aussi des réflexions qui touchent au concept de la collection, de la mémoire mais aussi de l’authenticité et de l’illusion. Ces interrogations nous parviennent par l’observation et l’analyse des œuvres, par la façon dont elles sont mises en scène et par l’intermédiaire des textes²³.

Comme à son habitude, Damien Hirst cherche et provoque en réalisant un travail sur le rapport entre l’art, la vie, la mort et par conséquent le temps. Nous retrouvons ces points importants tout au long de l’exposition que ce soit dans la mythologie, dans l’histoire ou bien dans les concepts de la collection et de la mémoire. Il crée un trésor, une histoire, un mythe et un rêve. Il connaît parfaitement le monde de l’art et celui de la collection. Il se permet donc de créer une collection, en choisissant

²³ Constituant les ouvrages suivants : Damien HIRST, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, cat. d’expo., [Venise, Pinault Collection, Fondation François Pinault, Punta della Dogana et Palazzo Grassi, du 9 avril au 3 décembre 2017], Londres, Other Criteria, Venise, Marsilio, 2017 et Damien HIRST, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable One Hundred Drawings*, Londres, Other Criteria, 2017

l'aspect des œuvres, leurs origines, leurs mythologies. Il crée leur histoire passée en s'inspirant de la nôtre, de nos civilisations. Cela permet de placer les œuvres dans un cadre réaliste. Il les fait vivre en leur donnant une histoire et un futur, puisque les œuvres exposées ont presque toutes été achetées. Ainsi elles se disperseront dans le monde par l'intermédiaire du marché de l'art, référence obligée aux diverses origines géographiques et mythologiques des œuvres avant qu'elles ne fassent soi-disant partie de la collection d'Amotan. De par le nombre élevé d'exemplaires réalisés, les œuvres vont pouvoir être exposées et vendues. Une œuvre unique qui est attendue par plusieurs acheteurs aura un prix élevé, on suppose calculé à partir de certains paramètres tel que le matériau, la qualité et la demande. Si cette œuvre est finalement réalisée en plusieurs exemplaires alors la demande peut être encore plus forte, en plus d'un nombre limité, le prix augmente aussi proportionnellement. Et dans ce cas précis, cinq œuvres identiques valent peut-être plus qu'un exemplaire unique. Ceci est un rappel au sein de son travail du fonctionnement du marché de l'art. Le travail fourni est tellement gigantesque, il mobilise énormément de personnes pour pouvoir réaliser et montrer son projet. L'histoire d'Amotan et de sa collection n'est peut-être pas réelle, puisque inventée par l'artiste mais tout est fait pour que le spectateur croit en son existence réelle. Même appuyée par la littérature de tout temps et par les témoignages de nombreuses personnes, nous ne pouvons croire entièrement en cette vaste illusion. Nous y trouvons des œuvres et des mythes qui nous paraissent vrais et d'autre non. La collection est à prendre dans sa globalité comme un ensemble complexe de représentation, d'objets et de mythes. Le doute se mêle à notre observation et à notre réflexion devant chaque œuvre que nous savons définitivement comme étant fictive, introduite dans une histoire, un contexte de narration fictif, proche de notre réalité ; c'est à nous d'apprécier à sa juste valeur la part de vérité que nous y découvrons. Cette collection existe désormais, ce n'était peut-être pas le cas au I^{er} siècle de notre ère, mais cela ne veut pas dire que tout est faux dans le travail de Hirst. Il est bien évidemment probable et possible qu'une collection d'art se soit perdue dans les eaux de nos mers et océans et que plus tard nous en redécouvrirons l'importance et la richesse. La fiction créée par Damien Hirst devient réelle et chacun décide d'y croire ou non. Le travail de l'artiste se base sur la croyance du spectateur, c'est à lui de choisir si oui ou non il veut bien donner à ce rêve une part de réalité. L'artiste joue à merveille son rôle de créateur. En plus des œuvres et des textes, c'est le spectateur qui fait vivre ce projet. Il va continuer de parler de cet extraordinaire trésor, ce qui va permettre de transmettre l'histoire fictive née de ce projet. La tradition orale a une grande importance, tout autant que les textes. La base de construction de ce travail et de cette fiction est en premier lieu la littérature, c'est elle qui permet de placer les fondements de l'histoire et de transmettre des récits à travers l'espace et le temps, tout comme le fait de vous conter l'aventure de cette collection. Mon rôle est donc de vous narrer l'histoire de Damien Hirst dans ce projet mais aussi celle de Cif Amotan II et du spectateur qui assiste à cette exposition.

« Nous accueillons facilement la réalité, peut-être parce que nous soupçonnons que rien n'est réel »

Jorge Luis Borges, *L'Aleph*

Nous pouvons lire de nombreux ouvrages concernant Damien Hirst, des catalogues d'exposition, des publications de l'artiste, et aussi des mémoires de recherche. Cela dit rien n'a véritablement été écrit sur cette grande fable récente qu'est *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*. Nous retrouvons bien évidemment l'événement dans les journaux, les unes chocs concernant l'enfant terrible de l'art contemporain et sur certains blogs d'amateurs et de professionnels. Pour se documenter sur le sujet, il faut tout d'abord lire le catalogue d'exposition qui offre une extension à la visite. Il ne faut pas se contenter de regarder les œuvres mais il faut aussi lire les textes et témoignages que nous livrent les collaborateurs²⁴ de Hirst pour bien comprendre l'envergure de ce projet. Ainsi, comme véritables sources de références concernant le sujet, nous trouvons deux ouvrages qui sont des prolongations, ou plutôt une continuité de l'exposition : tous deux publiés par Damien Hirst, *Treasure from the Wreck of the Unbelievable* et *Treasures from the Wreck of the Unbelievable One Hundred Drawings*²⁵. Il est possible de lire certaines publications intéressantes notamment dans *American Journal of Archeology*²⁶, et il y a bien évidemment les différentes interviews qu'a pu donner l'artiste. Pour le travail que je présente ici, le premier ouvrage est le plus important. Mon développement est le résultat d'un long travail d'observation et de réflexion, qui dans une première partie, ne s'est pas formalisé sur l'étude de beaucoup de sources littéraires. Le point d'ancrage est l'observation des œuvres. Dans une seconde partie nous étudierons ces sources afin de compléter notre compréhension du projet. Par la suite, dans une troisième partie, nous analyserons les répercussions du travail de Damien Hirst dans l'actualité.

Pour travailler sur le sujet, j'ai préféré tout d'abord observer l'exposition de mes propres yeux. Après la découverte physique du corpus relatif à mon sujet, je me suis penchée sur les origines des œuvres, le sujet, l'iconographie, et le plus souvent la mythologie. Certaines illustrent des mythes et des légendes quand d'autres sont des représentations d'œuvres et d'objet artistiques, culturels et

²⁴ Les auteurs des textes : François Pinault, Elena Geuna, Martin Bethenod, Henri Loyrette, Simon Schama, Franck Goddio, Amie Corry et Christopher de Hamel

²⁵ Damien HIRST, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, cat. d'expo., [Venise, Pinault Collection, Fondation François Pinault, Punta della Dogana et Palazzo Grassi, du 9 avril au 3 décembre 2017], Venise, Marsilio, Londres, Other Criteria, 2017 et Damien HIRST, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable One Hundred Drawings*, Londres, Other Criteria, 2017

²⁶ Elizabeth S. GREEN et Justin LEIDWANGER, « Damien Hirst's Tale of Shipwreck and Salvaged Treasure », *American Journal of Archaeology* [en ligne], vol 122, n°1, 13 décembre 2017 : <https://www.ajaonline.org/online-museum-review/3581>

pratiques²⁷. Par la suite je me suis attardée sur les textes du catalogue d'exposition qui font part de témoignages et d'études de l'histoire de Damien Hirst et de la collection d'Amotan. Je me suis aperçue que tout était mis en œuvre pour ancrer l'histoire dans un monde réel, le nôtre. Ainsi s'est développée ma réflexion : travailler sur la création de ce projet en tant qu'histoire et fiction me paraissait important et intéressant. Ce sujet permet ainsi de retracer le parcours de création du projet, du concept à l'exposition, tout en s'intéressant à la réception et à la critique. Il y a beaucoup à dire sur le sujet et en approfondissant mes recherches, la problématique s'est imposée. Dans ce travail, je m'emploie à expliquer l'histoire de la collection en tant que réalité et en tant que fiction. Comment Damien Hirst s'approprie-t-il notre histoire pour en créer une nouvelle, sous forme de fiction et avec quels moyens ? Comment réussit-il à créer une histoire d'une telle envergure ? La problématique tourne autour de la construction d'un mythe transformé en réalité. Outre la question de la fiction, nous replacerons ses créations dans le contexte artistique actuel afin de pouvoir analyser la réception du projet.

Mon travail s'axe principalement sur la question de la réception du spectateur, autour de la réalité et de la fiction. Mes recherches vont tenter d'expliquer comment a été créée cette histoire et comment la fiction se tient-elle. D'autre part, j'étudie les influences et les inspirations de l'œuvre de Damien Hirst et par conséquent ce qui relève de la réappropriation culturelle. Nous aborderons de nombreuses questions évoquées dans l'exposition, notamment celle concernant la question de l'authenticité des œuvres et de leurs références, la réappropriation et la réflexion que le projet porte dans notre société.

Dans ce mémoire nous débuterons tout d'abord par expliquer en détail l'exposition afin de mieux percevoir les aspects techniques qui sont mis en œuvre. Nous travaillerons sur ce qui a été réalisé durant les dix années qui ont précédé l'exposition de 2017 et sur les questions qui en résultent. Nous aborderons dans un second temps la question de la fiction, ce récit perturbé qui se place entre extraordinaire et ordinaire plausibles à travers les textes et l'utilisation du film docu-fiction. Nous traiterons aussi les références et les sources d'inspirations, qu'elles soient esthétiques, plastiques ou littéraires, pour ensuite pouvoir étudier dans une dernière partie la question de l'utilisation de la fiction notamment par l'emploi de l'archéologie. Nous pourrions ainsi réunir nos recherches concernant l'archéologie et les références afin d'aborder la question de la réappropriation culturelle. Nous terminerons en replaçant ce projet et l'artiste dans un contexte artistique actuel afin de percevoir la portée de ce travail aujourd'hui.

²⁷ Les références sont très nombreuses. Nous nous contenterons ici de n'en citer que quelques exemples. Pour le mythe et la légende : la représentation de Protée, le bouclier d'Achille, Arachné. Pour les œuvres et objets visibles dans notre culture : les épées, les bustes de pharaon, la monnaie.

1ère partie :

Un projet sur dix ans,
une grande fiction

Ce projet gigantesque et d'une grande complexité a mis beaucoup de temps à être réalisé. Il n'est pas étonnant que ce soit le cas quand nous voyons les œuvres, le travail méticuleux et à la fois monstrueux qui a été fourni. Damien Hirst réalise une exposition qui est sans pareil et qui mérite notre attention sur la prouesse artistique mais aussi logistique qui a été déployée. Le projet, qui comporte la création d'une histoire plausible, la création des œuvres, le cheminement intellectuel, la réalisation d'ouvrages et d'un film documentaire est un travail conséquent et unique dans le domaine de l'histoire de l'art. La conception de cette exposition est pharaonique tant par la quantité que la qualité des œuvres qui y sont présentées. Nous y retrouvons un flot de références culturelles de toutes époques et de tous genres. Afin de mieux comprendre l'étape de création de l'exposition, nous allons nous pencher sur le parcours de Damien Hirst en tant que créateur du projet. Sa création est une grande fiction et pour mieux l'interpréter, nous allons étudier les œuvres de leur création à l'exposition. Dans cette première partie, nous nous baserons principalement sur la découverte de l'exposition par le spectateur et donc sur ce qui permet de créer l'illusion du vrai au premier regard. Il faut en premier lieu comprendre l'élaboration des œuvres et leur mise en scène avant de pouvoir aller plus loin dans notre développement.

Chapitre 1 : le début d'un projet

Pour créer une histoire durant dix ans, il faut pouvoir être capable de déployer assez de ressources afin de réaliser les œuvres et l'histoire, le travail technique et administratif... L'artiste ne peut être seul à réaliser son œuvre, il est bien évidemment accompagné par ses équipes mais aussi par des amis et personnes extérieures. Dans cette première approche, nous allons tenter d'expliquer comment ce projet a pu voir le jour, dans quel contexte et par quels moyens.

Afin de mieux comprendre la création de l'exposition et de ce qui l'entoure, nous allons revenir sur le parcours de Damien Hirst et sur le soutien qui lui a été apporté, notamment par la Fondation Pinault et son fondateur, François Pinault, mécène de l'artiste. Dans cette partie, nous allons expliquer les origines de cette exposition et voir comment elle a été organisée et réalisée.

1.1. Vente personnelle de Damien Hirst en 2008 à Sotheby's

Le 15 septembre 2008, à la salle de vente de Sotheby's à Londres, a eu lieu une courte exposition nommée *Beautiful Inside My Head Forever*²⁸ présentant 244 œuvres de Damien Hirst, réunies sous la forme de 223 lots. Cet événement donna lieu à la vente des œuvres exposées le 15 et 16 septembre 2008. Il s'agissait d'œuvres qui n'avaient jamais été vues auparavant, uniquement des nouvelles créations de l'artiste. Parmi elles, les plus importantes faisaient partie de la série « Natural History » avec *The Golden Calf* (2008)²⁹ et *The Kingdom* (2008)³⁰. La première est composée d'un taureau auquel on a modifié les sabots et les cornes qui sont désormais en or (18 carats), et la seconde comprend un requin dans la traditionnelle vitrine de formaldéhyde (la vitrine est noire contrairement aux œuvres de la même série où nous la retrouvons dorée ou couleur acier). En réalisant ainsi une vente personnelle, Damien Hirst contourne le système des galeries pour vendre son travail, il veut rendre plus démocratique le marché de l'art. Il vend directement au futur propriétaire de mains à mains. Les intermédiaires comme les galeristes pour les ventes plus traditionnelles ne sont pas présents dans la transaction. Il explique qu'il est difficile pour quelqu'un d'acheter en galerie, je cite l'artiste lorsqu'il dit « you walk into the gallery, you get put on a waiting list by an intimidating woman or something and they want to know who you are. »³¹. Enormément de personnes sont passées à la

²⁸ Vol. I, annexe I, p. 58 - 59, fig. 168 à 171

²⁹ Vol. I, annexe I, p. 59, fig. 172

³⁰ Vol. I, annexe I, p. 60, fig. 173

³¹ Damien HIRST cité dans Gordon BURN, « Conversation », *Beautiful Inside My Head Forever*, Londres, Other Criteria, Sotheby's, 2008, p. 17

salle de vente, plus de 15 000 personnes d'après Florence Gaillard³², allant du spécialiste, du collectionneur, de l'amateur au sans domicile fixe de passage.

Cette vente comporte beaucoup d'œuvres de valeur commerciale par la présence de matériaux précieux (or et diamant principalement), qui peuvent autant faire partie d'une toile que d'un cabinet (vitrine ou armoire). Damien Hirst avait été comparé au roi Midas³³, il en a retenu la légende : tout ce que touche le roi Midas se transforme en or. Cette comparaison l'a inspiré et l'a poussé à réaliser des œuvres composées d'or et de matériaux de valeur (*Midas and the Infinite* (2008) et *Memories of/Moments with You* (2008)³⁴). Damien Hirst va profiter de la vente de quatre toiles de sa série « Spin Painting » pour faire bénéficier de l'argent à des œuvres de bienfaisance dans lesquelles il est investi³⁵. Bien que travaillant avec des galeristes, il critique tout de même le fonctionnement du système. Il réalise aussi cette vente pour faire quelque chose qui n'a jamais été fait. La surprise est au rendez-vous dans la sphère du marché de l'art lorsqu'il annonce l'événement. Sur la vente d'une création la part financière que gagne l'artiste, est moindre que le prix de vente puisqu'un pourcentage revient au galeriste. En effectuant sa propre vente de main à main, il empoche une grande partie de l'argent dépensée pour l'acquisition de ses œuvres. Le pourcentage financier reversé à la salle de vente est beaucoup moins important que celui reversé aux galeries pour vendre autant d'œuvres à travers (à des moments et des lieux différents). En plus de la réunion d'œuvres nouvelles d'un artiste en un lieu et un moment précis, l'effet d'annonce a participé à la réussite de cet événement. Nous pourrions croire qu'il cherche à corriger la situation financière de l'artiste, comme Van Gogh, pauvre de son vivant, richissime par les galeries après sa mort. Hirst reste pourtant un businessman, il n'est pas entièrement innocent puisqu'il utilise toujours les galeries aujourd'hui. Cette vente est donc un choix temporaire contre les galeristes. Les plus importants acteurs financiers de la scène contemporaine devaient être présents. Cela-dit Larry Gagosian, qui est l'un des galeristes de Hirst, brillait par son absence. Aux mêmes dates, il conviait une partie de ses grands portefeuilles contemporains à l'inauguration de sa nouvelle galerie à Moscou. Malgré cela, la galerie Gagosian était représentée à l'événement. Damien Hirst s'offre le loisir de jouer avec l'argent et le système. La provocation est à son paroxysme. Mais cela n'est pas sans y avoir réfléchi. L'artiste était tout de même réticent, il craignait qu'aucune œuvre ne soit vendue. Il s'avait qu'il risquait un échec, ne pouvant être sûr de la réussite de la vente. Dans une interview donnée à Judith Benhamou-Huet dans *Le Point* il confie, je

³² Florence GAILLARD, « Damien Hirst aux enchères », *Le Temps* [en ligne], 15 septembre : <https://www.letemps.ch/damien-hirst-aux-encheres>

³³ Damien HIRST cité dans Gordon BURN, *op. cit.*, p 24

³⁴ Vol. I, annexe I, p. 60, fig. 174 et 175

³⁵ Strummerville, Survival International, Kids Co et Demelza (*Beautiful Love Strummerville Painting with Beautiful Butterflies* (2008), *Beautiful Love Survival Painting with Beautiful Butterflies* (2008), *Beautiful Covent Garden Heart Spin Painting for Kids Co* (2008), *Beautiful Love Demelza Painting with Beautiful Butterflies* (2008))

cite, qu'« il y a une croyance qui fait dire que les artistes ne devraient pas jouer avec l'argent. C'était un pari. C'était risqué et stupide. Et certaines personnes ont pensé que c'était intelligent. C'était trop près de l'échec pour que ça le soit. J'ai eu beaucoup de chance. ³⁶».

Mais nous pouvons nous demander : pourquoi cette vente ? Si les risques d'un échec étaient beaucoup trop nombreux et importants pour l'artiste, pourquoi Damien Hirst, en connaissance de cause, a tout de même tenté le coup ? La vente est organisée lorsque l'artiste a 43 ans. Sa carrière a débuté alors qu'il était encore jeune, il ne pensait pas pouvoir gagner de l'argent en faisant ce qu'il aimait : de l'art³⁷. C'est alors que Charles Saatchi devient son mécène, finance l'exposition qui lancera les Young British Artists et l'œuvre *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991)³⁸. Il l'acquiert pour 12 000 euros (10 000 pounds). Damien Hirst dit lui-même avoir trouvé une raison d'exister sans argent : faire de l'art pour l'art. Le jour où Charles Saatchi lui commande et achète son requin, Damien Hirst se rend compte que ce qu'il crée peu valoir beaucoup. C'est son manager Franck Dunphy qui le pousse et lui dit que son requin peut bien valoir 1 million de pounds, « ça vaut ce qu'une personne est prête à mettre pour l'acheter. »³⁹. Après être lancé, il va connaître le succès, l'argent, l'alcool et la drogue. Il crée de nombreuses séries de peintures, de sculptures, d'installations. Pour créer ses œuvres, il emploie une équipe de 150 personnes qui diminuera pour atteindre 95 personnes en 2010. Il travaille beaucoup autour des mêmes thèmes qui deviennent récurrents, la mort, la vie, la science, la médecine... Après 25 ans de carrière, l'artiste ressent comme une satisfaction artistique, il dit lui-même avoir atteint tous les objectifs qu'il s'était fixé quand il était encore un jeune étudiant. Il a étudié la nature humaine et ses créations. Il dit « avoir obtenu ce que la plupart des artistes passent une vie à espérer⁴⁰».

En 2008, Damien Hirst arrive à un moment de sa carrière où il fait une rétrospective de ce qu'il a produit. Il ne se voit pas continuer la série de « Spot Painting » *ad vitam aeternam*. Il pense la poursuivre mais il ressent le besoin de tourner une page et de commencer quelque chose de nouveau. Son rythme de création et ses œuvres se rapprochaient trop d'une production de masse, régie par les deux mots d'ordre suivant : produire et vendre. Il dit lui-même que sa façon de créer devenait peu fiable et peu satisfaisante à ses yeux⁴¹. Lorsqu'il cite les peintures de sa série « After Beautiful

³⁶ Damien HIRST cité dans Judith BENHAMOU-HUET, « Damien Hirst, les confessions du requin de l'art contemporain », *Le Point* [en ligne], 7 avril 2010 : http://www.lepoint.fr/culture/damien-hirst-les-confessions-du-requin-de-l-art-contemporain-07-04-2010-441901_3.php

³⁷ « Je n'imaginai même pas pouvoir un jour être payé pour quoi que ce soit que j'aimais faire. » dans Florence GAILLARD, *op. cit.*

³⁸ Vol. I, annexe I, p. 54, fig. 158

³⁹ Judith BENHAMOU-HUET, *op. cit.*

⁴⁰ Florence GAILLARD, *op. cit.*

⁴¹ Sam HOBKINSON (dir), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, The Oxford Film Company, Netflix & Science Ltd., 2017

Paintings »⁴², il avoue qu'il a réalisé des « sous-copies merdiques de Bacon ». Hirst adore Francis Bacon, il affirme que la peinture est morte avec lui⁴³. Besoin de tourner une page, de changer d'air, Damien Hirst aborde avec Judith Benhamou-Huet le fait qu'il commence à sentir le besoin de quelque chose d'autre, de plus personnel, tranquille et sombre. Dans ce besoin réside son futur projet. En 2010, toujours dans la même interview donnée au journal *Le Point*, il précise : « d'ici cinq ans, c'est le temps qu'il me faut, je voudrais organiser une exposition consacrée à un trésor imaginaire retrouvé au fond des mers. On prendrait en photo les objets sous l'eau découverts par les plongeurs. Puis, à partir des photos on ferait des peintures aussi. Je veux faire ce genre de grandes sculptures ressurgies du passé. Elles seraient en or, mais donnant l'illusion d'être vieilles par le temps. L'or est comme une nouvelle peau.⁴⁴ »

Lorsqu'il évoque son projet au public, il parle comme si ce projet n'était qu'une idée, un fantasme créatif, qui passe inaperçu. Or cela fait déjà plusieurs années qu'il prépare son coup. Avant de réaliser sa grande vente à Sotheby's, il savait déjà où il en était dans sa carrière, il savait quelle voie il voulait emprunter. Cela n'est pas sans oublier le facteur incertain de la vente. Il veut se réinventer dans son travail, réaliser de nouveaux projets, arrêter quelques séries. Entre 2007 et 2008, lorsqu'il parle de ses idées à François Pinault, ami et mécène, ce dernier semble conquis par l'originalité et la réflexion que développe l'artiste. C'est alors qu'ils vont travailler ensemble sur ce projet. François Pinault et sa fondation seront là pour accueillir le retour de l'enfant terrible aussi enfant prodige de l'art contemporain.

1.2. Le mécénat de François Pinault

François Pinault est un des leaders en France de l'industrie de luxe avec Bernard Arnault. Il est le fondateur de la holding Artémis et du groupe Kering (anciennement PPR, Pinault-Printemps-Redoute). Il fait aussi partie des dix plus grandes fortunes de France. Nous le connaissons mieux pour être le propriétaire de la maison de vente Christie's et pour être l'un des deux plus grands collectionneurs français d'art contemporain, le second étant Bernard Arnault. Il ne possède pas moins de 3 000 œuvres. Il en revend certaines sur le marché de l'art, car comme il l'explique, ses goûts et son appréciation des œuvres changent avec le temps. Il a créé la Pinault Collection, qui malgré ce que l'on dit n'est pas une fondation d'entreprise, en lien avec son patrimoine commercial (bien qu'identifiée comme étant la Fondation François Pinault). La collection est composée exclusivement d'œuvres

⁴² Vol. I, annexe I, p. 61, fig. 176 et 177

⁴³ « Celui après qui la peinture s'est arrêtée », Damien Hirst cité par Florence GAILLARD, *op. cit.*

⁴⁴ Judith BENHAMOU-HUET, *op. cit.*

appartenant personnellement à François Pinault. Il est propriétaire d'œuvres de Modigliani, des minimalistes américains des années 1960, de Klein, de Rothko, mais aussi d'artistes contemporains comme Koons et Murakami sans oublier bien évidemment Damien Hirst. La Pinault Collection est composée tout simplement de sa collection personnelle, il décide de l'exposer dans son musée d'art contemporain. Vers les années 1999 et 2000, François Pinault fait naître le projet de l'île Seguin à Boulogne-Billancourt. Il souhaite créer son musée non loin de Paris, avec une architecture signée par Tadeo Ando. À cause de lourds problèmes administratifs et décisionnels autour de la vente, François Pinault renonce à l'île Seguin en 2005 pour finalement signer la vente du Palazzo Grassi à Venise.

Il devient propriétaire du Palazzo Grassi en 2005, après la famille Agnelli qui y avait installé le siège de la Fondation FIAT. Gianni Agnelli est un ami de François Pinault et la ville de Venise autorise le collectionneur à agrandir son espace d'exposition avec la possibilité de construire un nouveau bâtiment. Il va y présenter une partie de sa collection en 2006. Un an plus tard en 2007, il cherche à acheter Punta della Dogana, la Pointe de la Douane, sur le Grand Canal de Venise, non loin de sa première acquisition vénitienne. Il luttera face à la Fondation Guggenheim et finira par remporter la vente en accord avec la ville de Venise⁴⁵. Il permettra à Tadeo Ando de revoir l'architecture du lieu. Cet achat lui permet d'exposer en deux points différents et donne un espace unique et de grande envergure. Mais François Pinault ne s'arrête pas là. Il garde en lui l'idée d'un jour pouvoir ouvrir sa collection au public du monde entier et souhaite ouvrir de nouveaux lieux sous le nom de la Pinault Collection. Après l'île Seguin, il revient sur Paris et investit la Bourse de Commerce de la capitale française. Cette dernière sera restructurée encore une fois par Ando. Le chantier devrait se terminer d'ici fin 2019 et la nouvelle demeure artistique ouvrira ses portes au public en 2020⁴⁶.

Le patrimoine vénitien de la Pinault Collection est parfait pour accueillir le travail de Damien Hirst, il sera le premier artiste à être exposé aux deux endroits en même temps. C'est une première pour la fondation et une opportunité unique pour l'artiste car le lieu offre une surface impressionnante et un cadre parfaitement adapté à son projet.

François Pinault était au courant du projet de Damien Hirst depuis une dizaine d'année⁴⁷, depuis 2007-2008. L'artiste était porté par la gloire et reconnu, il avait réussi à atteindre ses objectifs et souhaitait mettre à l'épreuve ses capacités artistiques⁴⁸. Lors d'une visite des ateliers de Hirst, son mécène et ami fut subjugué par les œuvres que l'artiste réalisait. Elles étaient en totale rupture avec

⁴⁵ François PINAULT, « Île Seguin : je renonce, par François Pinault », *Le Monde* [en ligne], 10 mai 2005 : http://www.lemonde.fr/idees/article/2005/05/10/ile-seguin-je-renonce-par-francois-pinault_647464_3232.html

⁴⁶ Avancement et évolution du projet sur : <https://www.collectionpinaultparis.com/>

⁴⁷ Propos recueillis en 2017

⁴⁸ François PINAULT dans Damien HIRST, op. cit., p. 5

ses travaux précédents. Ce qui plaît à François Pinault chez Damien Hirst, c'est cette capacité à se renouveler et à repousser les limites de la création. En vue du projet, les deux hommes ont pu travailler de manière complémentaire. Damien Hirst crée en sachant où il va pouvoir exposer, ayant connaissance de la configuration architecturale des lieux. L'espace, notamment la hauteur sous plafond, le style architectural et l'histoire des lieux sont en parfaite harmonie avec les œuvres exposées. De cette union, François Pinault montre qu'il est bien une des seules personnes au monde à pouvoir offrir un tel cadre à l'artiste. Les œuvres et la ville se répondent comme dans un miroir. Ils permettent tous deux de réaliser leurs rêves, créer, montrer, partager et cela avec passion et émotion.

1.3. Les lieux : Palazzo Grassi et Punta della Dogana

Le Palazzo Grassi et Punta della Dogana⁴⁹ sont deux hauts lieux dans l'histoire de Venise, de la ville marchande et commerciale. Leur contexte de création ainsi que leur fonction au cours des siècles est une parfaite image de ce qu'était et de ce qu'est aujourd'hui Venise, une ville culturelle, d'échange et de commerce.

C'est en 1732 que commence à naître le Palazzo Grassi. Cette année-là, les frères Grassi, Angelo et Giovanni, acquièrent plusieurs petites maisons autour de l'église de San Samuele, et firent construire à cet emplacement leur demeure familiale : le Palazzo Grassi. Ils comptèrent parmi les membres de leur famille beaucoup de collectionneurs d'art qui possédèrent et réunirent des Titien, Paolo Véronèse, Bassano, Van Dyck, Guidi, Guerchin et Schiavone. Le palais devait sans doute déjà être habité dans les années 1750, mais les frères n'y vécurent pas longtemps. Giovanni décéda en 1752 et Angelo le suivit en 1758. Il resta bien évidemment la demeure des héritiers qui l'agrandirent vers le Grand Canal en lui donnant une allure monumentale. Ce travail est celui de l'architecte Giorgio Massari. Le palais sera cédé en 1840 au marchand immobilier Spiridione Papadopoli, puis passera entre les mains de différents propriétaires non originaires de la Sérénissime⁵⁰ jusqu'en 1850, date à laquelle il sera transformé en hôtel. La demeure Grassi sera rachetée et restaurée par le baron Simeone de Sina. Ce riche banquier habitant à Venise est originaire de Grèce. Ce n'est pas le seul à restaurer le palais puisqu'en 1908, Giovanni Stucky fit la même chose après que les héritiers de De Sina lui aient cédé. Il deviendra ensuite la propriété de Vittorio Cini puis de la société immobilière Frano Marinotti,

⁴⁹ Vol. I, annexe I, p. 61, fig. 178 et 179

⁵⁰ Surnom donné à la ville de Venise

avant d'être le siège du « Centro internazionale delle arti e del costume⁵¹ »⁵². Toujours lié à la culture, le Palazzo Grassi devient un lieu d'exposition d'art et de civilisation à partir de 1984, lorsque la famille Agnelli l'acquiert pour la Fondation FIAT, à l'époque réaménagé par Gae Aulenti. Les expositions qui y ont été organisées ont connu un grand succès. Nous en connaissons le dernier propriétaire puisqu'il s'agit de François Pinault, qui le rachète à son ami Gianni Agnelli en 2005. Des travaux y sont réalisés suivant les plans de Tadeo Ando. Ce dernier avait prévu une rénovation architecturale fonctionnelle et muséographique afin que l'espace du palais corresponde aux attentes de son propriétaire. L'appareil décoratif est simplifié et l'intérieur voit naître des espaces neutres caractérisés par une grande surface fluide et aérée. Le Palazzo Grassi est restauré une nouvelle fois afin de permettre la rencontre avec le public. Il rentre parfaitement en dialogue avec le contexte historique, architectural et urbain de la ville. François Pinault réussit à merveille à créer ce lieu qu'il désirait tant, où le public peut venir partager avec lui sa passion pour l'art et principalement l'art contemporain. Le lieu est tout simplement idéal. De par son contexte historique et culturel, Venise est un parfait lieu de rendez-vous pour communiquer avec l'art.

François Pinault arrive à agrandir la surface de son premier lieu d'exposition de 5 000 m² en acquérant Punta della Dogana en 2007. Le lieu est nommé « la Pointe de la Douane » par la fonction qu'il occupait. La douane de la mer correspond à l'endroit où étaient contrôlées les marchandises arrivant à Venise et c'était aussi là que les navires payaient la taxe de la douane. Au XV^e siècle, celle-ci se situait près de l'Arsenal, mais en vue du développement de l'activité commerciale à Venise, il fut imposé que la douane soit transférée ailleurs. En 1682, le nouveau repère de la douane vit le jour à la pointe ouest de Dorsoduro, non loin du Palazzo Grassi, grâce à l'architecte Giuseppe Benoni. Le lieu est reconnaissable par son emplacement stratégique dans le Grand Canal et aussi par le groupe sculpté qui orne la tour. Il représente deux Atlas qui soutiennent une sphère en bronze doré, surmontée par la Fortune, qui indique la direction du vent⁵³. Punta della Dogana joua durant de nombreuses années son rôle de contrôle des cargaisons entrant dans la République vénitienne. Elle fut laissée à l'abandon pendant plus de vingt ans avant que la ville s'y intéresse de nouveau. C'est en 1980 que Venise lance un concours pour la création d'un centre d'art contemporain à Punta della Dogana. Acquise en 2007 par François Pinault, et restaurée par l'architecte Tadeo Ando, présentée comme une extension du Palazzo Grassi, la Pointe de la Douane fait de nouveau partie du patrimoine culturel de la ville, elle est

⁵¹ Centre international des arts et des us et coutumes

⁵² Judicaël LAVRADOR, *Palazzo Grassi : François Pinault foundation*, Issy-les-Moulineaux, Beaux-Arts éditions, 2012

⁵³ Vol. I, annexe I, p. 62, fig. 180

de nouveau ouverte au public à partir de juin 2009 après 14 mois de travaux. Nous pouvons admirer les lieux lors de présentations d'expositions temporaires par la Fondation François Pinault.

Pour les deux projets de réaménagement, Tadeo Ando a réalisé un travail d'une grande rigueur, en laissant apparent le caractère des lieux. Ainsi au Palazzo Grassi, nous pouvons admirer les plafonds en caissons dorés, décorés de peintures de style baroque⁵⁴, tout comme la grandeur du lieu avec son hall coiffé d'une verrière et le grand escalier à deux branches. L'escalier est peint à fresque par Michelangelo Morlaiter et Francesco Zanchi, et les plafonds sont décorés par Giambattista Canal et Christian Griepenkerl⁵⁵. À Punta della Dogana, il laisse visible les structures murales du XVII^e siècle comme la brique et la pierre auxquelles il se permet d'ajouter de grandes ouvertures de verre sur le canal. Les surfaces sont épurées en béton lisse, cela n'altère pas le charme de la charpente en bois et des murs. Il réalise un hommage à Scarpa, un des plus grands architectes vénitiens du XX^e siècle en mettant sur ses ouvertures extérieures du premier niveau des grilles. Elles sont reprises du magasin Olivetti de la place Saint-Marc⁵⁶. L'effet est assuré et les deux monuments sont de nouveau ancrés et actifs dans la vie culturelle de la Sérénissime.

Le Palazzo Grassi et Punta della Dogana sont propices à l'exposition des œuvres de Hirst pour plusieurs raisons. En effet, la hauteur sous plafond et les aménagements de Tadeo Ando à Punta della Dogana permettent d'inscrire dans l'espace des œuvres de très grandes dimensions et aussi de créer des plateformes qui communiquent entre elles. Ce système de communication visuelle se retrouve au Palazzo Grassi de par sa configuration axiale autour du puit de lumière et de l'escalier. Qu'importe l'endroit dans lequel nous nous situons dans les lieux, la scénographie et la disposition des espaces nous offre toujours la possibilité de porter notre regard sur une autre salle, d'autres œuvres et ainsi cela nous permet de faire un lien logique dans l'espace d'exposition pour passer d'une œuvre à l'autre. Il nous suffit de nous laisser guider par notre regard. Outre l'espace intérieur, celui extérieur est aussi d'une grande importance dans ce projet. L'exposition est en résonance avec le contexte marchand, maritime et historique de Venise. Presque à chaque instant, nous avons vue sur le Grand Canal et ses eaux perturbées par le trafic maritime. Certaines œuvres sont placées à l'extérieur des lieux. Le rapport entre les œuvres sorties des eaux et le Grand Canal ne peut pas être ignoré consciemment. La Pointe de la Douane était un lieu de contrôle des navires entrants, bien évidemment les navires qui venaient d'Orient y étaient contrôlés aussi (Chine, Inde, Turquie...), ceux qui transportaient des matériaux précieux, des œuvres, des richesses diverses et variées. Le fait que la collection de Hirst y soit présentée est un heureux événement qui a d'autant plus d'intérêt qu'elle est aussi exposée au sein du Palazzo

⁵⁴ Vol. I, annexe I, p. 62, fig. 181

⁵⁵ Vol. I, annexe I, p. 62, fig. 182

⁵⁶ Vol. I, annexe I, p. 63, fig. 183 et 184

Grassi, palais d'une famille de collectionneurs, qui plus récemment montraient de très belles expositions sur les différentes civilisations du monde, civilisations que nous retrouvons dans le projet de Hirst. L'eau est rappelée par le contexte extérieur et par l'aspect des œuvres qui sont placés devant nous. Nous voyageons véritablement à travers différentes histoires, celle d'Amotan, de sa collection et celle de Venise.

Damien Hirst a bénéficié du soutien de François Pinault en tant qu'ami et mécène, pour la réalisation de son exposition. L'artiste a réalisé sa vente personnelle en dehors des voies traditionnelles, chez Sotheby's, maison de vente concurrente à celle de François Pinault, Christie's, afin de toucher directement le bénéfice de la vente. Celle-ci lui a permis de commencer à financer son incroyable périple au fond des eaux de l'océan Indien. Dès 2008, il crée des œuvres de la collection d'Amotan, en or, en marbre, en argent... François Pinault offre à l'artiste la possibilité d'exposer à sa fondation à Venise, qui en 2007 s'agrandit de 5 000 m². Le lieu est propice à l'exposition de grand volume et permet d'insérer un rapport encore plus fort entre les lieux et le sujet du travail de Damien Hirst de par le contexte et l'histoire de la ville et des espaces d'exposition. Outre leurs origines et leurs architectures, ces lieux possèdent un espace d'exposition créé dans un style neutre afin de ne pas perturber l'héritage matériel du bâti mais c'est aussi fondamentalement un style moderne sans caractère particulier qui offre la possibilité d'exposer de multiples artistes avec liberté. Les œuvres seront mises en valeur par Elena Geuna, commissaire de l'exposition, qui a déjà collaboré avec François Pinault. Le collectionneur fait tout pour que le retour d'un de ses artistes fétiches soit réussi. Animé par cette passion du partage culturel, c'est sur un univers fantastique et démesuré que le Palazzo Grassi et Punta della Dogana nous ouvrent leurs portes. Il ne semble pas y avoir de meilleur endroit pour exposer l'histoire d'Aulus Calidius Amotan que la grande cité de Venise.

Chapitre 2 : l'élaboration des œuvres et de l'exposition

Damien Hirst a créé une collection d'œuvres d'art, sans spécificité particulière, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'une collection archéologique, ethnologique ou autre, qui s'attarde sur un thème particulier. Elle ne possède pas de caractéristique qui permet de la définir à proprement parler. C'est une collection fictive d'œuvres d'art, provenant de différents lieux, de différentes civilisations et de temps et période différents (d'après ce qui nous est dit dans l'exposition). Les œuvres sont diverses, dans des styles très différents ce qui en fait une collection hétéroclite. Il invente une histoire autour de sa collection, mais reste extrêmement vague quant à l'origine des œuvres, que ce soit dans l'histoire (fantastique et fictive) ou dans les procédés de réalisation (dans les ateliers). L'exposition présente 193 œuvres⁵⁷, certaines d'entre elles nous paraissent connues, elles nous font penser à une œuvre que nous aurions déjà rencontrée quelque part, alors que d'autres nous paraissent totalement inconnues et même inattendues. Nous allons nous pencher sur la découverte de ses œuvres et de la collection en tant que spectateur. Comment les sculptures, les artefacts et autres dispositifs artistiques nous apparaissent-ils au sein de l'exposition et quelles réflexions pouvons-nous en tirer. La production de Hirst est étonnante tant par la diversité des œuvres que par les matériaux qui les composent. Il est intéressant d'essayer de comprendre comment il a pu créer autant avec une telle finition. Nous aborderons les moyens mis en œuvre pour créer cette exposition, afin de la comprendre dans sa globalité. Ainsi nous allons parler de ce qu'est une collection. À travers ce questionnement viendra s'introduire la découverte des œuvres par le spectateur, une première découverte visuelle puis une analyse des matériaux. Cette étude permettra d'expliquer comment les œuvres sont perçues, et quelle part elles possèdent dans cette mise en scène qu'est la fiction artistique de Hirst. Par la suite nous parlerons de ce qui est bien réel, c'est-à-dire les techniques de fabrication ainsi que l'installation et la main-d'œuvre, importante à la réussite de cet événement.

2.1. La collection

Damien Hirst est lui-même collectionneur, il dit qu'en étant collectionneur et artiste il comprend ce qu'est l'argent et la collection. Une collection privée ne peut se construire qu'avec de l'argent, c'est une passion et une grande addiction que d'être collectionneur. Cela se retrouve chez François Pinault, il acquiert des œuvres à partir des années 1990. Sa collection personnelle change, elle évolue avec ses goûts. Il est possible de dire qu'une œuvre possède une histoire, qui correspondrait au temps passé dans une collection, avant de commencer une autre histoire dans les

⁵⁷ 109 sculptures (109 lots), 21 vitrines, 16 photographies sous caissons lumineux et 47 dessins

mains d'un nouvel acquéreur. Cela se retrouve en particulier dans cette exposition. Soyons conscients que dans les faits, cette collection est créée par Damien Hirst. L'histoire que lui confère l'artiste la place comme étant une collection à des fins de dévotion au culte du Soleil. Mais ces œuvres s'inspirent bel et bien de notre histoire. Nous reviendrons plus en détail sur l'histoire et la fiction de l'exposition dans un prochain développement. Les œuvres auraient appartenu au collectionneur Amotan d'Antioche avant d'être oubliées dans les eaux de l'océan Indien après un naufrage. Retrouvée par des scientifiques et archéologues avec le soutien de Damien Hirst, la collection est exposée à Venise. Retournons dans le contexte actuel où l'artiste a réalisé les œuvres en cinq exemplaires, destinés à être vendus et exposés. Nous pouvons déjà citer deux de ses œuvres qui ont d'ores et déjà été montrées dans d'autres expositions : *The Severed Head of Medusa* (or, 2013) et *Bust of the Collector* (2016)⁵⁸. La première fait partie de l'exposition *The Classical Now* au King's College de Londres tandis que la seconde est restée à Venise, visible dans *Dancing with Myself*, à Punta della Dogana⁵⁹. Ainsi les œuvres exposées pourront faire partie d'autres expositions et collections, privées, d'amateurs, de collectionneurs, de musées... La collection d'Amotan n'a pas fini de revivre à travers le temps, passé, présent et futur. Dans le récit de la légende d'Amotan, les œuvres avaient une histoire avant d'appartenir au collectionneur, désormais elles possèdent une nouvelle histoire au sein de la collection dédiée à un culte du Soleil. Puis une autre après le naufrage, avec leur découverte et leur exposition à Venise. Leur histoire ne s'arrête pas là puisqu'elles sont exposées et vendues, cela forme un autre récit, un nouveau récit pour chaque œuvre concernée. La collection possède donc plusieurs histoires.

Mais il serait intéressant avant tout de déterminer ce que peut bien être une collection. Elle est définie comme étant une réunion d'objets rassemblés et classés pour leur valeur documentaire, esthétique, pour leur prix, leur rareté, etc⁶⁰. Dans le cas présent, la collection est formée d'un ensemble d'objets différents que nous réunissons aujourd'hui pour diverses raisons. Par exemple, les vitrines exposant des armes, des outils, des amphores et autres artefacts de la vie quotidienne sont généralement exposés dans des musées d'archéologie ou d'ethnologie. Les objets sont souvent mis en résonance avec leur époque de création pour mieux comprendre le contexte de création et d'utilisation ainsi que le fonctionnement des populations et civilisations. Ce que nous pouvons rassembler comme étant des vitrines de minéraux sont plutôt visibles dans un musée de minéralogie ou d'histoire naturelle. À ces deux lieux (musée archéologique et d'histoire naturelle) nous pouvons associer ce qui correspond à des traces animalières, le crâne de mammouth (*Skull of a Cyclope*, 2011⁶¹)

⁵⁸ Vol. I, annexe I, p. 64, fig. 185 et 186

⁵⁹ *The Classical Now*, exposition de groupe, King's College, Londres, du 3 mars au 28 avril 2018 et *Dancing with Myself*, exposition de groupe, Punta della Dogana, Venise, du 8 avril au 16 décembre 2018

⁶⁰ «collection», *Dictionnaire Larousse* [en ligne] : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/collection/17174>

⁶¹ Vol. I, annexe I, p. 19, fig. 46 et 47, et p. 40, fig. 118

et celui de cheval (*Skull of a Unicorn*, 2010⁶²), dans les deux cas à la fois comme témoignage de la découverte archéologique et comme un héritage de la nature, exposé dans une galerie de l'évolution. Un objet ne peut pas être restreint à être montré en un seul et unique lieu d'exposition. Ces exemples nous montrent bien que la collection que nous avons est hétéroclite. Elle concerne tant l'art plastique, la numismatique, l'archéologie, l'ethnologie, l'histoire naturelle, les civilisations, les religions, la mythologie, la minéralogie que d'autres domaines encore plus précis. Elle montre les œuvres qu'a pu réunir Amotan et des objets du quotidien du collectionneur (vaisselles, bijoux...).

Bien qu'inventée par Damien Hirst, la collection d'Amotan s'inspire de véritables œuvres et productions déjà existantes dans nos civilisations et donc de collections visibles, dans des musées et autres lieux d'exposition. Amotan s'entoure d'objets qui illustrent de grandes civilisations mais aussi des artefacts qui témoignent de l'évolution de l'homme. Il rend hommage à ce que l'homme a pu créer. Composée d'objets d'une très grande richesse, tant matériel, iconographique qu'ethnique, il est rare de pouvoir exposer autant d'objets et d'œuvres diversifiés en un seul lieu. Bien qu'inventée de toute pièce, cette collection montre des aspects différents de l'homme, guerrier, artisan, conteur, historien, créateur... Elle est donc unique de par sa richesse, son histoire, fictive et réelle, et sa création. Elle correspond à la face visible d'Amotan, son héritage qui témoigne de sa vie et de celle de nombreuses autres personnes. Dans l'histoire, il est l'acquéreur des œuvres, et parfois le commanditaire, mais n'en n'est pas le créateur. Toujours dans la fiction, Hirst est celui qui permet de découvrir le trésor, il aurait été contacté par l'équipe de chercheurs pour financer les fouilles et la sortie des eaux des œuvres ; Dans la réalité, les deux rôles incombent à Damien Hirst, il est créateur (commanditaire) et acquéreur de sa propre collection. Il est à l'origine du projet, c'est lui qui décide qu'elle œuvre verra le jour et qu'elle sera son histoire. Il est le chef d'orchestre de ce spectacle, il choisit quel scénario sera mis en place. C'est grâce à lui que dans les deux cas, fiction et réalité, les œuvres sont exposées : dans la réalité il finance la création des œuvres et donc en est le propriétaire, et dans la fiction c'est lui qui rend possible la découverte du trésor. Son nom est associé à celui du collectionneur Amotan, qui était auparavant propriétaire des œuvres. Par conséquent, il est bien visible qu'au regard de la réalité, c'est Damien Hirst qui est créateur des œuvres et de la collection, son action dans les fouilles est une mise en scène pour l'introduire dans la fiction. Et c'est à travers les salles du Palazzo Grassi et de Punta della Dogana que nous allons pouvoir regarder cette surprenante réunion d'objets, sous la forme de la collection d'Amotan, que nous pourrions simplement nommée comme étant aussi celle de Damien Hirst. Cette collection nous montre une impressionnante réunion des créations de l'homme, qu'il

⁶² Vol. I, annexe I, p. 27, fig. 80, 81 et 82, et p. 41, fig. 121

s'agisse de mythe, d'outils, d'œuvres, de photographie ou de film. Elle se forme grâce à une grande richesse de références et de créations non délimitées dans le temps.

L'exposition se situant dans deux lieux, il est possible de visiter les salles dans un ordre différent, en commençant par le Palazzo Grassi ou bien par Punta della Dogana. La brochure ainsi que le catalogue d'exposition débutent par la Pointe de la Douane. Puisque nous expliquons le sujet vu par le spectateur, le déroulement du développement suivra celui qui est proposé par la commissaire d'exposition et l'artiste, à savoir débiter notre expédition par le second bâtiment acquit par la Pinault Collection. Dans cette partie, nous allons explorer les lieux de l'exposition, la plupart des précisions proviennent de la brochure mise à disposition du spectateur⁶³.

Punta della Dogana accueille entre ses murs 72 sculptures, 14 vitrines, 1 vidéographie et 10 photographies sous caissons lumineux et le Palazzo Grassi comporte, quant à lui, 37 sculptures, 7 vitrines, 2 vidéographies, 47 dessins et 6 photographies sous caissons lumineux. Les œuvres présentés sont le témoignage d'une partie de l'histoire d'Amotan. Rappelons que ce dernier possédait dans sa collection des œuvres dites originales, des commandes mais aussi des copies, des faux, des achats et des objets pillés. À cela viennent s'ajouter des photographies des fouilles sous-marines, trois vidéographies documentaires, des copies contemporaines, des dessins de styles renaissance et une maquette de l'*Apistos*. Les dates citées ci-dessous entre parenthèses correspondent aux dates de création des œuvres par Damien Hirst. Les cartels de l'exposition ne présentaient pas de précisions chronologiques concernant les œuvres, contrairement à ce que nous pourrions croire. Ils auraient pu nous indiquer la date de création supposée des œuvres, allant donc plus loin dans l'illusion de l'histoire réelle et de la fiction. Il y figurait simplement le titre de l'œuvre et parfois, un texte explicatif évasif. Les informations comme les matériaux et les dimensions étaient consignées dans la brochure ainsi que sur des panneaux à l'entrée de chaque salle⁶⁴.

2.1.1. Punta della Dogana

Punta della Dogana se situe à la pointe du quartier de Dorsoduro le long du Grand Canal. Le bâtiment est remarquable, très bien ancré dans le patrimoine vénitien, restauré par Tadeo Ando. Rappelons que son intérieur possède une grande hauteur sous plafond, des ouvertures sur le cadre

⁶³ Brochure de l'exposition Damien Hirst, *Treasure From the Wreck of the Unbelievable*, Venise, Pinault Collection, du 9 avril au 3 décembre 2017

⁶⁴ Afin de faciliter la compréhension des prochaines réflexions, il est possible de lire une description des lieux et de la découverte des œuvres dans le Vol. II, annexe II : description de l'exposition, lieux, œuvres et disposition, p. 9

extérieur et de belles poutres en bois. Le lieu rappelle la proue d'un navire de par sa forme triangulaire qui s'élanche sur la jetée et son intérieur boisé, similaire à l'armature de la coque d'un bateau.

L'exposition débute en dehors du bâtiment où le spectateur peut observer deux œuvres. À l'entrée de Punta della Dogana sont présentés une vidéographie des fouilles et un texte d'introduction qui présentent l'exposition comme étant le résultat de fouilles sous-marine de l'*Apistos*. Sont bien évidemment évoqués le collectionneur, sa collection et les œuvres, dont il est précisé que certaines sont des copies des formes originales supposées des sculptures parsemées de coraux et d'espèces marines. Au côté de ce texte est diffusé une vidéo montrant la découverte et la sortie des eaux des œuvres. Avant de s'apprêter à passer la porte pour entrer dans la première salle, il faut lire et comprendre l'inscription qui se trouve au-dessus de nous : « Somewhere Between Lies and Truth Lies the Truth⁶⁵ ». Le ton est donné, un voyage entre vérité et mensonge s'annonce. Nous venons de franchir le pas de la porte et de mettre un premier pied dans cet univers étonnant et fantastique.

Au cours de son avancé dans l'exposition, le spectateur rencontrera des œuvres impressionnantes et surprenantes, tant par leur aspect esthétique que par leurs références iconographiques. Le lieu offrant plus de 5 000 m², et une grande hauteur sous plafond, il permet d'exposer des œuvres de grandes tailles et imposantes. Cette masse d'œuvres, de vitrines et de matériaux peut avoir tendance à noyer le spectateur dans un trop plein de surprise visuelle et iconographique au cours de sa visite. S'il se perd dans ce surplus d'œuvres aux multiples références, il pourra se référer à la brochure et aux cartels qui malheureusement ne l'aiderons pas beaucoup plus à comprendre certaines œuvres. Le rez-de-chaussée offre ainsi en grande majorité des œuvres de grandes dimensions, les autres de dimensions moindres ainsi que les vitrines se trouvent dans des salles adjacentes à la grande galerie principale, sur deux niveaux. Ces grandes salles, de la grande galerie, reprennent un schéma généralement similaire. Nous y retrouvons plusieurs œuvres de très grandes dimensions qui sont accompagnées de photographies les montrant sous l'eau. La scénographie est similaire et répétitive tout au long de l'exposition, avec pour les grandes salles, plusieurs œuvres monumentales avec photographies des fouilles qui replace le spectateur dans le contexte archéologique, et scientifique en plus d'introduire de nouveau l'histoire fictive. Pour certaines de ces images, un plongeur se situe à côté et permet de se rendre compte différemment du poids de l'œuvre puisque ces photographies sous-marines transmettent une sorte de pression aquatique. Il semble avoir été extrêmement difficile de transporter l'œuvre du fond de l'océan jusqu'à Venise, dans ces salles. La majorité des œuvres sont exposées recouvertes de concrétions marines et d'algues afin de donner l'illusion du temps passé sous l'eau. Certaines sont alors exposées à côté de ce

⁶⁵ « Quelque part entre le mensonge et la vérité se trouve la vérité »

qui nous est présenté comme étant une copie contemporaine, immaculée, sans marque du temps. Cela permet de mieux percevoir les formes et comprendre la sculpture différemment. À côté de ces œuvres monumentales, nous retrouvons des artefacts qui nous semblent authentiques, c'est-à-dire non fabriqués par l'artiste, comme les objets de vaisselles et quelques bijoux en or entre autres figurines, pièces de monnaie et outils. Nous nous posons des questions quant à la véracité de certaines œuvres, mais les marques du temps et les images de fouilles insistent sur la réalité présumée des faits et instaurent le doute. Le spectateur est soumis à une réflexion particulière sur ce qu'il voit et ce qui lui est dit. Cela renvoie à la phrase d'introduction : « Somewhere Between Lies and Truth Lies the Truth ».

Au fil du parcours, nous nous rendons compte que certaines œuvres sont organisées d'une certaine façon. Les œuvres en doublons posent la question de la restauration des œuvres tandis que certaines œuvres identiques réalisées dans des matériaux différents peuvent soit être exposées ensembles soit séparées. Ainsi lorsque le spectateur verra une des deux œuvres, il se référera certainement à la première qu'il a vu précédemment, faisant ainsi un rappel dans le temps. Bien qu'il soit possible d'observer une organisation particulière, celle-ci semble tout de même un peu hasardeuse. Cette référencement des œuvres au sein même de l'exposition se retrouve aussi dans la photographie. L'image ne représente pas exclusivement les fouilles comme nous pouvons le voir avec des montages photographiques qui replacent l'œuvre dans un contexte réel, en dehors de celui de la collection qui nous est montrée. Ce contexte qui se veut réel est aussi créé par l'intermédiaire des œuvres en doublons dont un des exemplaires est décrit comme étant une copie contemporaine de l'originale réalisée pour l'exposition, sous-entendu que seulement certaines œuvres ont été créées pour l'exposition. Or il est évident que toutes les œuvres ont été réalisées dans le but d'être exposées et de tromper le spectateur.

Certains montages photographiques qui sont là pour placer l'œuvre dans un contexte particulier comme c'est le cas pour *Children of a Dead King* (bronze, 2010 ; bronze peint, 2013)⁶⁶ et *Five Grecian Nudes* (2012)⁶⁷ illustrent un détail de l'histoire de l'œuvre, placée dans un contexte contemporain. La répétition des œuvres en tant que reproduction contemporaine, reproduction ancienne et en photographie accentue en quelque sorte la possible véracité des œuvres. Notre esprit est perturbé entre les copies dites réalisées pour l'exposition, les copies dites réalisées il y a plus de deux mille ans mais qui semblent nettoyées et restaurées. Nous sommes volontairement perdus entre la fiction et notre monde réel puisque les œuvres s'y inscrivent. De nombreuses incompréhensions et surprises attendent encore le visiteur

⁶⁶ Vol. I, annexe I, p. 29, fig. 85 à 88

⁶⁷ Vol. I, annexe I, p. 9, fig. 14 à 16

Le plus impressionnant à Punta della Dogana est très certainement la salle réservée aux œuvres en or qui confère une ambiance assez mystérieuse et qui met bien en avant les trésors qui peuvent être retrouvés, ici les trésors de l'épave de *l'Incroyable*. Le sens logique n'a plus vraiment sa place dans cette exposition, entre le sujet des représentations et leurs matériaux qui vont nous étonner de par leur diversité, leur richesse et leur grande quantité. Les œuvres exposées dans ce lieu ne semblent pas faire explicitement référence à notre contemporanéité à l'exception des œuvres surprenantes présentant Mickey, *The Collector with Friend* (2016)⁶⁸ et les portraits des artistes Pharrell Williams et Rihanna⁶⁹. Nous retrouvons principalement ces références très contemporaines au Palazzo Grassi qui présente les œuvres en suivant la même scénographie, avec généralement une photographie des fouilles ou un extrait vidéographique de ces dernières.

2.1.2. Palazzo Grassi

Cette part de divertissement, nous la retrouvons beaucoup moins dissimulée au Palazzo Grassi. Les espaces d'exposition sont bien évidemment différents, l'architecture des deux lieux n'étant pas la même. Les salles offrent de grands espaces où sont généralement exposées une œuvre ou deux mais pas beaucoup plus. L'exposition se déroule dans tout le palais, de l'atrium aux trois étages. Les œuvres sont disposées tout autour de l'atrium ouvert, ce qui fait que le spectateur peut observer l'espaces d'exposition de n'importe quel point de vue. Il verra toujours les autres salles.

Lorsque nous arrivons devant le Palazzo Grassi, tout comme à Punta della Dogana, l'œuvre exposée à l'extérieur, *The Fate of a Banished Man (Rearing)* (2014)⁷⁰, nous invite à rentrer et attire l'attention sur le palais tout en mettant les deux lieux d'exposition en résonance. L'œuvre qui marque le plus le spectateur est certainement la statue colossale de *Demon with Bowl* qui domine absolument tout le palais. Visible d'à peu près toutes les salles, il surplombe les autres œuvres. La volonté de l'artiste est clairement d'impressionner le spectateur. Si celui-ci pensait ne plus pouvoir être surpris après avoir vu la partie de l'exposition à Punta della Dogana, il se trompait. Le fait de trouver la reproduction monumentale d'un démon en résine peinte à côté d'une tête de ce même être en bronze de proportion similaire laisse à penser qu'il s'agit de deux pièces d'une même œuvre. Le fait que la tête soit en bronze et non pas en résine peinte comme le corps suggère que l'artiste veut laisser visible la matérialité parfois déguisée de certaines œuvres. Là encore, la contextualisation des œuvres se fait visuellement par le biais des photographies des fouilles et des montages. Dès le début de la visite du

⁶⁸ Vol. I, annexe I, p. 14, fig. 31

⁶⁹ Vol. I, annexe I, p. 68, fig. 200 à 203

⁷⁰ Vol. I, annexe I, p. 33, fig. 99

palais, le spectateur peut visionner des extraits du film sur les fouilles archéologiques dans deux petites salles obscures. Les extraits vidéographiques et les photographies sont tous deux présents dans les deux lieux, utilisant la même scénographie. Le lien historique et réel se tient donc encore une fois par le biais des images et de l'archéologie. Au sein du Palazzo Grassi, le spectateur sera amené à rencontrer des œuvres qui font explicitement référence à notre pop culture. Elles sont plus nombreuses qu'à Punta della Dogana bien que la partie de la collection qui y soit exposée soit aussi composée d'artefacts et d'objets d'aspect ancien et non fictif comme les parures et autres outils. Sont ainsi exposées quelques icônes des films et dessins d'animation Disney tels que Mickey, Mowgli, Dingo qui cohabitent avec le colosse et un autoportrait de Damien Hirst. Ce dernier est présentement représenté comme étant le collectionneur. Ces œuvres aux références explicites appuient sur le fait que l'histoire repose sur le réel mais est tout de même une fiction et un divertissement. Certaines œuvres tendent à rendre très réaliste l'histoire notamment la maquette du navire exposée dans la salle où sont montrés les dessins. Le travail de l'Université de Southampton et de l'entreprise ArtasMedia est né de recherches archéologiques véridiques et permet de donner naissance à cette fiction et plus précisément à l'*Apistos* et à sa cargaison.

De nombreuses problématiques se répètent dans les deux lieux comme la question de la restauration des œuvres, de leur authenticité, ainsi que de leur présentation. Le Palazzo Grassi étant de dimensions moindres que Punta della Dogana, nous y retrouvons des œuvres intéressantes mais moins surprenantes. Pour faire le lien entre les deux lieux, nous retrouvons des exemplaires d'œuvres vu précédemment.

Les références contemporaines et antiques nous font oublier ce que pouvait être la cargaison de l'*Apistos*, et ouvrent le dialogue entre des temps lointains et proches. Le présent que nous connaissons aujourd'hui sera lui aussi à son tour, un jour, une période lointaine. Cela ouvre sur la question de la mémoire, de ce que nous allons laisser comme trace (de notre civilisation/passage), à l'heure où nous ne créons plus pour apaiser ou prier nos divinités ou nos rois, où tout est extrêmement rapide. Que laissons-nous derrière notre passage sur terre ? Damien Hirst a bien une réponse à cette question qui est de l'ordre du divertissement, nous sommes une société de divertissement. Nous ne vouons plus de culte aux divinités, plus de construction et autres rituels, mais nous sommes dévoués à autre chose. L'industrie du divertissement est énorme, il suffit de regarder Disneyland, qui est une des destinations les plus prisées au monde, les animations, films et séries, réseaux sociaux... Les centres d'intérêts ont évolué avec les techniques, les mentalités et les évolutions sociales. Il regroupe ici de multiples cultures et références qui montrent d'une certaine façon que tout notre monde, dans le temps et l'espace peut être unis. Il s'agit ici d'une fiction mais il n'est pas compliqué de comprendre que les différentes œuvres sont reliées entre elles. Qu'il s'agisse d'un lien fictif ou artistique, ces

œuvres réunies qui s'inspirent d'énormément de cultures, d'œuvres, de mythes, forment une collection qui semblent en quelque sorte universelle.

Cette exposition ressemble à une grande distraction mais extrêmement riche de tout ce que l'homme a pu réaliser depuis toujours. Il pourrait s'agir d'une sorte d'exposition anthropologique qui montre au fur et à mesure des temps quelles étaient les préoccupations humaines. Aujourd'hui s'agirait-il de réaliser un grand spectacle, dans une société qui est elle-même une fiction ? Là où le divertissement et la fiction règnent au quotidien. Sommes-nous en train de créer une nouvelle mythologie, qui ne comprend pas de dieux, mais seulement du divertissement et notre passé ? Ce spectacle divertit son public tout en lui faisant observer que ces temps lointains ne sont plus les mêmes aujourd'hui. Le spectateur vit dans une société faite de show, d'histoire et de fiction, là où l'homme, dans certain cas devient de plus en plus assisté, de moins en moins autonome, guidé par ce qu'il voit et entend. Ici le projet montre au spectateur des œuvres qui permettent de faire vivre une fiction. Il s'agit finalement d'une situation presque devenue banale, il s'agit d'une fiction comme celle que l'on peut lire ou voir en très grand nombre. Les œuvres s'intègrent toutes dans l'histoire, qu'importe la période à laquelle elles font références. Damien Hirst arrive à créer une histoire fictive qui donne naissance à une nouvelle mythologie, entremêlée de mythes classiques et contemporains pour correspondre à notre culture populaire avec ces multiples références. Quelque part entre la vérité et le mensonge se trouve la vérité. Il faut trouver la vérité cachée dans cette fiction afin de mieux percevoir la vérité, dans la réalité.

2.1.3. Question de la classification

Au cours de notre visite, nous pouvons très vite nous apercevoir que de nombreuses œuvres se retrouvent en plusieurs exemplaires, qu'elles se présentent en tant que copies contemporaines pour mieux percevoir l'œuvre originale ou qu'œuvres à plus petite échelle, ou même doublon. Prenons l'exemple d'*Hydra and Kali* que nous retrouvons en trois exemplaires (2015 pour les deux œuvres monumentales, 2008 pour l'exemplaire en argent)⁷¹, celle dite originale est couverte de coraux, sa copie contemporaine (réalisée pour l'exposition) en bronze est exposée à ses côtés tandis que celle en argent, au Palazzo Grassi, ne fera que rappeler les deux grands exemplaires vus précédemment. Nous retrouvons d'autres séries comme celle-ci qui sont dispersées notamment *Skull of a Cyclops* (2011 les trois exemplaires)⁷², *Skull of a Unicorn* (2010 pour les quatre exemplaires)⁷³,

⁷¹ Vol. I, annexe I, p. 20, fig. 53 et 55, et p. 38, fig. 112

⁷² Vol. I, annexe I, p. 19, fig. 46 et 47, et p. 40, fig. 118

⁷³ Vol. I, annexe I, p. 27, fig. 80 à 82, et p. 41, fig. 121

Sphinx (2011 pour les deux exemplaires, 2012 pour la tête en argent)⁷⁴, *Tadukheba* (2011 pour les deux exemplaires)⁷⁵, *The Warrior and the Bear* (2015 pour les deux exemplaires)⁷⁶ et *The Severed Head of Medusa* (2008 pour les exemplaires en bronze et malachite, 2013 pour celui en or et 2015 pour celui en cristal)⁷⁷ pour n'en citer que quelques-uns. La plupart sont exposés dans les deux espaces d'expositions. Ce n'est pas le cas pour tous⁷⁸. Les œuvres possédant un même thème ne sont pas classées ensemble ou d'une façon particulière⁷⁹, excepté pour les vitrines, mais plus concernant les matériaux. Certaines salles ne sont composées que d'œuvres en or, en argent ou en marbre de Carrare. Nous retrouvons bien évidemment d'autres œuvres dans l'exposition réalisées dans ces matériaux. Le fait de créer un espace réservé à une matière donne un véritable effet de collection, les œuvres sont réunies pour leurs valeurs matérielle, plastique et esthétique. Nous retrouvons là le goût du collectionneur, posséder en plusieurs exemplaires différents pour pouvoir former un ensemble cohérent. Nous nous trouvons ainsi en présence d'une collection composée de plusieurs collections. De plus les vitrines exposent aussi des œuvres qui sont classifiées : les bijoux, la minéralogie/la cristallographie, la monnaie, les armes, les lingots, la vaisselle, les pépites d'or naturelles...

La classification prend donc effet lorsqu'il s'agit plutôt de collection, et non pas d'œuvres individuelles ou en plusieurs exemplaires. Par exemple, à Punta della Dogana, nous retrouvons deux crânes de mammouth (*Skull of a Cyclops*, marbre de Carrare, 2011), le troisième exemplaire sorti des eaux est au Palazzo Grassi. Le fait de ne pas exposer les trois pièces les unes à côtés des autres ne permet pas de voir l'entière de la collection de ces spécimens. S'ils avaient été réunis, ils auraient pu poser la question de la conservation et celle du travail de restauration. C'est la manière dont est présentée *Hermaphrodite* (2009)⁸⁰, où trois œuvres illustrent des états différents. Concernant les crânes, aucune information ne nous est indiquée pour savoir s'il s'agit, pour les deux exemplaires en marbre, d'originaux ou de copies contemporaines, sans cela nous pensons qu'il s'agit bien d'œuvre supposément embarquées sur l'*Apistos*. Les œuvres sont alors dispersées à travers l'exposition. De même pour *Unknown Pharaoh* (2015), un exemplaire parfaitement lisible en marbre de Carrare est exposé à Punta della Dogana dans une salle où nous retrouvons des œuvres similaires, c'est-à-dire en marbre de Carrare d'une extrême clarté⁸¹. Le second Pharaon est au palais, en granite bleu recouvert de coquillages. De même pour *Skull of a Unicorn*, celle en cristal de roche et agate blanche (2010) est

⁷⁴ Vol. I, annexe I, p. 11, fig. 21 ; p. 14, fig. 30, et p. 39, fig. 115

⁷⁵ Vol. I, annexe I, p. 11, fig. 20, et p. 47, fig. 137

⁷⁶ Vol. I, annexe I, p. 6, fig. 7, et p. 38, fig. 114

⁷⁷ Vol. I, annexe I, p. 17, fig. 40 ; p. 22, fig. 59 ; p. 27, fig. 79, et p. 48, fig. 138

⁷⁸ Vol. II, annexe III : liste des œuvres en plusieurs exemplaires, p. 23

⁷⁹ Au Palazzo Grassi, deux salles côte à côte présentent des personnages Disney, elles pourraient sembler classées par thème mais une autre image de Mickey apparaît à Punta della Dogana

⁸⁰ Vol. I, annexe I, p. 37, fig. 107 à 109

⁸¹ Vol. I, annexe I, p. 11, fig. 20 à 23

exposée au Palazzo Grassi tandis que les trois autres exemplaire (bronze, or, argent, 2010) sont réunis dans une seule salle, à la pointe de l'édifice de Punta della Dogana. Dans ce cas précis, nous aurions pu dire que la présentation de trois crânes faisait état d'une collection, mais lorsque nous découvrons le quatrième exemplaire, nous ne voyons plus l'ensemble comme une collection puisqu'ils sont séparés. Mais bien évidemment, bien que séparés, les exemplaires forment une collection mentalement imaginable. Nous retrouvons la même dispersion pour les grands spécimens de coquillages⁸². Nous pouvons donc affirmer que la localisation des œuvres au sein des bâtiments de l'exposition est assez disparate. Il n'y a pas de classification particulière bien que leur disposition actuelle amène à des résonnements liés justement à leur emplacement, aux côtés d'autres œuvres. Nous retrouvons un ordre de présentation qui permet d'exposer plusieurs exemplaires identiques à des endroits différents. Cela permet d'instaurer une réponse, une résonance entre les deux lieux d'exposition et de plus, le fait de revoir une pièce similaire à une autre vu précédemment permet de faire le lien, de nouveau entre les deux espaces d'exposition. La mise en résonance des œuvres est un principe intéressant. D'autres œuvres comme *Proteus* (2012)⁸³, *Sphinx* (allongés) (2011)⁸⁴ et *Golden Monkey* (2011)⁸⁵ sont exposés dans le même lieu mais dans des salles différentes. Les nus grecs sont quant à eux exposés dans un même espace. Ils permettent d'instaurer un thème particulier dans une salle précise, avec présence d'un montage photographique.

Il faut penser que la taille importe beaucoup dans le choix des emplacements dans l'exposition. Les œuvres ne sont pas les unes sur les autres, elles s'intègrent harmonieusement dans l'architecture du lieu. La scénographie aérée et imagée par les photographies permet une bonne lecture des œuvres. Au Palazzo Grassi, les œuvres sont nombreuses à être exposées seules dans une salle sans autres sculptures à leurs côtés (*The Skull Beneath the Skin*, 2014 ; *Bust of the Collector*, 2016 ; *Mickey*, 2016...). Au contraire, à Punta della Dogana, les espaces étant plus grands, nous retrouvons plusieurs œuvres dans une même salle.

L'échos entre les œuvres est fait assez naturellement, que la visite se fasse en commençant par Punta della Dogana ou par le Palazzo Grassi. La grande différence se fait lors de la découverte de la salle de la maquette. Celle-ci fait partie des dernières œuvres que le spectateur voit avant de terminer son parcours s'il commence par la Pointe de la Douane. Cela permet d'ancrer l'existence de l'*Apistos* et de sa cargaison dans l'esprit du visiteur. Et ce n'est pas pour rien que l'exposition se termine

⁸² *Museum Specimen of Giant Nautilus Shell*, 2011 ; *Museum Specimen of Giant Nautilus Shell (Interior Exposed)*, 2011 ; *Museum Specimen of Giant Clam Shell (I) et (II)*, 2010, au Palazzo Grassi et *Extraordinarily Large Museum Specimen of Giant Clam Shell*, 2010, à Punta della Dogana

⁸³ Vol. I, annexe I, p. 16, fig. 36, et p. 32, fig. 95

⁸⁴ Vol. I, annexe I, p. 11, fig. 21, et p. 14, fig. 30

⁸⁵ Vol. I, annexe I, p. 25, fig. 70, et p. 32, fig. 94

sur des mains en prière, elles font référence à de multiples croyances. Damien Hirst dit lui-même que nous avons le choix de croire en ce que nous voyons ou non. Et ici en présence d'autant d'objets, de mythologies et d'héritages culturels, il nous est permis de croire en l'histoire de cette collection qui s'inspire de la nôtre.

« Cette expédition se base sur la foi
La foi est notre passé
La foi est dieu
La foi en des dieux
Ou la non croyance
La foi est une chose étrange car il n'y a pas de vérité absolue
Les artistes n'ont pas la réponse
La science n'a pas la réponse
La religion n'a pas la réponse
On se crée une sorte de vérité
Qu'on soit croyant ou non, on a besoin de croire en quelque chose »
Damien Hirst⁸⁶

2.2. Les matériaux

Le travail de Hirst se compose d'énormément de matériaux qui proviennent de multiples endroits du monde. Il va les choisir avec soin et concevoir des œuvres très bien réfléchies. Tous les matériaux ne sont pas travaillés de la même façon. Leur aspect sera différent selon l'effet visuel recherché. Le spectateur va être confronté à la matérialité des œuvres, avec comme seule certitude ce qu'il peut percevoir. Cette même perception peut être faussée justement par le travail de la matière et le rendu des matériaux. Plus qu'une question de matérialité, l'artiste travaille ses œuvres en sachant qu'il s'agit beaucoup plus que d'un bloc ou d'un support. Il le façonne de sorte à lui inculquer son histoire. Nous allons voir comment Damien Hirst s'y prend pour créer à partir de matériaux, des œuvres, leurs histoires qui forment une grande illusion.

2.2.1. Les matériaux utilisés

De très nombreux matériaux ont été utilisés pour réaliser ces œuvres⁸⁷. Du bronze aux pierres précieuses en passant par le marbre et la résine, Damien Hirst travaille avec énormément de matériaux et s'amuse à les façonner de telle sorte que le spectateur soit incapable de deviner la matière qui se

⁸⁶ Damien HIRST dans Sam HOBKINSON (dir.), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, The Oxford Film Company, Netflix & Science Ltd., 2017, 1h30

⁸⁷ Vol. II, annexe IV : inventaire des matériaux utilisés, p. 24

trouve en face de lui. Les œuvres sont très bien travaillées, et possèdent un aspect esthétique propre avec un travail sur les rendus très précis. Il est d'autant plus étonnant de voir un grand nombre d'œuvres confectionnées dans des matériaux précieux, et ce sachant qu'elles le sont en cinq exemplaires. La diversité des matériaux permet de donner une richesse à cette exposition, l'œil s'émerveille à la découverte d'un nouvel aspect, d'une nouvelle matière, ou tout du moins d'un rendu fin et esthétique. Nous retrouvons cette application de l'artiste sur un grand nombre de ses œuvres et notamment dans sa série « Kaleidoscope Paintings ». Il préfère la couleur venant de la nature plutôt que celle créée chimiquement⁸⁸. Dans ce travail, ce sont les ailes des papillons qui fournissent la couleur au tableau, d'une beauté simple et chatoyante avec leur pigments délicats et naturels, l'œuvre donne une illusion hallucinatoire douce (*Psalm 25 : Ad te, Domine, Ielavi*, 2008 ; *Psalm 23 : Dominus regit me*, 2008⁸⁹). Ainsi dans cette fameuse série, il utilise la couleur des ailes des papillons pour créer ses tableaux. Ce sont les matériaux naturels qui créent le motif par leur nature (aspect, couleur...). Avec ce nouveau projet, il joue avec la nature, les matériaux et les aspects. Il va imiter la nature et tromper le spectateur. Il se fait chef d'orchestre de celle-ci, à décider quel effet elle aura sur ses œuvres. Il mélange les couleurs naturelles des matériaux et celles artificielles.

Dans cette exposition, Hirst décide de travailler les matériaux de façon différentes afin de leur donner des aspects visuels variés, selon le résultat qu'il cherche pour une œuvre en particulier. L'idée de la classification, comme nous l'avons dit précédemment, touche aussi aux matériaux en plus des thèmes, des représentations et des sujets. Suivant la logique de la classification, nous remarquons que certains espaces ne montrent que des œuvres en or, en argent ou en marbre. Mais d'autres trompent le spectateur, ainsi à Punta della Dogana, lorsque nous sommes face au buste d'*Aten* (2015) en marbre rouge nous sommes en quelque sorte plongés dans la matérialité rouge sombre du marbre. À ses côtés sont présentés *Female Archer* (2013), *Four Small Buddhas* (2012) et *Winged Horse* (2012), en bronze⁹⁰. Ce matériau donne l'impression d'avoir été travaillé de telle sorte qu'il ressemble par sa couleur et sa consistance (visuelle) à du marbre rouge. Les œuvres donnent l'impression d'avoir été travaillées dans du marbre. Cette constatation se retrouve dans de nombreux exemples, notamment pour *Children of a Dead King* (2011) et *Pair of Slaves Bound for Execution* (2011)⁹¹. À première vue l'exemplaire dépourvu de coraux paraît être en marbre. L'aspect de la matière est lisse, certains fragments semblent avoir été rattachés aux corps et surtout, l'impact fictif des balles a créé des trous d'une certaine profondeur dans la matière. Or cela est une parfaite illusion. L'œuvre n'est absolument pas réalisée en

⁸⁸ Rudi FUSCH, *Cornucopia : Damien Hirst*, cat. d'expo. [Monaco, Monte Carlo, Musée océanographique de Monaco, du 1^{er} avril au 30 septembre 2010], Londres, Other Criteria, 2010, p 19

⁸⁹ Vol. I, annexe I, p. 76, fig. 232 et 233

⁹⁰ Vol. I, annexe I, p. 18, fig. 42 à 45

⁹¹ Vol. I, annexe I, p. 29, fig. 86 et 87

marbre, il s'agit d'un bronze peint. Ce qui fait que les perforations de la matière ne correspondent pas à l'effet qui aurait été celui de la perforation d'un bronze. Ici l'effet du marbre a été entièrement recréé en bronze pour donner l'impression que l'œuvre été réalisée dans ce matériau. Un trompe-l'œil très bien réalisé et efficace.

À cela nous pouvons ajouter l'impressionnant traitement de *Demon With Bowl (Exhibition Enlargement)* (2014)⁹², à première vue l'œuvre colossale semble être réalisée en bronze, la couleur, les reflets brunâtre ressemblent à ceux du bronze. Mais une telle statue en bronze est-elle vraiment réalisable ? Il faut prendre en compte toutes les questions techniques sur la réalisation, le poids, l'équilibre et la tenue. Mais cette dernière est réalisée en résine peinte. Elle a été montée en plusieurs morceaux rattachés entre eux, les jointures sont invisibles. Là encore notre vision nous trompe mais dans ce cas présent, il nous est possible de nous rendre compte de la supercherie grâce à la proximité avec l'œuvre. Le démon est bien en résine, c'est de plus censé être une copie d'une œuvre retrouvée, mais c'est aussi l'unique œuvre de l'exposition à être présentée comme étant en résine⁹³. *Hydra and Kali* (2015)⁹⁴ ainsi que *Andromeda and the Sea Monster* (2011)⁹⁵ qui sont aussi colossales quant à elles sont dites en bronze. Nous pourrions nous poser la question du choix des matériaux entre bronze et résine en voyant les dimensions des œuvres. Que le spectateur ait aperçu le colosse ou Kali en premier, il se posera la question de la matérialité qui n'est pas identique pour les deux, malgré leur taille imposante. La patine des œuvres est très bien travaillée, afin de leur donner un aspect, des nuances différentes et aussi pour créer la marque du temps par l'altération de la matière et de la couleur. Les œuvres monumentales dites réalisées en bronze sont en fibre de verre ou en résine patiné en bronze. Pour *Hermaphrodite* (2009)⁹⁶, l'illusion de l'érosion et du vieillissement du bronze est stupéfiante.

Le travail des matériaux est conséquent sur l'appréciation des œuvres par le spectateur. Les deux exemplaires de *Skull of a Cyclops* (2011)⁹⁷ réalisés en marbre de Carrare en sont un excellent exemple. Ils ne sont pas identiques par leur aspect. Le premier donne l'impression d'être en os tandis que le second est entièrement immaculé de toutes marques brunâtres, comme s'il avait été entièrement nettoyé. L'os semble d'autant plus vrai que le crâne est fissuré et abîmé à de nombreux endroits. Ici Damien Hirst montre volontairement deux œuvres réalisées dans le même matériau qui possèdent deux aspects bien distincts pour que le spectateur réalise que les matières nous mentent. C'est là un travail remarquable, nous retrouvons l'illusion, et la fiction dans le traitement des œuvres.

⁹² Vol. I, annexe I, p. 34, fig. 100

⁹³ Exception faite de son utilisation dans la vitrine *A fabulous collection of precious jewellery from the wreck of the « Unbelievable »* pour des bijoux, et pour la maquette de l'*Apistos*.

⁹⁴ Vol. I, annexe I, p. 20, fig. 53 et 55

⁹⁵ Vol. I, annexe I, p. 42, fig. 123

⁹⁶ Vol. I, annexe I, p. 37, fig. 109

⁹⁷ Vol. I, annexe I, p. 16, fig. 46 et 47

Les matériaux sont en quelque sorte un des liens entre la fiction et la réalité. Ils relient l'histoire fictive aux œuvres de Hirst par leur matérialité qui est elle aussi fictive.

Nous constatons par conséquent que les matériaux sont travaillés, pour certains, de telle sorte qu'ils ne soient plus reconnaissables. Le cas est frappant pour *Skull of a Cyclops* (2011) mais notamment pour *Jade Buddha* (2013)⁹⁸. La statue est assez originale, en jade verte mais surmontée de dépôts verdâtre sous-marin. Sa couleur ne change pas mais en surface, nous avons l'impression que son aspect est rongé ou fondu. Elle donne l'impression d'avoir été réalisée en cire ou en plastique. L'imitation de concrétions maritimes verdâtres confèrent un effet de matériaux fondu, peu élégant comparé à l'aspect originel du jade. L'aspect peut aussi être comparé à du bronze oxydé et rongé.

Outre l'aspect visuel des matériaux, nous pouvons constater que Damien Hirst en utilise une grande variété⁹⁹. Il a déjà travaillé avec la plupart d'entre eux durant sa carrière. Il utilise le marbre de Carrare pour une de ses sculptures *The Anatomy of an Angel* (2008)¹⁰⁰, réalise *Saint Batholomew* (2008)¹⁰¹ en argent plaqué or (même technique qu'un grand nombre d'œuvres dans la salle d'objets en or de l'exposition) et travaille le cristal (*The Severed Head of Medusa*, 2015¹⁰²) lors de sa collaboration avec la Maison Lalique en 2015¹⁰³. Il dit, je cite, « J'ai eu le grand privilège de bénéficier de tout le savoir-faire de Lalique [...] pour créer quelque chose de nouveau, et les résultats dépassent toutes mes espérances.¹⁰⁴ ». Nous retrouvons aussi les pierres précieuses dans sa série « Diamond Cabinets ». ¹⁰⁵

Ainsi les œuvres sont créées de telle sorte qu'elles correspondent à une histoire, à un contexte. Leur aspect est une illusion volontaire qui plonge le spectateur dans un monde de tromperie visuelle et de questionnement. Tout est illusion, de l'histoire jusqu'à la matérialité et l'aspect des œuvres. Le visiteur ne peut se fier à ce qu'il voit d'autant plus que le cartel n'indique absolument aucune information qui pourrait l'aider à comprendre. Seule la brochure et les panneaux de salle précisent le matériau de l'œuvre, et il est parfois difficile de croire ce qui est écrit. L'artiste aurait-il aussi dissimulé la vérité dans les seuls supports qui sont censés nous l'indiquer ? Le spectateur serait-il abandonné dans une totale illusion, fabriquée de toutes pièces par quelque chose de physique et de réel ? Le fait d'avoir les œuvres en face de nous mais de ne pas pouvoir vérifier la matière en touchant est frustrant.

⁹⁸ Vol. I, annexe I, p. 48, fig. 139

⁹⁹ Vol. II, annexe IV : inventaire des matériaux utilisés, p. 24

¹⁰⁰ Vol. I, annexe I, p. 76, fig. 234

¹⁰¹ Vol. I, annexe I, p. 77, fig. 235

¹⁰² Vol. I, annexe I, p. 27, fig. 79

¹⁰³ Vol. I, annexe I, p. 77, fig. 236 et 237

¹⁰⁴ Damien Hirst à propos de sa collaboration avec Lalique, Lalique [en ligne] :

<https://www.lalique.com/fr/art/artistes/damien-hirst-et-lalique>

¹⁰⁵ Vol. I, annexe I, p. 78, fig. 238 et 239

De plus, la vision des œuvres impose au spectateur une image particulière et choisie par l'artiste. L'imagination du spectateur n'est pas permise, l'artiste impose sa vision et sa fiction.

Damien Hirst est donc le créateur de cette illusion, se permettant de tromper le spectateur mais tout en lui indiquant la supercherie notamment avec les anagrammes et les indications de la brochure (matériaux). Il crée quelque chose de nouveau à partir de notre histoire et il se permet d'aller encore plus loin en imitant la nature à la perfection avec des matériaux surprenant pour la création de ces œuvres. Il utilise des matériaux naturels afin de créer des pièces insolites comme le crâne en marbre. Comme dit précédemment, la nature est la plus grande force de création, par ses couleurs uniques, ses formes et ses procédés. L'artiste la crée et l'expose.

2.2.2. Le corail comme matériau artificiel

Les œuvres sont censées être restées presque 2 000 ans au fond de l'océan Indien, ainsi en plus de l'effet du temps passé sur terre, avant le naufrage, elles ressortent marquées par l'illusion du temps et de la nature. Les marques de leur vie aquatique sont très importantes pour faire vivre la fiction. L'homme a créé d'après la nature, en prenant les matériaux qui sont retournés, par l'intermédiaire du naufrage, à la nature. Celle-ci donne une nouvelle vie aux artefacts en les changeant et les couvrant de concrétions, d'algues, de coraux et de matière aquatique. La nature transforme leur aspect, les rendant méconnaissables et nouveaux à nos yeux. Les œuvres sont parfois entièrement recouvertes de coraux et de coquillages comme nous pouvons le voir avec *Goofy* (2015)¹⁰⁶, ou encore *Two Figures with a Drum* (2013)¹⁰⁷ et *Cronos Devouring his Children* (2011)¹⁰⁸. D'autres ne le sont qu'en partie, partiellement quand certaines en sont totalement dépourvues (*Sun Disc*, 2012 ; *Tadukheba*, 2011 ou encore *Woman's Tomb*, 2013¹⁰⁹).

Le corail, les coquillages et autres dépôts marins sont pour la plupart réalisés dans le même matériau que l'œuvre qu'ils recouvrent comme c'est le cas pour la majorité des œuvres en bronze et en argent. Ils sont alors peints avec des couleurs vives qui reflètent celles que nous pouvons trouver dans les fonds marins. Rouge vif, blanc, vert, bleu ou encore jaune et orange, ils donnent des couleurs à des œuvres qui n'en bénéficiaient pas à l'origine, tout du moins pas celles-ci. Ils leur confèrent un nouvel aspect esthétique parfois en parfaite harmonie avec l'œuvre elle-même. Prenons l'exemple de

¹⁰⁶ Vol. I, annexe I, p. 43, fig. 124

¹⁰⁷ Vol. I, annexe I, p. 30, fig. 91

¹⁰⁸ Vol. I, annexe I, p. 31, fig. 92

¹⁰⁹ Vol. I, annexe I, p. 22, fig. 57 ; p. 47, fig. 137, et p. 28, fig. 83

Proteus (2012)¹¹⁰, une des œuvres le représentant est couverte d'algues vertes sur la moitié du corps, du socle à la tête. La présence de ses algues disposées d'une façon bien particulière est intéressante par rapport à l'histoire de Protée. Les algues auraient pu recouvrir tout le corps. En observant les autres œuvres, nous pouvons remarquer que les marques ont plutôt l'air d'être disposées au hasard ou sur l'intégralité des œuvres. Mais pour Protée, la disposition des algues est bien particulière. Selon le mythe, il possédait un grand pouvoir de métamorphose et celui de prophétie. Il se transforme en toute forme naturelle, animale, en eau, en feu... et ce aussi pour échapper aux hommes qui le contraignent à leur dire ce qu'eux ignorent¹¹¹. Ici, Protée donne l'impression d'être stoppé dans sa métamorphose, il serait en train de se transformer et en phase de devenir un amas d'algues ou de coraux. Ainsi l'imitation de la végétation marine sur cette œuvre illustre bien le mythe du dieu. Bien évidemment du point de vue de Damien Hirst il s'agit de montrer la transformation de Protée en algues et aussi de montrer la transformation de Protée par la nature. Elle reprend ainsi tous ses droits sur la création de l'homme. L'homme se sert de la nature pour créer et cette dernière lui retire ce qui lui appartient.

Pour continuer sur les chemins de la mythologie, introduisons le mythe de la Gorgone Méduse¹¹². Cette dernière avait le pouvoir de pétrification. Lorsque Persée lui coupa la tête et la transporta à travers le monde et les océans pour l'amener à Athéna qui la fixera sur l'Égide¹¹³, quelques gouttes du sang de Méduse se seraient écoulées dans les océans. C'est durant ce périple que Persée sauve Andromède, liée à un rocher¹¹⁴. Ce sang donna naissance aux coraux qui sous l'eau sont vivants. Mais ils possèdent le pouvoir de leur mère, celui de se transformer en pierre, ainsi lorsqu'ils sont à l'air libre, qu'ils quittent leur élément naturel, ils se transforment en pierre, héritage de la Gorgone. L'étymologie du mot corail en grec descend directement du mythe de la Gorgone, corail se disant « gorgeia ».

La plupart du temps, les coraux sont réalisés dans le même matériau que l'œuvre qu'ils ornent. Cela dit, en plus du bronze et de l'argent peints, nous pouvons trouver des œuvres sur lesquelles l'artiste utilise de l'agate blanche pour réaliser les concrétions ou plutôt les calcifications tubulaires,

¹¹⁰ Vol. I, annexe I, p. 16, fig. 36

¹¹¹ « [Protée pouvait] se changer en tout ce qui rampe sur terre, en eau, en feu divin » dans Homère, *Odyssée*, Livre IV, 365-418, voir aussi « [Protée est] la matière primordiale, le réceptacle des formes », « Il n'est aucune des formes en actes, mais toutes en puissance : les éléments par exemple, auxquels Homère fait allusion par "le feu", par l'"eau", par le "serpent" qui aime la terre, par l'"arbre au feuillage" qui s'élance dans l'air ; et non seulement les éléments, mais aussi les animaux et les autres choses que contient le monde » dans Eustathe de Thessalonique, *Commentaire sur l'Odyssée*, Livre IV, 365

¹¹² Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre IV, 745-750

¹¹³ Bouclier répandant l'effroi, attribut de Zeus et Athéna

¹¹⁴ Ce mythe est aussi présent au sein de l'exposition dans l'œuvre *Andromeda and Sea Monster*. L'effet de mouvement stoppé dans l'action, dans l'attaque peut venir du lien avec la Gorgone. Les monstres auraient été pétrifiés au moment de leur attaque. L'œuvre représenterai cet instant précis, sans la présence de Persée.

élaborées dans la nature par des vers tubicoles de type annélides, mais nous remarquons que sur certaines créations, il modifie le matériau. Ainsi sur *Wolf Mask* (2012), *Female Archer* (2013), *The Skull Beneath the Skin* (2014), *Skull of a Unicorn* (en cristal de roche, 2010), *Neptune* (2011) et *Hands in Prayer* (2010), les calcifications tubulaires sont en agate blanche tandis que pour *Unknown Pharaoh* (2015), elles sont en relief en granit bleu et pour *Sacrificial Bowl* (2015) en bronze peint¹¹⁵. La comparaison est frappante lorsque nous regardons *Wolf Mask* et *Sacrificial Bowl*, visuellement, la texture est la même et pourtant les matériaux sont supposés différents.

Pour *Unknown Pharaoh*, se sont les coquillages qui sont en agate blanche. Mais cette dernière n'est pas aussi blanche que dans d'autres œuvres, elle semble rehaussée de peinture afin de mieux rendre l'aspect physique des coquillages. Ceux-là même se retrouvent sur *Goofy* où ils sont créés à partir de bronze, semble-t-il¹¹⁶. Dans cet exemple, l'organisme marin recouvre intégralement l'œuvre, ce qui ne permet pas de distinguer le matériau ni la surface de la sculpture mais la forme reste lisible et compréhensible, l'icône de notre pop culture est tout de suite reconnaissable.

Pour la plupart des œuvres, lorsque nous visitons l'exposition, l'aspect de certaines œuvres est pensé afin de nous laisser croire et entrevoir des œuvres qui auraient été nettoyées, quand d'autres, dans leur état de sorties des eaux, sont exposées à côté de copies contemporaines propres de tout vestiges marins. Nous pouvons remarquer que certaines œuvres ne sont pas touchées par les concrétions maritimes. Cependant nous ne pouvons savoir si elles sont dites comme étant retrouvées en l'état, si elles ont été nettoyées ou s'il s'agit de faux ou de copie. Ainsi les œuvres en or et argent plaqué or ne sont pas marquées par la formation de coraux. Il est dit que l'or est un matériau précieux et éternel et que par conséquent il ne peut être altéré¹¹⁷ ni par la corrosion ni par la nature.

D'après l'histoire, les concrétions, coraux et autres marques aquatiques sont les marques du temps naturellement formées. Ce n'est pas le cas pour tous, *Mercury* (2016) est une petite statuette en or qui, si on la regarde bien, semble léviter au-dessus de son socle. Il nous est précisé que ce dernier n'est pas naturel, il a été réalisé en bronze tout comme les coraux qui le composent¹¹⁸. Mais pourquoi avoir créé un socle coralien ? L'œuvre paraît être absorbée dans ce décor artificiel. C'est là que nous voulons en venir, il nous est précisé que ce socle est artificiel, confectionné pour l'exposition. Au final nous savons que toutes les formes des marques du temps, toutes les œuvres ont été réalisées pour l'exposition, pour ce projet. Le fait de nous cacher la vérité tout en nous en glissant un soupçon permet

¹¹⁵ Vol. I, annexe I, p. 78, fig. 240 à 243

¹¹⁶ Vol. I, annexe I, p. 79, fig. 244 et 245

¹¹⁷ Sam HOBKINSON (dir.), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, The Oxford Film Company, Netflix & Science Ltd., 2017, 1h30

¹¹⁸ Vol. I, annexe I, p. 49, fig. 142

à l'artiste de mieux ancrer l'illusion dans l'esprit du spectateur. Nous dévoiler une partie de la vérité de l'exposition tout en nous faisant croire de l'autre côté à une sorte de réalité renforcée à la fois la certitude du spectateur et permet d'adoucir les doutes qu'il pourrait avoir. Cela permet à l'artiste de renforcer l'illusion de la réalité et l'effet de vraisemblance en admettant certains détails qui sont « faux ». Pourquoi nous dire la vérité sur quelques détails et nous la cacher pour la plupart voire le reste de l'exposition ? Ainsi s'instaure un climat de confusion entre ce qui nous est dit et ce que nous essayons de deviner par nous-même. L'artiste affirme que ce socle est artificiel, qu'il s'agit juste d'un décor pour mettre en valeur l'œuvre. Mais cela s'applique à l'entièreté de l'exposition. Garantir l'aspect artificiel d'un élément confirme en quelque sorte la certitude du spectateur. En allant dans son sens, l'artiste affirme clairement qu'il s'agit d'une mise en scène. Donner un morceau de vérité ne fait que renforcer le vraisemblable qui transparaît dans l'exposition. Ainsi en admettant que le socle est une imitation corallienne, il est admis inconsciemment que l'œuvre est quant à elle réelle.

L'exposition est une fable, comme *les Métamorphoses* d'Ovide, ce sont des œuvres qui se sont métamorphosées au grès du temps et de la mer. Les matériaux, les marques coralliennes et Méduse sont aussi un point très important qui fait le lien entre la fiction et la réalité, le mythe et ce que le spectateur est en mesure de percevoir, le corail.

2.2.3. La question de la restitution esthétique par la restauration ou la copie

Comme nous avons pu le voir, certaines œuvres sont déclinées en plusieurs exemplaires, certains illustrent des copies contemporaines pour montrer l'œuvre avant et après sa soi-disant restauration. Ce sujet est complexe, faut-il restaurer les œuvres, est-ce nécessaire pour la lecture ou pour la conservation ? Dans le cas qui nous intéresse, les œuvres sont créées par Damien Hirst pour être exposées. En montrant des œuvres restaurées, il pose donc naturellement la question de la restauration mais aussi de la copie et de l'authenticité de l'objet. Nous voyons apparaître des œuvres simplement nettoyées et d'autres totalement restituées. Les œuvres qui font exemple de restauration ne sont pas forcément toutes réalisées dans le même matériau. Les cloches *Bell (Bo)* (2011)¹¹⁹ sont en bronze tandis qu'*Hermaphrodite* (2009)¹²⁰ est réalisée en bronze pour deux des œuvres et en granit noir pour la troisième. Dans ce dernier cas il s'agit aussi d'introduire la tradition de la copie de marbres et d'autres œuvres par le bronze, plus accessible, moins coûteux et plus léger. Pour *Hydra and Kali* (2015)¹²¹, elles sont toutes deux en bronze (fibre de verre patiné en bronze), l'une entièrement

¹¹⁹ Vol. I, annexe I, p. 19, fig. 49 à 51

¹²⁰ Vol. I, annexe I, p. 37, fig. 107 à 109

¹²¹ Vol. I, annexe I, p. 20, fig. 53 et 55

recouverte de corail et où le bronze est victime du temps, la patine est fortement visible, ce qui donne une couleur bleu clair, ponctuée de blanc et de vert. Comme dit précédemment, l'effet de patine est fait exprès pour donner un aspect vieillit. Et dans ce cas présent, il est intéressant de visualiser l'œuvre avec sa structure corallienne et ce qu'elle devait être à l'origine. L'objectif est ici de raconter l'histoire de l'œuvre, pas de lui rendre l'aspect qu'elle avait avant. Le fait de n'exposer qu'une seule œuvre, propre de tout dépôt marin ne permettrait pas de visualiser son histoire fictive. Cela enlèverait visuellement 2 000 ans de son histoire passée sous l'eau. Les marques sont un témoignage qu'il ne faut pas ignorer. Elles permettent aussi de persuader le spectateur de la véracité de l'histoire en opposant ainsi deux versions, une soi-disant ancienne et une seconde identifiée comme étant une copie contemporaine réalisée pour l'occasion de l'exposition.

En prenant l'exemple de la *Vénus de Milo*¹²², Damien Hirst explique par rapport à la restauration, que lorsque le spectateur voit la manière dont les bras sont cassés, il doit se dire que cela a dû être fait exprès. C'est une part du charme de l'œuvre. Il reprend *Demon with Bowl* pour préciser ses dires, en disant qu'il croit en son démon parce qu'il lui manque une partie. Nous y croyons parce que le temps a eu un effet sur lui, c'est lui qui l'a abîmé. Il faut apprécier l'effet du temps sur l'objet, il souligne que tout deviendra fragments un jour ou l'autre. De ces fragments naît la foi, elle est créée par ce que nous ne pouvons pas voir. Ce sont les parties perdues des statues et autres sculptures qui appuient leur existence, les marques de leur vie finalement. Ainsi une restauration sur l'œuvre originelle détruirait l'effet du temps, les marques de son histoire qui sont comme des cicatrices. Le mythe absolu n'apparaîtrait plus, il serait effacé. Le spectateur perdrait sa foi, son appréciation de l'œuvre sera en partie modifiée. Il est par exemple facile d'imaginer la *Victoire de Samothrace*¹²³ restaurée de ses bras et de sa tête. Cela enlèverait une part de sa beauté. C'est son aspect actuel¹²⁴, connu par tous, qui la rend incroyable (« Unbelievable »). Ce sont les traces qu'elle porte qui lui confère en partie son histoire. Cette dernière est visible en un coup d'œil par le spectateur sans qu'il ait pour autant besoin de se documenter. L'aspect visuel d'une œuvre est très important.

Si vous questionnez les chefs du département des peintures au Louvre ils vous diront « [qu'ils] préfèrent un excès de prudence à des atteintes irrémédiables » et que « vouloir retrouver l'œuvre originelle est un mythe »¹²⁵. Ainsi la beauté de l'œuvre réside dans son état originel (visible), non restituée en une forme qui pourrait ne pas être celle correspondante. Pour *Hermaphrodite*, nous nous

¹²² Vol. I, annexe I, p. 80, fig. 246

¹²³ Vol. I, annexe I, p. 80, fig. 247 et 248

¹²⁴ Restaurée en 2015

¹²⁵ Interview de Sébastien ALLARD, chef du département des peintures au Louvre (2014 à aujourd'hui) et de Jean-Pierre CUZIN, ancien chef du département des peintures au Louvre (1973 à 2003), « Jusqu'où fait-il restaurer les œuvres d'art ? », *La Croix* [en ligne], 30 juin 2015 : <https://www.la-croix.com/Ethique/Sciences-Ethique/Sciences/Jusqu-ou-faut-il-restaurer-les-oeuvres-d-art-2015-06-30-1329429>

trouvons en présence d'une restauration par restitution, d'une copie contemporaine de musée et de l'œuvre avant restauration. Rien n'est précisé sur la sureté de la restitution des membres manquants. Il reste préférable pour le spectateur d'admirer les deux œuvres côte à côte comme c'est le cas ici (la restaurée et celle avant restauration). Présenter une œuvre identique dans un autre état semble plus pédagogique que de toucher directement à la sculpture, s'il s'agissait d'œuvres ayant une réelle histoire. Placer une copie à côté de l'œuvre que l'on veut qualifier d'originelle, ici généralement recouverte de coraux, permet de renforcer cet effet auprès du spectateur, bien qu'il s'agisse d'une fiction.

2.3. Les techniques

La réalisation d'œuvres avec autant de matériaux demande beaucoup de savoir-faire. Nous ne doutons pas que Damien Hirst a fait appel à ses équipes dans ses ateliers londoniens, mais aussi à des personnes extérieures qui connaissent le travail des matériaux, bien spécifique. D'ordinaire l'artiste conçoit le concept de ses œuvres puis elles sont réalisées par lui-même ou ses collaborateurs. Nous nous posons beaucoup de questions quant aux techniques de création pour *Treasure from the Wreck of the Unbelievable*. L'artiste entretient toujours le mystère autour de la confection d'une œuvre, le spectateur est dans l'unique capacité de regarder l'œuvre finie sans en voir la réalisation, comme c'est très souvent le cas. Pour ses séries de peintures et notamment « Spot paintings », l'artiste avoue n'en avoir réalisé à peu près que cinq¹²⁶ (il en existe plus de mille). Le reste de la série est peinte par les artistes qui constituent ses ateliers. Il est très rigoureux dans ce qu'il demande et cette entreprise fonctionne efficacement. Mais comment fait-il pour faire tenir un requin au milieu d'un bain de formol ? Comment fait-il pour diviser en deux le corps d'un mouton pour l'exposer dans deux vitrines ? Comment fait-il encore pour réaliser des tableaux avec autant de papillons ou créer des statues immenses en bronze ? Autant de questions sont à poser mais nous n'avons pas toutes les réponses. Cela dit nous pouvons en trouver certaines.

Damien Hirst s'entoure de nombreuses personnes afin de donner naissance à ses œuvres et projets. Ainsi nous pouvons de nouveau citer les ateliers Lalique avec qui il a collaboré pour travailler sur des œuvres en cristal. Outre les artistes et artisans qui savent manier les matériaux (le cristal, le marbre, le granit, l'argent, l'or, le bronze...) ¹²⁷, il est certain que des ingénieurs ainsi que des spécialistes travaillent à ses côtés. Son travail s'articule au milieu d'un immense cabinet d'étude. Lorsque nous regardons les œuvres exposées à Venise, nous pensons à un savoir-faire perfectionné à travers le

¹²⁶ Judith BENHAMOU-HUET, *op. cit.*

¹²⁷ Vol. I, annexe I, p. 80, fig. 249

temps, comme la taille, le moulage et la fonte... Mais la mise en œuvre convoque tellement de moyens physiques qu'il n'est pas impossible, et il est même très probable, que l'artiste ait eu recours aux nouvelles technologies, des techniques contemporaines, aujourd'hui mises à disposition des artistes. Le projet a été réalisé avec un grand nombre de personnes et d'équipes spécialisées dans divers domaines. Nous avons à faire à une véritable entreprise, composée de multiples sociétés, connaissant les techniques de travail des matériaux.

Un des artistes qui ne cache pas son procédé de réalisation est Jeff Koons. Nous savons qu'il est similaire à celui de Hirst. Réaliser une œuvre demande environs quatre années, trois de réflexion et une de réalisation. Il utilise le traitement par ordinateur pour ensuite laisser travailler ses équipes et des spécialistes¹²⁸. Il est possible que comme son collègue, Damien Hirst réalise le modèle de ses œuvres par traitement numérique avant de les concevoir physiquement. Cela offrirait une grande précision de travail en plus de pouvoir réaliser certaines œuvres à la chaîne. Cela reste une hypothèse.

Dans l'exposition, l'un des aspects les plus impressionnant est sans doute la facture des marbres, et aussi celle des bronzes (à la taille impressionnante). Il ne faut pas oublier que les œuvres sont éditées ou peuvent être éditées en plusieurs exemplaires. Dans ce cas précis, l'œuvre unique n'existe plus, Hirst produit dans une démarche de production de masse, en vue du grand nombre d'œuvres exposées. Chaque œuvre est éditée au nombre de cinq, ce qui en fait une production de masse mais contrôlée. Une œuvre unique possède une grande valeur mais le fait d'en réaliser des exemplaires identiques en nombre restreint va la rendre encore plus importante. Sa valeur peut augmenter.

Le mystère sur les origines des matériaux et sur les techniques entretient le secret sur l'artiste et sa façon de travailler. Le travail est comme un mythe et comme l'artiste le dit lui-même, ce sont les fragments qui font que nous y croyons. Avec les œuvres, résultats du travail, fragments du travail colossal fournis, il persiste à créer le mythe autour d'elles et de sa véritable entreprise de création. Si nous savions tout, nous n'y croirions plus. Le fait de ne pas savoir comment Hirst s'y prend pour créer ses œuvres permet de laisser planer l'incertitude et le doute dans l'exposition. Il instaure une distance entre les œuvres, lui-même le créateur et le public. Il préserve l'histoire des origines des sculptures, objets et artefacts exposés. Par exemple, nous ne remettrions pas en compte les origines égyptiennes de la tête de *Tadekhuba*. Ses origines dans la production esthétique égyptienne ainsi que la représentation de cette personne existent vraiment. De ce fait, l'artiste garantit l'authenticité

¹²⁸ Philippe DAGEN, *Artistes et ateliers*, Paris, Édition Gallimard, 2016, p 173

imaginaire de la diégèse de la fiction et la fabrication des pièces du projet, en ne divulguant pas les procédés de création artistique qu'il emploie.

Outre la technique de fabrication, il faut aussi introduire le travail et la technique d'installation et de montage de l'exposition au sein des bâtiments de Venise. Un des grands mystères est de savoir comment s'est faite l'installation de certaines œuvres. Pour les pièces de taille convenable, nous ne nous posons pas de question mais par contre, ce n'est pas le cas pour celle qui sont colossales, comme *Hydra and Kali* (2015), *Andromeda and The Sea Monster* (2011) et *Demon with Bowl* (2014). Il nous est possible de voir la mise en place de cette dernière en résine par le biais d'une vidéographie visible par le public¹²⁹. La sculpture du démon est apportée en fragments. Ils sont assemblés les uns aux autres du socle à la tête grâce à une grue et à une équipe d'alpinistes. Assemblée morceau par morceau, tous ses fragments sont fixés puis les jointures sont parfaitement cachées. Il aura fallu un mois pour son installation et un second pour effectuer les retouches, camoufler les joints des nombreux morceaux¹³⁰. Nous pouvons penser hypothétiquement que la technique est la même pour les œuvres dites en bronze (*Andromeda and The Sea Monster* et *Hydra and Kali*).

Comme nous venons de le voir, il aura fallu du temps et beaucoup de moyens pour pouvoir présenter au public cette exposition. Les techniques de créations ne sont pas montrées ni expliquées puisque cela ferait défaut au projet de la fiction. Les techniques utilisées ont permis de réaliser des œuvres impressionnantes dans différents matériaux. Nous pouvons émettre de multiples hypothèses sur les technologies utilisées. Elles ont permis de donner aux œuvres un certain aspect, voulu par l'artiste et un esthétisme proche de l'hyperréalisme pour certaines. Le fait de divulguer les méthodes de travail de l'artiste ne ferait qu'ajouter une trop grande part de réalité dans la fiction qui irait à l'encontre de l'objectif de l'artiste, rendre cette fiction en partie plausible et vraisemblable. L'histoire et les œuvres doivent rester en partie ancrées dans le contexte donné par la diégèse. Ce projet demande une organisation réglée précisément et c'est pourquoi il faut reconnaître le fabuleux travail réalisé par toutes les équipes participantes à ce projet.

¹²⁹ Visible sur Palazzo Grassi, [en ligne] : <https://www.palazzograssi.it/fr/expositions/passees/damien-hirst-a-palazzo-grassi-et-punta-della-dogana-en-2017-2/> ainsi que sur Youtube, [en ligne] : <https://www.youtube.com/watch?v=zt0zjGQduYw>

¹³⁰ Valérie DUPONCHELLE, « Damien Hirst, renaissance de la star britannique à Venise », *Le Figaro*, 10 avril 2017, n° 22 602, p. 30-31

2.4. Les équipes et la main-d'œuvre

Ces fameuses équipes et collaborateurs, nous pouvons les retrouver, il s'agit d'entreprise et de sociétés spécialisées dans de divers domaines, de la sécurité, au transport en passant par la taille de marbre et l'installation d'exposition¹³¹. Nous retrouvons certaines d'entre elles dans d'autres projets de Hirst notamment les sociétés de créations artistiques. Elles forment un grand complexe regroupant de multiple domaine (création, événementiel, sécurité, transport, logistique, installation...) réunit par l'artiste et son mécène.

La réalisation des œuvres a été prise en charge par l'artiste, il précise lors d'une interview qu'il ne regarde pas à la dépense, qu'il réinvestit l'argent de son travail pour se réinventer. Cette réinvention lui aurait coûté plus de 50 millions de Livres Sterling¹³². Le transport, le montage ainsi que les assurances auraient été financés par son mécène, François Pinault¹³³. La réalisation du projet a bénéficié du concours d'un grand nombre d'équipes travaillant partout dans le monde. Nous pouvons citer les équipes basées à Venise (pour le transport, l'installation et la sécurité), en Italie, en France, en Allemagne, en Afrique, au Royaume-Uni et aux Etats-Unis¹³⁴. Au cours de ces dix années de préparation, c'est un travail stupéfiant qui a été fourni. La coordination entre toutes les équipes a suscité l'aide d'entreprises spécialisées dans l'organisation d'événements et de projets. Leur travail est d'une grande importance puisqu'au total, il est possible de dénombrer plus de mille fournisseurs et personnes qui ont collaboré ensemble sur ce projet¹³⁵. Afin d'acheminer les œuvres jusqu'à Venise, il a fallu faire appel à différents transporteurs, cela a pris quatre mois pour les amener à destination, c'est-à-dire jusqu'à la fondation¹³⁶. Et il faut aussi prendre en compte le temps de l'installation des œuvres, peu évidente pour la plupart d'entre elles vu leur envergure et leur poids.

Ce projet qui a su rester secret durant environ dix ans a tout de même impliqué énormément de personnel, que ce soit pour la confection des œuvres (sculpteurs, artistes, spécialistes, graphistes,

¹³¹ Vol. II, annexe V : liste des sociétés, p. 28

¹³² 50 millions £ ≈ 57 millions €. Will GOMPERTZ et Damien HIRST (interview), « Damien Hirst on his new shipwreck exhibition », *BBC* [en ligne], 6 avril 2017 : <http://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-39519639/damien-hirst-on-his-new-shipwreck-exhibition>

¹³³ Propos de Guillaume AUDA (reportaire) dans l'émission *Stupéfiant !*, « Un milliardaire et un « bad boy » à Venise », présenté par Léa SALAMÉ sur France 2, *France 2* [en ligne], 18 avril 2017 : <https://www.france.tv/france-2/stupefiant/110755-un-milliardaire-et-un-bad-boy-a-venise.html>

¹³⁴ Vol. II, annexe V : liste des sociétés, p. 28

¹³⁵ Martin BETHENOD dans Damien HIRST, *op. cit.*, p 7, mais aussi Carol VOGEL « Damien Hirst Is Back With an Underwater Fantasy. Will Collectors Care ? », *The New York Times* [en ligne], 6 avril 2017 : <https://www.nytimes.com/2017/04/06/arts/design/damien-hirst-francois-pinault-palazzo-grassi.html>

¹³⁶ Acheminement de leur lieu de stockage (inconnu) jusqu'à Venise. Voir Culturebox (avec AFP), « Damien Hirst de retour avec une fiction sous-marine spectaculaire à Venise », *Culturebox par Franceinfo* [en ligne], 7 avril 2017 : <https://culturebox.francetvinfo.fr/arts/evenements/damien-hirst-de-retour-avec-une-fiction-sous-marine-spectaculaire-a-venise-254679>

maquettistes, chercheurs, auteurs, photographes...), leur transport, leur installation mais aussi la réalisation du film (réalisateur, acteurs, plongeurs, professeurs, photographes...), la médiation et bien d'autres actions. Certaines de ces personnes ont par le passé déjà travaillé aux côtés de l'artiste. Nous retrouvons notamment les ateliers de sculptures, de fonderie mais aussi de transport¹³⁷.

Nous pourrions comparer Damien Hirst et tous ses collaborateurs au dieu Héphaïstos. Ce dernier avait, durant neuf ans, confectionné des œuvres d'art, des bijoux, des armes et divers accessoires pour l'homme, et ce dans le plus grand des secrets, au fond de sa grotte perdue au milieu des océans¹³⁸. C'est exactement ce que nous découvrons ici, retrouvé au milieu de l'océan, des œuvres d'art, des bijoux et des armes confectionnés dans le silence d'une très grande collaboration. Damien Hirst n'est pas seul créateur, son nom est celui que porte son entreprise, qui reconnaît le savoir-faire et le travail de ses collaborateurs, travail qui est caché aux yeux du public et qui permet de faire vivre le mythe d'Amotan.

Nous sommes témoins d'un grand savoir-faire technique mais aussi d'une grande mise en scène artistique sans précédent. Le projet visible par le spectateur à travers l'exposition et le film cache un travail colossal des équipes et de la main-d'œuvre qui ont participé à son élaboration. Ils restent invisibles aux yeux du public. C'est là aussi que réside le pouvoir de cette exposition : dissimuler la vérité ou tout du moins en créer une nouvelle. Il faut tout de même rester conscient qu'il y a un grand nombre d'artistes qui ont élaboré ces œuvres sous le nom du concepteur principal de cette histoire, Damien Hirst.

Dans cette collection, le spectateur est libre quant au sens de la visite. L'admiration et la contemplation font place à l'étonnement, à la stupeur et à la surprise. L'aspect des œuvres, leur dimension, leur matérialité mais aussi leur très grand nombre ne peuvent qu'interpeler le visiteur. La monumentalité de l'exposition écrase en partie la réalité. L'histoire que nous racontent les œuvres est surprenante. Elle fait naître un désir de découverte et de compréhension qui finalement sera étouffé par la fiction. Cette histoire, cette exposition et tout ce qui les entoure sont une fiction magistralement bien orchestrée. Elle intègre des mythologies connues et des artefacts archéologiques, des photographies, des films. Le spectateur est comme un enfant curieux, à chercher et deviner ce qui vient après, comme lâché dans un parc d'attraction. La pertinence des œuvres est appuyée par les cartels et les textes avec des explications scientifiques, historiques et savantes, très bien rédigées. La mise en scène des matériaux, des œuvres et de la diégèse est splendide. Tout paraît vraisemblable

¹³⁷ Vol. II, annexe V : liste des sociétés, p. 28

¹³⁸ Homère, *Illiade*, Livre XVIII, 380-617

jusqu'à un certain point. Certaines œuvres invraisemblables, anachroniques et contemporaines sont là pour nous guider en dehors de la fiction, afin de ramener la réalité. Mais même lorsque le spectateur se rend compte de la supercherie, de la mise en scène, il ne peut pas se résoudre à penser que tout n'est que fiction et imaginaire. En vue des moyens qui ont été mis en place, les artistes, artisans et autres personnes travaillant sur le projet de toute nationalité, nous ne pouvons pas nous résoudre à croire en une seule fiction ou réalité. La fiction se place dans notre histoire qui est bien réelle et dans laquelle Damien Hirst et ses équipes réalise ce projet. Les vérités s'entremêlent ne laissant pas percevoir uniquement une fiction entièrement imaginée mais dans laquelle nous trouvons une part de réalité. Dans cette histoire de collection et de naufrage, l'histoire de sa création existe vraiment. Cette fiction s'appuie sur des faits réels qui font que le spectateur peut se permettre de choisir d'y croire ou non. La réception du projet est propre à chaque individu. Il peut vouloir y croire pour le travail monstrueux réalisé, pour l'histoire d'Amotan, pour la beauté ou par fantasme tout simplement. Tout est démesuré, tous les univers se côtoient, des pharaons à Mickey en passant par la musique, le cinéma, l'histoire et la mythologie. Dans ce projet gigantesque, Damien Hirst fait passer un message, celui qui revient souvent dans son œuvre : qu'est-ce que l'art ? Ce que nous appelons « art » compose cette exposition, les sculptures qu'elles soient inspirées de l'Antiquité ou de notre période contemporaine, l'artisanat, la joaillerie, les films, etc... C'est un grand musée imaginaire qui réunit l'héritage de toute une humanité en un seul lieu, ce qui devait être le temple du collectionneur dédié au Soleil. Ce musée composé de multiples créations, englobe tout un héritage de culture et d'époque. Qu'importe l'histoire que nous écoutons, celle d'Amotan ou de Damien Hirst, elle vaut la peine d'être connue. La fondation Pinault Collection est devenue le temple de Damien Hirst, dédié à une culture commune et universelle, une nouvelle mythologie contemporaine calquée sur notre passée et notre présent.

Chapitre 3 : une exposition sur tous les fronts

Nous connaissons les moyens mis en place pour réaliser les œuvres, l'installation et l'exposition ainsi que ce qui la compose. Il faut désormais parler de ce qui l'entoure. Outre les nombreuses actions réalisées lors de la création, il faut regarder l'ampleur du projet de Hirst. Voyons désormais ce qui touche au projet mais de l'ordre de la médiation¹³⁹ et des actions extérieures.

Avant cela, revenons sur ce qui a été fait pour l'exposition. Bien évidemment le travail des matériaux et la réalisation des œuvres sont la pièce maîtresse du projet. Il s'agit de la part visible de l'iceberg lors de la visite de l'exposition. Nous y découvrons notamment des vidéographies et des photographies qui sont extraits du film de Sam Hobkinson¹⁴⁰, sorti le 31 décembre 2017 sur Netflix. Ce dernier présente tout le travail de recherche du trésor et de sa découverte. Le réalisateur suit les archéologues et les scientifiques lors des découvertes puis montre l'installation des œuvres à Venise et l'exposition. Le film est décrit comme étant un documentaire, nous verrons par la suite qu'il donne vie à la fiction. Nous pouvons y voir apparaître Damien Hirst, dans ce contexte il est l'artiste qui finance les fouilles et non pas le créateur, sa position ainsi que sa présence sont ambiguës.

Outre le film, nous retrouvons les récits des ouvrages publiés en parallèle de l'exposition. Nous découvrons dans le catalogue d'exposition¹⁴¹ des textes écrits par divers auteurs, qui ont participé directement ou indirectement à la réalisation du projet¹⁴². Nous pouvons découvrir quatre ouvrages : le catalogue d'exposition dans lequel sont écrit six textes qui présentent le projet et qui l'inscrivent dans la réalité, deux livres de cent dessins dont le premier volume contient un texte qui ancre les œuvres graphiques dans notre histoire, et le dernier, signé de la main de l'artiste et tiré en 1 000 exemplaires, contient des photographies des fouilles sous-marines et des vues inédites des œuvres et des recherches archéologiques. Les ouvrages sont comme une continuité de l'exposition et donnent encore plus vie à l'histoire de la collection par le biais de la fiction narrative. Il ne faut pas sous-estimer le travail apporté à ses ouvrages. Comme le film, ils vont permettre de créer une certaine ambiguïté quant à la nature des œuvres et de leur histoire.

¹³⁹ Lors de l'exposition, le visiteur a la possibilité de suivre le parcours à travers les deux lieux de la Pinault Collection grâce à un audio guide gratuit, téléchargeable sur portable. L'application ne contient qu'une trentaine d'œuvres, qui complète l'exposition. Le discours est identique à celui de la brochure.

¹⁴⁰ Sam HOBKINSON (dir.), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, The Oxford Film Company, Netflix & Science Ltd., 2017, 1h30

¹⁴¹ Damien HIRST, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, cat. d'expo., [Venise, Pinault Collection, Fondation François Pinault, Punta della Dogana et Palazzo Grassi, du 9 avril au 3 décembre 2017], Londres, Other Criteria, Venise, Marsilio, 2017

¹⁴² Vol. II, annexe VI : informations concernant les ouvrages publiés en parallèle de l'exposition, p. 32

Avant de pouvoir lire les ouvrages et voir l'exposition, une campagne de communication a été réalisée. Nous retrouvons bien évidemment la présentation de l'exposition sur les sites internet de l'artiste et de la fondation. Les actions de médiation qui ont été mis en place sont assez importantes. Tout d'abord, la Pinault Collection travaille en partenariat avec Trenitalia, Grandi Stazioni Retail, Vela SpA, ATVO, Coin et d'autres entreprises. Grâce à ces collaborations a pu être développée une politique culturelle de diffusion à grande échelle. La publicité de *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* se retrouve sur des affiches sur les murs de Venise, sur de grands panneaux publicitaires, sur les vaporetos, dans les gares et touches de nombreuses entreprises de moyen de déplacement et de transport. Ce partenariat a été mis en place pour approcher un public nouveau et renforcer les relations entre l'institution et les acteurs locaux, nationaux et internationaux. De plus, ce n'est pas l'unique partenariat réalisé. La fondation a organisé la diffusion en deux sessions de deux vidéographies, d'un teaser et d'un clip dans 250 salles de cinéma en Italie durant toute la durée de l'exposition. Ces projections avaient comme but de sensibiliser le public et de l'inviter à venir visiter l'installation de Damien Hirst à Venise. Un dernier partenariat est réalisé entre la Pinault Collection et la Fondation Strozzi à Florence. De mars à juillet 2017, un parcours de Venise à Florence a été réalisé sur deux artistes afin de sensibiliser le public à l'art contemporain. Ces deux artistes au sein de ce projet étaient Damien Hirst et Bill Viola. À Florence avait lieu une rétrospective consacré au vidéaste américain en même temps que l'exposition de l'artiste britannique à Venise. À cette occasion, un billet spécial a été conçu pour faire bénéficier aux visiteurs de réductions sur les deux expositions, afin de découvrir l'art contemporain dans deux grandes villes culturelles italiennes. La promotion de l'exposition a été développé de sorte à sensibiliser le public à l'art contemporain. Aux dates de l'exposition, était donc visible une rétrospective de Bill Viola mais aussi la Biennale internationale d'art contemporain de Venise.

Il ne faut pas oublier le travail non visible lors de l'exposition, comme par exemple, la modélisation 3D et numérique fictive de l'*Apistos*. Cette création a été réalisée par l'Université de Southampton et l'entreprise ArtasMedia. Lors de fouilles dans le port de Myos-Hormos en Égypte¹⁴³, les équipes archéologiques ont retrouvé des épaves, des artefacts et un papyrus qui nomme une personne : Lucius Longinus. Damien Hirst et l'équipe de l'Université vont réaliser une reconstruction informatique d'un navire imaginaire qui est l'*Apistos*. Une expertise historique a été menée pour que les dimensions et fonctions du navire paraissent possible et constructible. L'entreprise ArtasMedia a travaillé sur la numérisation de l'Université afin de la rendre plus compréhensible aux yeux du public.

¹⁴³ De 1999 à 2003

Le mythe d'Amotan, de son navire et de sa collection prend véritablement forme. À travers la modélisation numérique, il nous est possible d'imaginer et de voir le navire voguer sur l'océan Indien, avant de connaître son funeste destin. L'exposition témoigne de son histoire par l'intermédiaire des œuvres, des photographies et des vidéographies. Mais le film en lui-même permet d'apporter une dimension réelle et scientifique encore plus grande. Les textes et tous ces moyens sont autant de témoignages et d'héritages de notre histoire et de celle d'Amotan. Et celle-ci n'est pas prête de s'évanouir puisque les œuvres sont éditées en de nombreux exemplaires. Les fragments de la cargaison de l'*Apistos* vont désormais pouvoir faire le tour du monde, un monde qui a donné à cette collection tout son contenu car elle s'en est inspirée et imprégnée. Ces statues, ces artefacts, ces objets vont pouvoir intégrer de nouvelles collections privées ou publiques. Mais en attendant, le trésor de l'*Apistos* reste visible à travers des expositions qui font apparaître quelques-unes de ses œuvres comme *The Severed Head of Medusa* à l'exposition *Classical Now* et *The Bust of the Collector* dans *Dancing With Myself*¹⁴⁴.

Ainsi l'histoire du trésor de l'*Apistos*, navire de l'esclave affranchi Amotan d'Antioche continue encore, il ne s'agit pas d'une histoire le temps d'une exposition mais bien d'une légende, d'un mythe qui va perdurer à travers le temps et l'espace.

¹⁴⁴ *The Classical Now*, exposition de groupe, Londres, King's College, du 3 mars au 28 avril 2018 et *Dancing with Myself*, exposition de groupe, Venise, Punta della Dogana, du 8 avril au 16 décembre 2018

Après un long parcours d'observation et de recherche, nous avons pu répondre à quelques-unes de nos questions. Nous voyons désormais la fiction dans l'œuvre de Hirst et surtout nous visualisons aussi la réalité. L'artiste et son mécène ont réuni des sommes colossales pour pouvoir montrer cette histoire au public. L'artiste a vendu un grand nombre de ses œuvres pour pouvoir créer ce projet incroyable. Les lieux dans lesquels elles sont exposées sont propices pour leur mise en valeur, la Pinault Collection est un cadre idéal pour l'histoire qui s'y déroule. La part de réalité, que nous découvrons, concerne en partie la phase de réalisation, les étapes techniques qui demandent un travail important (avec de nombreuses personnes et équipes), la matérialité des œuvres et notre histoire, sous forme de référence et d'inspiration. La fiction naît de notre réalité. Sont convoquées beaucoup de mythologies, anciennes comme récentes, des civilisations, des objets et tant d'autres artefacts dans cette collection qu'elle peut être dite semblable à un musée universel imaginaire. Un musée imaginaire composé d'œuvres proposant de nouvelles iconographies. Le spectateur voyage entre certitude et doute au sein de cette fiction qui l'entoure. La réalité du projet est presque entièrement camouflée, derrière l'histoire d'Amotan et derrière les effets visuels dont le corail. Le spectateur ne peut se fier à aucun élément, ni aux représentations, ni aux textes explicatifs et surtout pas aux matériaux. Il peut cependant reconnaître des éléments des œuvres qui lui sont familiers. Il perçoit bien évidemment la supercherie mais il est difficile de rester conscient que tout cela a été créé pour être une fiction, pour les yeux et l'histoire. Cette même histoire est racontée de sorte à la rendre plausible, probable et même vraisemblable, mais ce sont les œuvres qui nous dissuadent d'y croire. L'aspect de certaines productions nous font revenir dans la réalité, nous forçant à affirmer les œuvres plastiques comme œuvres de fiction. La patine des œuvres, les incrustations artificielles et l'effet vieillissant et précieux que donnent les vitrines font penser qu'elles ont passé énormément de temps dans l'eau et que c'est unique de les avoir retrouvées et exposées. Mais la réalité surgit et affirme que ce n'est pas possible, les œuvres s'inspirent de notre époque, les références contemporaines sont beaucoup trop flagrantes pour que cela soit vrai, et le style esthétique est beaucoup trop contemporain. Cela dit, les œuvres sont tellement surprenantes et importantes que notre certitude retombe pour laisser place au doute. L'artiste crée absolument tout, de l'histoire en passant par les œuvres et la mise en scène. Même la nature est fautive, la représentation du vieillissement et du corail nous plonge dans un univers de tromperie visuelle fabuleux, accompagné des photographies et vidéographies qui veulent attester de la réalité de la collection. C'est d'ailleurs un des points qui est le plus perturbant pour le spectateur. Parce que les œuvres sont créées avec les marques du temps, du vieillissement et de leur passage sous l'eau, et qu'elles ont réellement été sorties de l'eau, il est possible qu'il entremêle à son tour la fiction et la réalité. Les œuvres n'ont certes pas passé 2 000 ans sous l'eau mais elles y ont été, vidéographies et photographies comme preuves. C'est l'illusion du temps qui est en partie responsable de la fiction. Cette illusion du temps passé inscrit les œuvres dans un imaginaire plausible. Si les œuvres avaient été

dépourvues de coraux il aurait sans doute été plus difficile de créer l'illusion d'une possible réalité. Or tout est mis en œuvre pour perdre le visiteur, les photographies ainsi que les vidéographies montrant les fouilles. De telles opérations nous poussent à croire qu'il y a une part de vérité dans la fiction. La démarche scientifique des fouilles et du documentaire ne fait que renforcer l'aspect scientifique et donc réaliste de l'histoire. Cette fiction est impressionnante, tant dans sa conception que dans son histoire. Il faut se laisser entraîner par la surprise et la beauté. L'exposition permet de poser des questions pertinentes sur notre perception de l'art et du monde. Le spectateur est interpellé tant sur la question de l'authenticité, de ce qu'il perçoit que sur celle concernant son passé et son futur. Qu'est-ce que le spectateur, qui observe les vestiges du travail d'autres hommes, va bien pouvoir laisser comme trace de son passage sur terre ? Ce grand spectacle montre à quel point notre société aime le divertissement. Ce serait là ce que notre époque aurait à laisser derrière elle. La volonté de l'artiste est de laisser le choix au public de croire ou non en cette histoire, après l'avoir habilement manipulé, lui et ses sens de perceptions. Il nous est fait le récit d'une histoire mais c'est principalement une expérience étonnante qui est donnée à vivre au spectateur. Damien Hirst célèbre un grand nombre de créations artistiques et l'histoire humaine. Avec ce spectacle, il nous fait renouer avec le passé. C'est aussi principalement une histoire de croyance, croire en ce que nous percevons et en ce que nous ne percevons pas.

Ce projet ne s'arrête pas seulement à une exposition d'œuvres qui auraient été sorties des eaux de l'océan Indien, réunissant objets et cultures du monde. Il se poursuit dans un film documentaire et dans des récits écrits dans les différents ouvrages qui sont une continuité de l'exposition. Ce sont aussi des éléments qui poussent encore plus à croire ou non à cette collection. L'illusion n'est pas que visuelle. C'est ce qui fait de ce travail une expérience encore plus complexe. L'histoire paraît vraie et ancienne. Mais pourquoi, alors que nous savons qu'il s'agit d'une création contemporaine ? C'est une véritable expérience intellectuelle et visuelle. Après avoir montré ce qui était de l'ordre de la fiction et de la réalité dans les œuvres, il est donc important de regarder la continuité du projet en portant notre regard, sur les récits et le film.

Tous les mythes trouvent leur origine dans la réalité. Nous allons donc continuer d'explorer le travail de Damien Hirst pour montrer et expliquer les attaches de son projet au réel et à notre monde actuel. C'est-à-dire, comment ce forme l'histoire dans la réalité, et quelles en sont les sources et les origines.

IInd partie :

La fiction, un récit
perturbé entre
extraordinaire et
ordinaire plausibles

La fiction est une chose assez perturbante lorsque nous nous y intéressons sérieusement. Lorsque vous lisez un roman de fiction, l'auteur a généralement laissé sur une page une information qui vous indique que l'histoire est fictive et inventée comme par exemple : « Toute ressemblance avec la réalité est fortuite » ou bien « Toutes les informations historiques présentées dans ce roman sont vraies », insinuant que le récit est construit par des éléments réels mais qu'il ne l'est pas forcément pour autant. C'est d'ailleurs ce pouvoir d'imaginer et de créer qui fait le talent de la personne qui écrit et la bonne réception de l'ouvrage. Fut un temps où l'auteur ne précisait pas que l'histoire était vraie ou fausse mais il faisait remarquer qu'elle lui était inspirée de faits réels ou d'événements de sa vie. Aujourd'hui, au moment dit réaliste, l'œuvre de fiction se présente sous un nouveau jour. Le réalisme, c'est la perte de repères permettant de savoir si l'histoire se déroule dans un réel ou un autre. Nous pouvons nous permettre d'inventer en précisant justement que nous n'inventons rien. Et c'est là que la fiction devient « perturbante », elle ne se définit plus comme nous pensions qu'elle se définissait depuis toujours. Joseph Conrad dit dans son éloge sur Maupassant : « Cet artiste possède la véritable imagination ; il ne condescend jamais à inventer quoi que ce soit »¹⁴⁵. Cette phrase précise la définition de la mimésis en littérature : « l'homme de la mimesis n'est pas celui qui reproduit en les transposant des situations ou événements réels. C'est celui qui invente des personnages et des situations qui n'existent pas mais pourraient exister. Le vrai créateur, lui, n'invente pas. »¹⁴⁶. Ce créateur met des mots sur des images. Il développe quelque chose entendue, aperçue dans la réalité. D'après Jacques Rancière, « l'imagination véritable s'oppose à la vraisemblance inventée ».

Comme le rappel très souvent Damien Hirst dans les interviews sur son projet et dans le documentaire de Sam Hobkinson, la fiction devant laquelle nous nous trouvons est censée nous questionner sur la notion de croyance, nos croyances au sens large et non pas uniquement sur la feintise et la dissimulation.

Pour pouvoir réaliser un projet aussi important, il a fallu qu'il y ait en amont un travail de recherche conséquent. La recherche et la consultation d'archives ont été primordiales ainsi que la création d'une assise stable pour pouvoir poser le mythe d'Aulus Calidius Amotan, grâce à un grand nombre de sources littéraires de toutes époques. Certaines d'entre elles existent quand d'autres, qui sont citées, sont ou paraissent fictives. C'est-à-dire que nous reconnaitrons un texte écrit par Homère comme étant la transcription de récits oraux et admettons qu'Homère n'a peut-être jamais existé, mais quoi qu'il en soit les textes de *l'Illiade* et de *l'Odyssée* existent, bien qu'Homère puisse être fictif.

¹⁴⁵ Joseph CONRAD, « Guy de Maupassant », dans *Propos sur les lettres*, trad. M. DESFORGES, Paris, Actes Sud, 1989, p. 101 cité dans Jacques RANCIERE, *Les bords de la fiction*, Paris, Seuil, collection La librairie du XXI^e siècle, 2017

¹⁴⁶ Jacques RANCIERE, *op. cit.*

Par contre, il ne nous est pas possible d'avérer l'existence de toutes les sources épistolaires, les ouvrages et écrits qui aujourd'hui ne nous sont pas parvenus ou pour lesquels, la vérification des sources est d'une grande complexité. Il s'avère compliqué d'être sûr de l'existence d'une source, nous en présenterons par la suite. Dans cette partie, nous nous efforcerons d'expliquer comment la fiction est créée à travers les textes, la partie précédente détaillant comment elle était créée physiquement, à travers les œuvres. Nous allons tout d'abord narrer l'histoire d'Amotan, la diégèse de cette fiction, composée de sources différentes. Ces sources peuvent appartenir à différents référents, que nous définirons plus tard, comme le référent réel et le référent imaginaire. Nous réunirons ces éléments afin de rendre avec le plus de précisions possible l'histoire du collectionneur. En étudiant les textes, les thèmes et les inspirations qui ont permis la création des œuvres et de l'histoire, nous essayerons d'expliquer comment est créée la fiction et par quel moyen elle convainc le spectateur, qui dans cette partie devient lecteur. L'histoire d'Amotan ainsi que les textes qui l'accompagnent sont des invitations au voyage qu'il faut considérer comme une expédition – vraisemblable – aux quatre coins du monde. Nous détaillerons avec de nombreux arguments, le double jeu de Damien Hirst. Une réalité peut en cacher une autre. Mais la réalité existe-t-elle vraiment ? Chacun d'entre nous vivons dans une réalité qui est peut-être très différente de celle des personnes qui nous entourent. Il est tout à fait possible d'accueillir cette histoire comme une réalité plausible. C'est cet aspect-là, celui de la réalité en tant que fiction et croyance au sein du projet de Hirst que nous nous efforcerons de comprendre en dernier lieu.

Chapitre 1 : histoire de Cif Amotan II et de son navire l'*Apistos*

Avant de vous narrer l'histoire du collectionneur d'art et de son navire, il me faut vous définir le terme d'« histoire ». Une histoire peut être fictionnelle, inventée par l'auteur, mais elle peut aussi faire référence à un récit de faits historiques réels qui sont rapportés avec plus ou moins d'exactitude. Nous voyons ainsi naître une ambiguïté. L'histoire peut se révéler fictionnelle ou réelle, et dans tous les cas, la narration ajoute à cette histoire une part de fiction. Le narrateur ne peut pas empêcher son discours de côtoyer la fiction, le récit relève donc du vraisemblable. C'est ainsi qu'il faut vous informer que l'histoire d'Amotan a été écrite à partir de divers documents et recherches qui ont permis de créer un récit. Celui-ci nous semble historique mais de par la narration qui nous en est faite, il ne peut être dit comme véridique mais plutôt vraisemblable ou plausible. De plus, c'est ici à mon tour de vous raconter l'histoire de ce collectionneur, je ne fais qu'ajouter un niveau de narration en plus. Nous avons donc un récit apparemment historique, basé sur des recherches sérieuses, transcrites par différentes personnes pour ensuite être écrit ici même. Il y a de nombreuses étapes de transmission de l'information qui peuvent l'avoir modifié. Il est alors important de préciser que ce récit est plus proche du vraisemblable que du vrai, avec une part de fiction qui réside dans la narration que nous faisons de l'histoire.

Il était une fois un collectionneur très riche, ancien esclave affranchi à Antioche en Turquie, prénommé Cif Amotan II, qui vécut du I^{er} siècle au II^e siècle de notre ère. Il est probable qu'il s'agissait d'un esclave domestique, qui devait s'occuper des affaires de son maître, des finances et autres gestions des terres et des biens. Il fut prénommé très certainement comme son propriétaire qui devait ainsi se nommer Aulus Calidius, l'affranchi étant prénommé Aulus Calidius Amotan.

Une fois sa liberté recouvrée, Amotan hérita des affaires et des finances de son maître et il se mit à collectionner des œuvres d'art, des sculptures, des bijoux, des pierres précieuses, des objets de curiosité, des pièces de monnaies, des échantillons d'histoire naturelle et aussi des objets et choses provenant des quatre coins du monde comme des épices lointaines, des oiseaux acclimatés, des fleurs exotiques et tout un bestiaire apprivoisé¹⁴⁷.

Il aurait été une figure légendaire de l'Antiquité, connu pour son immense fortune, sa collection et ses multiples périples dans des territoires inconnus. Ses biens reflètent les nouvelles connaissances du monde acquises grâce aux spectaculaires avancées en territoires de son époque jusque-là encore méconnue. Ainsi comme l'ont écrit Strabon, Pline et Dion, la découverte du monde s'étend « dans l'Afrique nilotique, vers la mer Rouge et l'Arabie lorsque les préfets d'Égypte successifs

¹⁴⁷ Elena GEUNA, « Le pêcheur de corail » dans Damien Hirst, *op. cit.*, p. 10 et Henri LOYRETTE, « Sur le nom de » dans Damien HIRST, *op. cit.*, p. 14

menèrent campagne jusqu'à Méroë ; vers l'Inde où, dès le règne d'Auguste, le commerce s'établit, où un affranchi d'Annius Plocamus parvient jusqu'au Dekkan ; au Sahara et en Afrique septentrionale où en 70, Valerius Festus ouvre une route vers le pays des Garamentes, où, un peu plus tard, deux expéditions atteignent, au sud du Tibesti, « le pays des rhinocéros » ; vers l'Arménie et le Pont-Euxin ; vers l'Europe du Nord et danubienne lorsque la flotte d'Auguste parvient à la pointe du Jutland, quand sont identifiées les sources de l'Ister. »¹⁴⁸

Sa collection d'œuvres fut chargée sur un navire aux dimensions impressionnantes jusqu'alors inégalées, l'*Apistos*. Il fut construit sur ordre du collectionneur afin de pouvoir transporter ses biens. Réalisé à *Myos Hormos*, il fut vanté par Lucius Longinus, un contemporain de sa construction comme « exceptionnel par sa taille, sa contenance, son confort, le soin et la science portés à sa construction ; aucun navire passant ou assemblé à Myos Hormos ne pouvait lui être comparé. »¹⁴⁹. Cette embarcation était aussi destinée à satisfaire les désirs de l'homme, il s'agissait également d'un bateau de plaisance dans lequel il pouvait inviter toutes les personnes avec qui il souhaitait partager ses voyages. La destination de la dernière embarcation devait être vers *Asit Mayor*, où Amotan avait fait édifier un temple dédié au Soleil, sur une côte dite lointaine, indienne ou africaine¹⁵⁰ où il se serait aussi fait construire un palais. D'après la légende, dans la version du mythe d'Amotan la plus récente, la déesse Artémis aurait rendu visite au héros et lui aurait ordonné de construire un temple pour le dieu du Soleil, Apollon. Et cela le motiva donc à amasser les plus grands trésors du vieux monde¹⁵¹. Du temple et du palais, nous n'avons retrouvé aucun vestige. Lors du périple, le navire ainsi que sa cargaison inestimable périrent avec leur riche propriétaire et ses passagers. La cause de la catastrophe reste inconnue. Il pourrait s'agir d'un accident provoqué par le poids de la cargaison, un monstre marin gigantesque, une tempête provoquée par les sévères moussons de la région, ou bien résulter de la volonté des dieux. Selon Origène, un natif d'Alexandrie, le naufrage est dû aux prières effectuées afin de traverser les flots sans danger, dans un chemin tracé. Les Dioscures (Polux et Castor) étaient les protecteurs des marins mais aussi perçus comme des sauveurs dans des situations désespérées. Amotan les aurait alors prié d'intercéder dans son voyage afin qu'il se déroule bien. Or en cette période, le christianisme commence à s'étendre et la ville d'Antioche dont est originaire le collectionneur eut comme premier évêque Saint-Pierre. Il fut donc de circonstance de prier le dieu chrétien et les saints. Ayant tourné ses prières vers les deux étoiles brillantes, Castor la blanche, Pollux

¹⁴⁸ Henri LOYRETTE, *op. cit.*, p. 16 citant Claude NICOLET, *L'inventaire du monde : géographie et politique aux origines de l'Empire romain*, Paris, Fayard, 1988

¹⁴⁹ Henri LOYRETTE, *op. cit.*, p. 13 citant le témoignage de Lucius Longinus reproduit dans le texte d'Athenaeus de Naucratis. Vol. II, annexe VII : inventaire des sources et références littéraires citées, p. 33, précision p. 39

¹⁵⁰ Franck GODDIO, « Inventer une épave », dans Damien HIRST, *op. cit.*, p. 24

¹⁵¹ Peter Weiss alias Peter Stark (acteur) dans Sam HOBKINSON (dir.), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, The Oxford Film Company, Netflix & Science Ltd., 2017, 1h30

l'orangée, qui n'exerçaient déjà peut-être plus leur pouvoir protecteur, le navire sombra. Il aurait fallu tourner sa foi vers la Providence chrétienne qui « trace un chemin jusque dans la mer et dans les flots, un sentier assuré » et méditer la Sagesse de Salomon¹⁵². Ainsi, Dieu aurait peut-être été plus favorable à sauver le navire et son équipage. D'après la légende, celle qui cite Artémis et Apollon, le naufrage aurait un sens similaire mais pas identique. L'histoire n'aurait été racontée qu'après l'arrivée du christianisme et elle peut être interprétée comme un avertissement contre la religion des anciens dieux païens, car Amotan aurait pu se retrouver puni pour avoir adoré des faux dieux, des dieux qui remontent aux civilisations les plus anciennes. Cela est visible dans sa collection notamment à travers le disque solaire, utilisé pour la vénération du Soleil. Le disque solaire a été utilisé par beaucoup de civilisations et de cultures pour vénérer le dieu solaire en réfléchissant ses rayons. Les Égyptiens et les Incas s'en sont servis et aussi les Japonais et les Kurdes. Les Égyptiens de l'Antiquité pensaient que la régénération du Soleil faisait allusion à leur propre régénération lors de leur mort. Ceci était le symbole du pouvoir du Soleil : de donner la vie et de la reprendre. Il devait sûrement s'agir d'une des pièces maîtresses du temple d'Amotan, en l'honneur du dieu Apollon¹⁵³, mais cela lui aurait coûté la vie. L'embarcation et son trésor sombrèrent et restèrent dans l'oubli durant plusieurs siècles.

Il y eut des rescapés de ce naufrage, ce qui permit de transmettre le récit de la légende d'Amotan et de sa collection. Ainsi fut communiquée les descriptions d'œuvres présentes sur le navire qui arrivèrent jusqu'à la période de la Renaissance où elles furent transcrites sur papier. L'histoire du naufrage et de la collection se transmet à travers le temps. Suite à la tradition orale et aux témoignages de certains, le récit vint à s'enrichir de détails et d'anecdotes qui donnèrent naissance à une multitude de récits parallèles. Certaines œuvres de la collection furent considérées à travers le temps comme étant des modèles d'inspiration, notamment durant la Renaissance, d'où les nombreux dessins représentant les œuvres de la cargaison. Le réel se mélangea au fantasme et ainsi il devint difficile de démêler ce qui était authentique de ce qui ne l'était pas.

Le mystère resta complet jusqu'en avril 2008, lorsque des pêcheurs de la côte Est de l'Afrique, vers Zanzibar, découvrirent dans leur filet une sculpture en or représentant un fœtus de singe. Des touristes ont filmé la scène et la vidéographie s'est vite retrouvée sur Internet. Visible par tous, elle va susciter l'intérêt de Peter Weiss. Doctorant en manque de financement pour sa thèse, à la recherche de quelque chose d'intéressant, il découvre les images de la découverte faites par la communauté de pêcheur. Et en apercevant l'œuvre dorée et sa localisation, il pensa immédiatement à la légende de Cif Amotan II, cet esclave affranchi, devenu un grand collectionneur. Il est alors persuadé qu'en cherchant

¹⁵² Henri LOYRETTE dans Damien Hirst, *op. cit.*, p. 13

¹⁵³ Peter Weiss alias Peter Stark (acteur) dans Sam HOBKINSON (dir.), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, The Oxford Film Company, Netflix & Science Ltd., 2017, 1h30

dans les environs, il pourrait retrouver la collection dont parle l'histoire, cette légende d'un trésor perdu dans les fond-marins. Il est alors obsédé par l'idée que la légende puisse être vraie. Il se met en route pour l'Afrique et recherche la plage vue dans la vidéo. Il la trouve, interroge les pêcheurs qui sont retournés sur la zone où ils avaient trouvé l'objet afin de voir s'il n'y en avait pas d'autre. Cela ne fut pas concluant puisqu'ils ne retrouvèrent aucun autre artefact. Persuadé qu'il y a d'autres œuvres et même toute une collection, Peter Weiss va créer une petite équipe composée d'un plongeur et de marins afin de rechercher la zone où se trouverait le trésor d'Amotan. Après quatre jours entiers de recherche, rien n'est retrouvé dans le périmètre délimité de 100 km² avec l'aide des pêcheurs. Mais le cinquième jour, le plongeur découvre une forme de buste. Il s'agirait d'une sculpture de type antique qui devait gésir au fond de l'océan depuis très longtemps, déduction faite de son emplacement au sein d'un massif de coraux. Weiss et son équipe confirment alors que plusieurs objets et œuvres se trouvent dans cette zone. Suite à ces découvertes, une expédition de grande envergure va être mise en place.

En 2009, des archéologues et des scientifiques vont réaliser une prospection géophysique du sol marin afin de déterminer où se situent les vestiges, puisque jusqu'à maintenant leur emplacement n'était qu'approximatif, trouvé à l'aveugle. Des tracés et cartes sont réalisés afin de mieux cerner le périmètre. Des anomalies vont être trouvées, ce qui donne un bon motif aux archéologues pour lancer une mission de fouilles. Or elle ne peut se réaliser sans un financement sérieux. C'est alors que l'équipe de recherche visualise par hasard un documentaire sur l'artiste britannique Damien Hirst. Ce dernier vient de réaliser en septembre 2008 une extraordinaire vente aux enchères de ses œuvres. Les chercheurs pensent alors à lui demander de financer les fouilles. C'est alors que l'artiste accepte, étant fortement intéressé par le projet et la découverte d'un « nouveau monde » sous-marin. C'est une première pour lui et c'est grâce à lui que deux missions de fouilles auront lieu en 2010 et 2011.

La première mission permet de remonter de splendides œuvres, des monnaies qui permettent de dater le naufrage, des artefacts divers et variés, mais il n'y a pas de trace de l'épave. Les archéologues ont pu cela dit récupérer un écrou de la quille de l'embarcation qui va permettre, grâce à ces dimensions, de modéliser ce qu'aurait pu être le navire. Ce travail sera réalisé par l'entreprise ArtasMedia et l'Université de Southampton. Tout une sécurité est mise en place sur l'eau afin qu'il n'y ait pas de pillage, les artefacts étant très précieux. Une zone éloignée de là où se situait la majorité des statues ne comportait que des artefacts en or. Les archéologues en conclurent que lors du naufrage, les rescapés voulurent s'enfuir avec ce qu'il y avait de plus précieux, l'or. Le trésor que les équipes remontèrent est incroyable, composé de multiples matériaux et d'iconographies intéressantes.

Une seconde expédition sera menée en 2011, elle permettra de remonter le reste des œuvres visualisées sur les cartes. Les œuvres jusqu'alors découvertes sont extraordinaires mais Peter Weiss

ne semble pas entièrement convaincu, encore persuadé qu'il reste des créations au fond de l'eau. Il demande à ce qu'une partie de la carte soit fouillée, il s'agit d'une fosse dans laquelle les plongeurs ne sont pas encore descendus car trop sombre et surtout les appareils scientifiques n'y captent pas d'anomalies, donc a priori il n'y aurait pas de vestiges. Weiss explique alors qu'il pressent quelque chose, il doit rester des œuvres, d'après l'analyse des courants et l'étendue des artefacts, il devrait y avoir d'après lui des œuvres dans cette fosse. Les archéologues prennent la décision d'envoyer dans la fosse un robot muni d'une caméra afin d'explorer les fonds, ce qui permet de ne pas mettre en danger les plongeurs. La réception du signal sur l'embarcation est mauvaise mais toute l'équipe est convaincue d'avoir aperçu l'ombre d'une silhouette extrêmement grande. Les plongeurs sont envoyés pour explorer la zone et ils y découvrent des œuvres immenses. Elles sont alors remontées. L'aboutissement de tous ces efforts mène à l'exposition de la collection d'Amotan à la Fondation Pinault à Venise. La collection et son histoire ainsi que celle de son propriétaire vont enfin pouvoir être de nouveau partagé avec celle des fouilles.

Voici donc le récit que je vous fais de l'histoire d'Amotan. Il s'agit de l'histoire principale à laquelle viendront s'ajouter de multiples détails que nous analyserons lors de notre explication des textes du catalogue d'exposition. Comme vous pouvez le voir, il y a des similitudes entre le récit fictionnel ci-dessus et la réalité. Tout d'abord le premier point important est l'introduction de Damien Hirst en tant que mécène et découvreur de ce projet ce qui est véridique dans les deux cas, fiction et réalité. Dans le premier, il finance les fouilles et l'exposition tandis que dans le second il finance la réalisation des œuvres et une grande partie de l'installation de l'exposition. Le deuxième point important est le fait de faire appel à des éléments qui ne peuvent être contredits comme la réalisation de la modélisation 3D de l'*Apistos*. Le travail a effectivement été réalisé dans le cadre de la fiction mais l'écrin de la quille utilisé afin de créer ces images existe vraiment puisqu'il a été retrouvé lors des fouilles du port de *Myos Hormos*, réalisées par une équipe de l'Université de Southampton. Nous reviendrons sur cette question de la véracité du récit dans une autre partie dédiée à ce sujet pour expliquer les différents niveaux d'interprétation de la narration. Afin de mieux comprendre la grande dimension donnée à la fiction et principalement à la narration, nous allons désormais nous intéresser dans un nouveau chapitre aux textes qui composent ce projet.

Voici donc l'histoire qui nous est racontée à travers l'exposition, le catalogue d'exposition et le film documentaire. Elle est ici restituée dans ses grandes lignes, il faut maintenant préciser les sources qui en sont à l'origine ainsi que les références qui y sont faites.

Chapitre 2 : sources et références

Pour mieux comprendre comment naît la fiction par l'intermédiaire des textes, nous allons les expliquer et les analyser à travers l'annexe XII : résumés et analyses des différents textes et catalogues qui accompagnent l'exposition¹⁵⁴. Le lecteur, après avoir vu l'exposition, sera de nouveau en proie à une sensation étrange d'incompréhension. Les écrits vont jouer sur sa perception de l'histoire, des œuvres et de l'exposition. Les auteurs délivrent des témoignages et des études qui vont accentuer l'incertitude du lecteur.

Il est maintenant question de développer l'importance des sources et références trouvées dans les textes mais aussi les références iconographiques des œuvres. Il est intéressant dans un premier temps d'expliquer en quoi l'histoire d'Amotan peut possiblement être perçue comme réelle. Nous allons étudier comment Damien Hirst et ses collaborateurs ont pu créer un récit autant perturbé entre la fiction et la réalité. En étudiant ainsi les références, il sera possible de mieux percevoir l'étendue du projet et sa richesse. Pour expliquer comment se crée la fiction, nous allons nous appuyer sur les textes du catalogue d'exposition et de l'ouvrage graphique. Cela permettra d'expliquer la création de la fiction dans les textes, ce qu'est la fiction narrative, la fiction par la narration.

La fiction s'appuie sur des sources pour construire son récit, ancrer dans notre monde réel puis des références sont faites de l'extérieur, par les auteurs afin d'expliquer certains faits de la fiction et de la comparer à des référents réels. Il est important de préciser que la source est un élément qui permet de poser les bases de la diégèse et d'expliquer de façon directe une chose, c'est elle qui permet la construction dans le réel de l'histoire. La référence est faite par les auteurs, des personnes contemporaines au projet, afin d'expliquer des faits qui ne trouvent pas forcément d'origines dans les sources, elles permettent notamment d'expliquer l'extraordinaire. Dans cette étude, nous nous apercevrons que les sources sont généralement des textes anciens qui coïncide avec la datation de la vie d'Amotan et du naufrage et quelques temps après tandis que les références sont plus récentes. Les deux peuvent être réelle ou fictive, ou bien les deux à la fois. Afin de pouvoir suivre correctement cette partie, nous nous référerons à l'annexe VII : inventaire des sources et références littéraires citées¹⁵⁵.

2.1. Sources citées

Les sources concernent l'élaboration première du projet. Ce sont les éléments les plus directs que nous avons concernant l'histoire. Nous allons commencer l'étude des sources en débutant par la

¹⁵⁴ Vol. II, annexe XII : résumés et analyses des différents textes et catalogues qui accompagnent l'exposition, p. 62

¹⁵⁵ Vol. II, annexe VII : inventaires des sources et références littéraires citées, p. 33

plus importante, celle qui donne le fondement réel à l'histoire de base, la diégèse. Lors des fouilles réalisées par l'Université de Southampton de 1999 à 2003 à *Myos Hormos*, de nombreux éléments concernant cet ancien port égyptien ont pu être découverts. Une de ces découvertes nous intéresse tout particulièrement, il s'agit d'un morceau de parchemin, un papyrus découvert dans le port¹⁵⁶. Après avoir analysé les écritures, les archéologues ainsi que les scientifiques ont pu les lire. Il s'agit d'un texte qui concerne un échange commercial, un prêt financier. Le papyrus enregistre l'établissement d'un prêt d'argent sous forme de "cheirographon"¹⁵⁷ : Ammonios, fils d'Eudaimon, reconnaît avoir reçu un emprunt portant intérêt de 200 drachmes de la monnaie impériale au taux de *stater per mina* par mois à Lucius Longinus, un soldat servant dans la flotte romaine. Dans le papyrus, la personne nommée comme étant Ammonios, fils d'Eudaimon reste inconnue. Pour Lucius Longinus, deux identités sont probables. Lucius Longinus, bien qu'il fût apparemment un marin, s'identifie comme étant un soldat, comme il était d'usage de le faire lorsqu'un homme était dans la flotte romaine. Deux homonymes, tous deux "soldats", sont connus d'après des documents égyptiens. Le premier apparaît dans un reçu pour une charge de balle provenant de Thèbes. Le second, dont le nom complet est Lucius Longinus Fabullus, était un marin servant dans la flotte alexandrine sur le *Liburnian Sol*. Aucun d'eux ne peut être identifié avec certitude avec notre Lucius Longinius, le nom de Longinus étant trop populaire dans le milieu militaire. Lucius Longinius est un nom typique d'un soldat pèlerin qui, en rejoignant la flotte, acquière un nom latin en plus de la latinisation de son prénom.

Ce papyrus est la principale source qui appuie l'histoire d'Amotan et de son navire. Damien Hirst utilise cette source réelle afin d'implanter son histoire dans la réalité. Le papyrus existe mais les informations qu'il nous donne sont différentes de celles avancées dans l'exposition. La source a été modifiée par Hirst, il ne s'agit plus d'une note concernant un prêt mais un témoignage, celui de Lucius Longinus. Le nom de Longinius est gardé et il est très probable que Ammonios ait inspiré le nom d'Amotan, Amotarios (pour permettre une anagramme et donner l'impression d'un nom transcrit à travers divers langues et récits). Dans la version de la diégèse, le témoignage concerne la construction de l'*Apistos*, un navire construit à Myos Hormos, le lieu même de la découverte du document. À cela s'ajoute la découverte d'un boulon de la quille de l'*Apistos* qui aurait permis de le modéliser. Effectivement, d'après le rapport de fouille, les archéologues ont pu modéliser des navires grâce à l'étude de la taille des quilles des embarcations¹⁵⁸. Cette pièce permet de maintenir le bâtiment en équilibre sur l'eau, elle donne des informations importantes par sa taille, son épaisseur et son angle

¹⁵⁶ Vol. I, annexe I, p. 81, fig. 250

¹⁵⁷ Il s'agit d'un acte, écrit de la main d'une personne qui reconnaît que de l'argent a été déposé ou lui a été prêté pour un retour à un temps fixé.

¹⁵⁸ David PEACOCK, Lucy Katherine BLUE (et al.), *Myos Hormos – Quseir al-Qadim. Roman and Islamic Ports on the Red Sea. Volume 2 : Finds from the excavations 1999 – 2003*, Oxford, Oxbow Books, 2011

qui permettent de déterminer les dimensions du navire. Pour cette première source, le fait qu'il s'agisse d'une découverte archéologique, de travaux scientifiques et d'un nom véritable instaure un contexte de réalité autour du témoignage de Longinius. Pour découvrir que cela est faux, il faut aller chercher la vérité dans le rapport de fouille. Ainsi, la modification de la source réelle en une source fictive permet d'implanter la diégèse dans un contexte de réalité très précis et scientifique.

Concernant l'*Apistos*, d'autres sources réelles sont citées afin de l'ancrer dans la réalité, il s'agit de Cicéron et de Pline l'Ancien. Le premier cite dans *Seconde action contre Verrès*, la construction d'un navire impressionnant commandité par Verrès afin d'acheminer des œuvres volés : « [Verrès] fit mettre en chantier et construire un grand vaisseau qu'il voulait envoyer en Italie, tout chargé d'objets volés ¹⁵⁹ ». Cette source a été choisie afin de confirmer le fait qu'à l'époque, des navires de très grandes tailles étaient déjà construits. Ainsi cela permet d'inscrire l'*Apistos* dans un autre contexte réel, cité par un contemporain de sa construction. Cela renforce l'existence du navire. De plus, Pline l'Ancien est cité afin de permettre cette même contextualisation. Dans *Histoire naturelle*, il s'étonne de la richesse inconsiderable de l'aristocratie romaine pour fabriquer des navires spécialement « pour déplacer les marbres »¹⁶⁰. L'embarcation d'Amotan a été construite semble-t-il afin de pouvoir transporter sa collection. Ces sources bien réelles permettent donc d'appuyer les origines de l'*Apistos* rendu réel, de par leur aspect scientifique et sérieux et les témoignages contemporains de l'époque.

Strabon, Dion et Pline l'Ancien sont tous trois cités dans l'ouvrage de Claude Nicolet, *L'inventaire du monde : géographie et politique aux origines de l'Empire romain*, et dans le catalogue de l'exposition afin d'authentifier les tracés des voyages et la présence de certaines œuvres lointaines dans la collection d'Amotan. Ces sources réelles ne sont pas modifiées contrairement au parchemin et à d'autres écrits comme ceux de Pausanias. Il nous est indiqué sans trop d'information complémentaire que Pausanias est l'un des seuls auteurs à parler d'Amotan et de la catastrophe. Or nous ne pouvons vérifier s'il parle bel et bien d'une catastrophe probable, à moins de réaliser une étude complète de ses écrits. C'est pourquoi, nous allons définir cette source comme réelle, Pausanias ayant existé mais détenant des informations faussées, modifiées ou inventées¹⁶¹. La source est bien réelle mais l'information qu'elle relate est fictive.

Tout comme le papyrus, d'autres sources réelles ont été modifiées afin d'apporter des éléments fictifs, qui sont perçus comme véritables car implantés dans une source existante. C'est par exemple le cas pour Pausanias et Ptolémé. Il est indiqué dans le texte de Simon Schama que les deux auteurs

¹⁵⁹ Cicéron, *Seconde action contre Verrès*, Livre IV, X, 23

¹⁶⁰ Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XXXVI, 3

¹⁶¹ Notée dans vol. II, annexe VII : inventaire des sources et références citées avec SR et SF (source réelle et source fictive), p. 33

font partie des seuls à citer le collectionneur. Cela fait d'eux des sources proches et contemporaines qui affirme l'existence d'Amotan, tout comme Pausanias.

Outre Amotan et l'*Apistos*, d'autres explications concernant l'origine des dessins sont données et introduisent les archives du cardinal Flavio Chigi. La référence semble bien réelle mais complexe à vérifier. L'information est probablement inscrite dans ces archives, c'est-à-dire, la présence de 140 dessins concernant un naufrage. Mais cette information est tournée de sorte à nous montrer que ces dessins sont très certainement reliés à l'*Apistos*. Dans le cas présent, c'est l'importance des archives et les informations que nous y trouvons qui sont mis en valeur et qui appuie la véracité des dire du Professeur Du Hamel et de Amie Corry. Ainsi la source est potentiellement réelle ou fictive, de même pour l'information qui est communiquée.

Outre les sources existantes, nous retrouvons des sources entièrement fictives comme Appolonius de Samos et son texte *Dinner Conversations*, dans lequel il nous est dit qu'Amotan achetait des statues et figurines de multiples dieux. Aucune trace de ce récit ou de l'auteur n'a pu être trouvé malgré les références données par l'auteur Amie Corry. D'autres sources fictives importantes sont présentes, il s'agit des correspondances de Horatia Hewlett et du journal de Cynthia Tremain. Ces sources sont particulières, elles permettent de dénombrer quatre niveaux d'interprétation. La source primaire correspond à l'inventaire des œuvres de l'*Apistos*, montré par Minas à Lady Cynthia. Il s'agit d'une source fictive qui donne naissance aux niveaux d'interprétation suivants. La source secondaire est la copie de cet inventaire écrit par Cynthia Tremain dans son journal. Par la suite, sa fille Horatia Hewlett transcrit le journal de sa mère dans une lettre, ce qui en fait une source tertiaire. L'inventaire est de nouveau retranscrit dans le texte de Schama qui en fait une source quaternaire. Cette multiplicité de la source primaire afin qu'elle nous parvienne permet d'instaurer un repère temporel. La source primaire date du II^e siècle tandis que les autres sont beaucoup plus récentes, XX^e et XXI^e siècles. Placer ces sources dans le témoignage de Schama leur donne une certaine force de persuasion et un poids car il s'agit de discours issus d'expérience. Bien que fictif, le témoignage apporte un part de réel aux sources en plus de la présence de la citation de personnes existantes¹⁶².

Au-delà des sources fictives, nous retrouvons les mythes, des récits mythologiques relatés dans des sources réelles comme Ovide, Hésiode, Homère, Platon, Virgile et Hérodote. Tous les mythes trouvent leurs sources dans la réalité. Issue de la tradition orale, le mythe a par la suite pris forme dans différents médiums comme l'art picturale, avec des iconographies diverses et l'art littéraire avec quelques variantes des mythes selon les auteurs. Les principaux sont Homère, Ovide et Hésiode. Les deux derniers ont une existence certaine alors que l'identité d'Homère est réfléchié comme étant une

¹⁶² Vol. II, annexe IX : inventaires des personnages évoqués, p. 49

figure symbolique. Le fait qu'Homère ait été une personne réelle n'est pas une certitude. Cela ne change en rien le fait que les mythes nous sont parvenus par différentes sources qui ont été attestées comme très importantes dans la construction de nos cultures et civilisations. Quant à Platon, il explique ce qu'est le troisième genre, l'hermaphrodite, dans le *Banquet*. Il s'agit donc ici de source réelle comportant des récits mythologiques et des mythes qui sont dans le cas présent perçus comme fictif, de l'ordre de la croyance.

L'ancrage de ces sources dans la diégèse de l'exposition permet d'implanter l'histoire dans un contexte réel. Ainsi nous partageons notre propre réalité avec Amotan et les événements qui l'entourent. Le fait que les sources soient réelles ou fictives est intéressant. Cela permet de faire la part des choses entre l'insertion de la réalité dans la fiction et de la fiction dans la réalité. Pour les sources réelles, il s'agit d'implanter la réalité dans l'histoire afin qu'elle nous paraisse accessible, réelle, possible. Et pour les sources fictives, il s'agit à l'inverse d'insérer la fiction dans un contexte réel, lui-même créé par l'insertion de la réalité dans une histoire inventée et donc fictive. La présence de la fiction dans les sources est un rappel du projet, il est essentiel de percevoir le tout comme une fiction mais qui oscille avec la réalité. Il aurait été possible d'utiliser uniquement des sources réelles afin de créer une histoire entièrement plausible et vraisemblable, une histoire vraie. Mais un des objectifs de l'artiste est de souligner le merveilleux de l'esprit humain, sa capacité de croire en ce qu'il perçoit que cette chose soit réelle ou non. C'est pourquoi la fiction est réimplantée dans l'histoire, cela permet de rappeler le lecteur que ceci est une fiction malgré les sources historiques qui en semblent en parler. Le spectateur et lecteur doit se munir de ses connaissances pour faire la part des choses, comprendre ce qui est de l'ordre de la fiction et ce qui est de celui de la réalité. C'est par la suite à lui de croire ce qu'il veut, la décision lui revient.

Nous retrouvons ainsi le papyrus découvert à Myos Hormos qui cite deux hommes : Ammonios et Lucius Longinus. C'est un des seuls témoignages réels de l'époque d'Amotan (rapport de fouilles comme source secondaire). Ce document donne le fondement réel à l'histoire de base, la diégèse. Bien que la source soit réelle, elle a été utilisée et mise en scène pour servir la fiction tout comme les autres sources. Elles ne sont pas forcément modifiées, détournées ou existantes mais elles servent la fiction afin que celle-ci puisse exister dans la réalité. Le fait qu'il y ait une histoire au fil des siècles, une continuité dans le temps, incite à y croire. Après la source du II^e siècle, nous découvrons au XX^e siècle une autre source, un inventaire, puis des lettres. Bien que fictives, ces lettres permettent de faire revivre l'histoire à travers les époques, comme s'il s'agissait de rappel.

Les sources s'inscrivent à la fois dans un monde réel et fictif. Il est important d'expliquer comment les sources fictives paraissent vraisemblables. C'est le cas pour les lettres de Cynthia Trémain,

elles sont citées dans le témoignage de Simon Schama, témoignage qui relève de la fiction. Mais comme il s'agit d'un niveau de narration direct, la personne qui a vécu la situation nous la raconte sans intermédiaire, nous avons plus tendance à croire ce qui nous est dit.

Les sources permettent donc l'implantation de la réalité dans la diégèse. De par leurs origines diverses et leurs époques, elles permettent de faire ressurgir la diégèse en tout temps. C'est cela qui permet de créer une base réelle au projet. Les œuvres et références vont s'appuyer sur cela pour exister. C'est pourquoi, afin de continuer à créer l'incertitude entre réalité et fiction dans les textes, les auteurs emploient de nombreuses références pour appuyer leurs arguments. De très nombreuses références littéraires vont être faites dans la continuité des sources.

2.2. Références citées

Les références concernent les ouvrages et autres manuscrits qui servent à inscrire l'histoire d'Amotan dans notre réalité. Elles sont faites par les auteurs dans leur textes respectifs. Les références sont ici définies comme étant des éléments d'informations complémentaires, utilisés par les auteurs pour nous convaincre que leur récit est vrai ou tout du moins pour le rendre plausible. Nous ne retenons que trois exemples de références, celles-ci étant beaucoup trop nombreuses pour toutes les analyser. Seront ainsi analysées les références réelles, les références réelles détournées et les références imaginaires¹⁶³.

Comme référence réelle, il est intéressant de se tourner vers Pétrone et la comparaison qui est faite entre sa fiction le *Satiricon* et la vie d'Amotan. Pétrone écrit le *Satiricon* au I^{er} siècle, il s'agit d'un roman satirique. Dans « Le festin de Trimalcion », un des récits du roman, il raconte la vie de Trimalcion, un esclave affranchi qui après avoir recouvré sa liberté fait fortune dans la propriété terrienne. La référence apparaît à deux reprises, citée par Amie Corry et par Henri Loyrette. Tous deux utilisent Pétrone comme référence afin d'expliquer la situation d'Amotan. Ils comparent les deux destins des hommes, l'un propriétaire terrien, qui doit son statut exceptionnel à la volonté de son maître et à quelques-unes de ses compétences et l'autre en quête d'un statut, devenu collectionneur d'art. Il s'agit pour les deux hommes d'un destin exceptionnel digne d'une success-story contemporaine. Bien qu'étant une fiction, cette référence permet de contextualiser le parcours d'Amotan à son époque.

¹⁶³ Pour plus de détails, se référer au vol. II, annexe VII : inventaire des sources et références littéraires citées, p. 33

C'est aussi le rôle d'autres références que d'expliquer ou simplement citer Amotan à une époque précise comme c'est le cas avec Flaubert et Balzac. Dans son texte, Henri Loyrette décrit Amotan comme un modèle pour certains hommes lettrés. Afin d'argumenter et de renforcer ses dires, il précise que Flaubert et Balzac avaient pour habitude de citer le collectionneur dans des expressions. Le nom d'Amotan serait parvenu jusqu'à eux par les récits littéraires de son histoire¹⁶⁴. Flaubert aurait raillé Maxime du Camp en lui disant : « Te voilà devenu un véritable Amotan » à propos de sa collection d'œuvres, « à rendre jaloux tous les musées »¹⁶⁵. De même pour Balzac qui aurait dit de son cousin Pons « [qu'il] n'était pas un Amotan » afin de dire qu'il « achetait avec l'œil plus qu'avec la bourse, par amour de l'art plus que par souci de la montre »¹⁶⁶. Ces références sont présentes afin de permettre un lien entre des hommes modernes et Amotan. De nouveau il s'implante dans une période qui n'est pas la sienne. Du fait qu'il nous est dit que le collectionneur était un exemple et qu'en plus certains hommes connus le citent, cela nous incite à prendre l'information comme fait réel. C'est à cela que sert la référence ici. Elle rend la fiction réelle en utilisant les connaissances du lecteur. Il s'agit d'utiliser une référence réelle, ici les deux auteurs français, et de la mettre en scène de sorte qu'elle affirme les propos de l'auteur. C'est une référence réelle intentionnellement déformée.

Le dernier type de référence est celui de la référence imaginaire, fictive. Henri Loyrette en cite deux dans son texte, nous allons nous intéresser à la plus pertinente. Après avoir détaillé les différentes hypothèses du naufrage, en fonction des dieux, théorie de plusieurs dont Origène, il aborde le travail de Daniel Beder. Ce dernier aurait publié le 31 mai 2010 un article dans la revue *Perspectives* suite aux premières fouilles archéologiques du site du naufrage. Bien évidemment cet article est introuvable puisque inexistant. Loyrette détaille les dires de Beder notamment l'analyse psychologique qui est faite d'Amotan, donnant par la suite l'hypothèse de son signe astrologique qui expliquerait en partie son destin. Cette analyse mystérieuse permet de totalement humaniser Amotan. Il acquiert une personnalité, une psychologie qui permettent de le comparer à d'autres artistes et ainsi à l'ancrer véritablement dans notre réalité. Cette référence totalement fictive permet entre autres de rendre le personnage d'Amotan réel, comme le font aussi les références réelles.

Le grand nombre de références et de sources littéraires permettent en définitif de rendre réelle l'histoire d'Amotan dans notre réalité. Cela instaure un contexte concret à l'époque du collectionneur et à travers le temps. La diégèse se tient tout en gardant une part de mythe. La capacité du lecteur à croire ce qu'il lit est troublé justement par cette masse de références réelles ou non qui

¹⁶⁴ Comme les sources fictives citées, notamment Pausanias, Ptolémé et Appolonius de Samos

¹⁶⁵ Henri LOYRETTE, « Sur le nom de » dans Damien HIRST, *op. cit.*, p. 14

¹⁶⁶ *Ibid.*

permettent d'appuyer les explications des auteurs. Il y a une part de sérieux à travers les citations qui empêche le lecteur de remettre en doute certains arguments.

Ces sources et références sont très importantes à la création de la fiction. Elles permettent de contextualiser l'histoire, de la rendre le plus plausible possible et de poser les bases de la fiction afin que les œuvres coïncident avec les textes. Ces mêmes œuvres représentent beaucoup de sujets et font références à énormément d'éléments.

2.3. Thèmes représentés

Les œuvres présentées lors de l'exposition s'imprègnent de nombreuses cultures et croyances. Elles s'inscrivent parfaitement dans le contexte posé par la diégèse. Après avoir en partie expliqué comment s'est créée la fiction, dans les récits, à partir des sources et des références littéraires, nous allons nous pencher sur les références culturelles afin de mieux approcher la collection d'Amotan. Nous allons étudier les thèmes que représentent les œuvres exposées et nous introduirons les références et inspirations qui permettent de représenter ces thèmes.

De la mythologie à aujourd'hui, d'ordre pratique, religieux, décoratif ou simplement artistique, comme inimaginable, les œuvres de la collection d'Amotan concerne un grand nombre de sujets dont nous allons faire une description non exhaustive. Ces thèmes peuvent être classés par catégorie, en fonction de la religion, de la civilisation dont ils proviennent.

La première catégorie que nous allons nommer est celle qui englobe les objets et artefacts pratiques qui traduisent de l'évolution des besoins de l'homme au cours du temps. Nommons la « Catégorie 1 : objets et artefacts de la vie courante »¹⁶⁷. Nous retrouvons au sein de l'exposition de très nombreux objets et artefacts du quotidien comme les innombrables exemples de vaisselles, d'outils, d'objets dédiés au combat avec les armes, casques et épées, de bijoux et parures ainsi que des objets sculptés comme les figurines animalières et encore les pièces et lingots (en argent, or et autres métaux frappés et provenant de plusieurs civilisations et peuples). Cette catégorie regroupe des objets utiles à l'homme, créés par ce dernier pour ses propres besoins. Les outils pour cultiver ainsi que la vaisselle, les bijoux et les pièces de monnaie témoignent des activités et du savoir-faire de l'homme.

¹⁶⁷ Vol. II, annexe X : catégories des thèmes abordés dans l'exposition, p. 55

Les exemples cités sont tous exposés au sein de vitrine et ce ne sont pas les seuls. Dans une seconde catégorie, nous pourrions introduire les éléments naturels, non transformés par l'homme, « Catégorie 2 : éléments naturels ». Nous y trouvons de nombreux éléments de minéralogie comme des lingots d'or naturels ainsi que des pierres précieuses et semi-précieuses. Nous pourrions ajouter les quelques exemplaires du monde vivant comme les coquillages géants ou encore le crâne d'éléphant et de cheval. Ces deux derniers ne sont pas présentés comme tel dans la collection. Ils sont identifiés à un crâne de cyclope et à celui d'une licorne. Il s'agit bien évidemment de références mythologiques. Certains éléments retrouvés par l'homme ne pouvant être expliqués par la raison l'étaient par la croyance et notamment par les mythes. C'est pourquoi le crâne d'éléphant avec ses cavités orbitales rapprochées est identifié comme étant un cyclope. Le mythe permet de donner une explication à la découverte et cette dernière vient renforcer la croyance puisqu'elle devient la preuve de l'existence des cyclopes.

Bien évidemment ce ne sont pas les seuls éléments faisant référence à la mythologie. La collection d'Amotan est composée d'une multitude de mythes. Cela permet de créer la troisième catégorie qui semble la plus importante : « Catégorie 3 : la mythologie ». Nous y intégrons principalement les références à la mythologie gréco-romaine. Les exemples ne manquent pas : Neptune, Apollon, Minerve, Méduse, Andromède, Arachné, le Minotaure, Protée, le sphinx, Hermaphrodite, Hermès, Cerbère, Pégase ou encore Cronos. Entre les dieux, les personnes mythiques et les animaux légendaires, nous trouvons aussi des objets tel que le bouclier d'Achille, symbole de l'*ekphrasis*.

D'autres civilisations sont présentes. Au fil des siècles, certaines empruntèrent à d'autres et cela donna des variantes et des versions distinctes des mythes avec aussi bien évidemment des noms que des récits différents. Nous avons parlé de la mythologie gréco-romaine pour la catégorie 3 mais nous aurions pu la nommer « civilisation gréco-romaine ». La suivante concerne aussi une grande part des œuvres exposées, « Catégorie 4 : civilisation égyptienne ». Tout comme pour la mythologie gréco-romaine, nous y retrouvons le sphinx mais aussi des bustes de pharaons et de princesses, Tadukheba, Aton, Hathor, une sculpture de chat et parmi les bijoux, une Ankh.

Les civilisations gréco-romaine et égyptienne sont les plus représentées mais d'autres civilisations et mythologie sont présentes à travers les œuvres. Nous les classerons dans la « Catégorie 5 : autres civilisations et religions »¹⁶⁸. Nous pouvons ainsi retrouver la civilisation Aztèque à travers la pierre calendaire, les dieux Huehuetotl et Quetzalcoatl, des civilisations orientales notamment par la

¹⁶⁸ Vol. II, annexe XI : inventaires des mythes, légendes et croyances évoqués, p. 56

porte dorée et Ishtar, la civilisation chinoise avec les cloches et les masques, la religion hindouiste par le buddha de jade et la trace de pied de ce dernier¹⁶⁹, la religion chrétienne avec un pendentif en croix et la couronne d'épine du Christ¹⁷⁰, la civilisation d'Ife avec la représentation de la tête d'Ife (femme)... Ces civilisations se succèdent dans le temps et peuvent ne rien avoir partagé. Nous pouvons tout de même regrouper ces civilisations dans une chronologie, de l'Antiquité jusqu'au début du XV^e siècle.

Comme nous venons de le voir, les œuvres s'inspirent d'un grand nombre de civilisation. Nous retrouvons aussi dans l'exposition des références à d'autres périodes historiques. Cela sera notre « Catégorie 6 : périodes historiques Moderne et Contemporaine ». Nous pouvons y voir la période de la Renaissance avec le style esthétique des dessins, l'importance donnée à l'anatomie (*Skull Beneath the Skin*) et l'idée de la collection, ainsi que par la tradition de la copie, des bronzes et des marbres antiques. À cela s'ajoute le concept de collectionnisme, cultivé par les rois, les empereurs, les papes et autres. Ce dernier point se retrouve aussi de nos jours et dans la période contemporaine notamment avec les cabinets de curiosités composés d'œuvres et d'objets très diversifiés comme la collection d'Amotan. Le XX^e et le XXI^e siècle sont quant à eux illustrés par les références faites aux surréalistes et à la pop culture ainsi qu'à l'artiste lui-même. Nous retrouvons un certain nombre de références à son propre travail à travers bien évidemment les cabinets et vitrines mais aussi des sculptures. Nous pouvons ainsi nous apercevoir que la collection d'Amotan s'inspire réellement de l'homme à travers le temps. Nous y retrouvons civilisations, religions et autres objets et artefacts créés par l'homme de la préhistoire à nos jours, illustrées grâce aux œuvres. Elles représentent un thème principal mais confondent plusieurs influences. Il est intéressant de voir désormais les origines des références qui permettent de voir de telles œuvres dans l'exposition.

2.4. Origines des références

Dans cette partie, nous poursuivrons l'analyse des thèmes en détaillant comment ces derniers sont représentés. Avec quelques exemples, nous détaillerons l'aspect physique des œuvres ainsi que l'aspect culturel. Il est intéressant de voir comment plusieurs cultures éloignées de plusieurs millénaires peuvent parfaitement bien s'accorder en une seule représentation. Afin de réaliser les œuvres qui composent la collection d'Amotan, Damien Hirst a utilisé de multiples références

¹⁶⁹ Damien HIRST, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable One Hundred Drawings*, Vol. I, Londres, Other Criteria, 2017, p. 64 – 65. Vol. I, annexe I, p. 81, fig. 251

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 120 – 121. Pour plus de détails, voir dans le vol. II, annexe VIII : inventaire des dessins d'œuvres non présentés dans l'exposition, p. 47. Vol. I, annexe I, p. 81, fig. 252

iconographiques. Il s'agit principalement de détailler les origines des œuvres et de percevoir comment l'artiste les a construites en fonction des origines des références et de leur provenance culturelle¹⁷¹.

Tout d'abord, la source première des œuvres à thème mythologique est la littérature. Les récits des mythes écrits nous sont parvenus, ce qui est une des origines la plus importante de notre rapport à la mythologie. Ce sont des récits qui se racontent. Puis ils sont illustrés, ce qui donne naissance à une iconographie qui évolue avec le temps et les artistes. Les origines orales expliquent la nature changeante et plurielle des mythes, marquée par l'adaptation et la variation. On peut rarement parler d'une version « correcte » ou « définitive » d'un récit. D'une communauté à l'autre, les noms des dieux changent, les intrigues s'infléchissent ; le passage à l'écrit donne lieu à autant de variantes qu'il existe d'auteurs¹⁷². La majorité des œuvres à thèmes mythologiques dans l'exposition proviennent à l'origine de la littérature mais aussi de l'iconographie qui en est faite jusqu'à aujourd'hui. Toutes les références ne peuvent y être présentées mais cela permet tout de même d'offrir un large tour d'horizon de la mythologie mondiale. Si nous devons dresser un catalogue raisonné des représentations des mythes, les œuvres de Damien Hirst devraient y figurer car il propose une nouvelle iconographie, une nouvelle vision et interprétation des mythes avec sa perception du monde contemporain, sans en oublier les racines. Il s'agit ici de réaliser des comparaisons entre les références qui apparaissent dans les œuvres. Elles sont perçues pour la plupart à travers mon seul et unique regard et donc s'appuie sur mes propres connaissances et ma culture. Les rapprochements qui seront faits sont parfois subjectifs.

La plupart des objets et artefacts du quotidien sont réalisés d'après des exemples que nous pouvons retrouver dans des musées. Pour ces œuvres, il n'y a pas d'iconographie particulière, il s'agit d'objets pratiques. Cela dit, certains peuvent être détournés comme une des épées exposées en vitrine. Il est possible de lire « SeaWorld » sur cette dernière. Il s'agit d'une référence actuelle puisque cet intitulé est le nom d'un parc d'attraction. Damien Hirst a confié à un de ses amis qu'il s'agit d'une des épées d'un de ses fils. Il aurait réutilisé le modèle du jouet vendu dans un parc afin de créer une arme vieille de plusieurs siècles. Cet objet n'est pas le seul à avoir été stylisé. Nous pouvons le voir notamment avec les pièces de monnaie. L'une d'elle présente sur une de ses faces une pieuvre. Celle-ci est l'emblème monétaire de l'Érétrie (île d'Eubée), l'animal était perçu comme rusé et très intelligent par les Eubéens qui en ont fait leur symbole. Ces monnaies ont été frappées entre 525 et 490 av. J.-C. Ils ont colonisé une partie de l'Italie dont la Sicile. Le symbole monétaire de l'île italienne deviendra

¹⁷¹ De nombreuses œuvres sont détaillées dans Vol. I, annexe II : sources et références iconographiques et visuelles, p. 92

¹⁷² Philip WILKINSON, *Petit Larousse illustré des légendes et des mythes*, Paris, Larousse, coll. Petit Larousse, 2013, p. 7

aussi la pieuvre entre 338 et 344 av. J.-C. L'animal qui figure sur la pièce de la collection d'Amotan est stylisé bien que la monnaie soit ressemblante aux pièces originales.

Si aujourd'hui nous savons tout cela, c'est notamment grâce aux musées, aux collections et aux expositions réalisés qui permettent à un large public d'apprendre, de se cultiver et de découvrir. Damien Hirst, faisant partie des personnes fréquentant les grandes institutions culturelles, s'est beaucoup inspiré des collections. C'est probablement au British Museum qu'il a découvert les têtes d'Ife, la référence originelle de l'œuvre qu'il a réalisée, mais aussi dans d'autres musées qu'il a pu observer les sculptures antiques, les tableaux à thèmes mythologiques et autres inspirations. Ces lieux importants de la culture permettent de montrer et de conserver les créations de l'homme, elles témoignent de leur savoir-faire, de leur vie mais aussi de leur croyance.

Nous allons pouvoir référencer ici quelques-unes des œuvres d'origines qui ont inspirées l'artiste. Prenons l'œuvre *Demon with a Bowl*, il s'inspire directement d'une œuvre de William Blake, *The Ghost of a Flea*. La silhouette et la posture sont identiques. Bien que le médium soit différent, nous percevons bien l'influence de Blake sur Hirst. De plus, le travail de l'anatomie peut nous faire penser au *David* de Michel-Ange et la présence colossale de l'œuvre à l'une des sept merveilles du monde antique, le colosse de Rhodes. Après l'étude de la collection, il ne semble presque plus étonnant de pouvoir découvrir au sein de la cargaison de l'*Apistos* une des sept merveilles du monde antique. Les références contemporaines et antiques se mêlent entre elles et ce pour un grand nombre d'œuvres. Nous pouvons ainsi retrouver les dieux aztèques Quetzalcoatl et Huehuetotl sous la forme de Transformers, figure que nous retrouvons en jouet mais aussi dans une série d'animation, adaptée au cinéma. Certaines œuvres sont inspirées d'objets votifs comme *Hands in Prayer* et surtout *Remnants of Apollo*. Cette œuvre est une représentation du dieu Apollon Sminthée, « Seigneur des souris », dieu des châtiments et des maladies. Le pied est inspiré des pieds votifs antiques et l'oreille greffée à la souris peut rappeler les différentes expériences menées par l'homme, notamment l'étude de la médecine régénérative¹⁷³. L'animal représenterait le culte voué à certaines créatures hybrides.

Une œuvre en particulier s'inspire de deux références, antique et préhistorique. Elle n'apparaît pas dans l'exposition mais dans la maquette et dans les dessins. L'œuvre graphique porte le titre de *Bear God*. À première vue, l'œuvre paraît être la statuette de l'Homme-lion de Hohlenstein-Stadel¹⁷⁴ mais il pourrait aussi s'agir d'une autre référence égyptienne, la statuette de Sekhmet, déesse à tête

¹⁷³ En 2016, une équipe de chercheurs américains a réussi à greffer une oreille imprimée en 3D à une souris. Deux mois plus tard l'organe en plastique était entièrement recouvert de cartilage vivant, permettant la création naturelle du système sanguin autour de la structure imprimée.

¹⁷⁴ Datant de l'Aurignacien, paléolithique supérieur

de lionne. Toutes deux sont des objets de dévotion, à caractère religieux, en rapport aux croyances des hommes. D'autres œuvres non visibles dans l'exposition interpellent lorsque nous regardons le documentaire sur les fouilles et l'ouvrage photographique. Il est possible de percevoir dans l'un comme dans l'autre une momie de sirène en or. Cela est assez surprenant, l'artefact en or retrouvé en plusieurs exemplaires parmi les œuvres en or de la collection est très visiblement une référence au mythe mais principalement aux momies qui auraient été retrouvées et exposées notamment en Belgique et au Japon. Damien Hirst possède par ailleurs une réplique d'une de ces momies, exposée dans son bureau-atelier de Londres.

Outre les œuvres antiques et religieuses, nous retrouvons aussi de très nombreuses références à de grands artistes de l'histoire de l'art. Comme Michel-Ange, nous pouvons retrouver Léonard de Vinci à travers un des dessins, puis Picasso dans les œuvres *The Minotaur* et *Five Grecian Nudes*, ou bien Brancusi dans *Death Head*, Caravage et Cellini que nous retrouvons dans les différentes versions de Méduse...

The Minotaur est une œuvre qui montre le monstre mi-homme mi-taureau de Minos entrain de violer une vierge athénienne (selon le mythe). Dans l'œuvre de Hirst, il représente une sexualité masculine débridée et menaçante¹⁷⁵. Le monstre se trouve au-dessus de sa victime et semble mettre toute sa force et son poids sur elle. Leur posture n'est pas sans rappeler un dessin de Picasso, très ressemblant. Il est probable que l'œuvre du peintre ait pu servir de modèle à la réalisation de la sculpture. Pour *The Severed Head of Medusa*, une grande iconographie existe. Dans l'œuvre de Hirst, nous pouvons retenir deux créations, celle de Caravage et de Benvenuto Cellini, des références modernes et bien connues de ce mythe, et principalement l'expression de Méduse après avoir été décapitée. Les expressions des deux œuvres sont fortes, nous les retrouvons dans l'œuvre de Hirst, hyperréaliste. Ce n'est pas la première fois que l'artiste britannique travaille sur le mythe de la Gorgone. Il a collaboré avec le magazine GQ et la chanteuse Rihanna en 2013 afin de réaliser la couverture du numéro de novembre. La chanteuse est saisissante en Méduse, portant une chevelure serpentine. Elle est coiffée de nombreux serpents d'espèces différentes comme dans l'exposition. Lors d'une collaboration avec l'artiste John Rankin Waddell pour l'ouvrage intitulé *Myths*, Hirst a aussi travaillé sur Méduse et Cerbère. Il a ainsi élaboré plusieurs projets portant sur la mythologie avec d'autres artistes aux cours des dix années de création de son projet.

Dans l'œuvre surprenante de *Death's Head*, il est possible de retrouver des références très variées. Tout d'abord, le cartel de l'œuvre la décrit comme pouvant être un exemple de figure

¹⁷⁵ Brochure de l'exposition, p. 33

monumentale érodée par le temps. De nombreuses références peuvent avoir inspirées cette œuvre, le masque du film *Death Race* ou encore la tête en bronze d'Appolon, un masque olmèque en pierre, un masque en bronze de cavalier romain mais aussi l'œuvre du sculpteur Constantin Brancusi, *La muse endormie*. Entre références antiques et contemporaines, artistique et cinématographique, il n'y a pas de choix à faire, chacun perçoit comme références de l'œuvre ce qui lui ait le plus familier. Chacun peut y retrouver une influence.

Pour continuer sur les comparaisons entre modernité et antiquité, nous pouvons citer *Skull of Cyclop* qui sont présents à trois reprises dans l'exposition de Hirst. L'un des exemplaires se trouve au Palazzo Grassi tandis que les deux autres sont côte à côte à Punta della Dogana. Ils illustrent le mythe du cyclope expliqué par l'intermédiaire du crâne d'éléphant. Le thème illustré est mythologique mais pour autant, nous pourrions nous arrêter au fait qu'il s'agisse uniquement de la reproduction de crâne de pachyderme. Or, non loin de cette salle exposant les crânes, nous retrouvons une référence aux surréalistes. Ils sont référencés grâce à la photographie du Salon des Surréalistes de Londres de 1936. L'image est modifiée afin d'y implanter une série de bustes féminins nus qui se trouvent aussi dans la salle. Ces bustes sont au nombre de cinq, ils sont décrits comme étant des originaux antiques qui auraient inspirés les surréalistes pour travailler la silhouette féminine. Damien Hirst dit s'être aussi inspiré de l'œuvre de Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*¹⁷⁶. Outre ces références contemporaines, les bustes rappellent la poupée Barbie, par ses courbes et ses volumes. Les cinq bustes illustrent le corps de la poupée, qui a évolué au cours du temps. Ainsi nous pouvons regarder l'évolution du corps en plastique des années 50' à 2000'. De plus, cette œuvre fait référence au mythe de Zeuxis. Ce dernier devait peindre la belle Hélène, la plus belle femme du monde pour le temple d'Héra Lacinia construit au V^e siècle av. J.-C. à Crotona. Or il ne trouva pas de modèle pouvant traduire fidèlement la beauté de la femme. C'est pourquoi il eut le droit de choisir cinq modèles féminins, les plus belles jeunes femmes de Crotona afin de réaliser la beauté féminine idéale. Ici les cinq nus représentent cette idée de la Barbie composée de belles formes harmonieuses. L'image de Barbie est ici celle de la beauté idéale, lancée et commercialisée par Mattel® comme il l'est écrit au dos des bustes. Cette salle introduit le surréalisme principalement grâce à la photographie et il faut la mettre en relation avec les crânes d'éléphants exposés non loin. En 1936 a lieu l'exposition internationale des surréalistes de Londres. C'est à cette occasion que plusieurs artistes britanniques montrent leurs travaux en rapport avec le mouvement des surréalistes. Et parmi eux se trouve le sculpteur Henry Moore, aussi organisateur de l'événement. Pour comprendre le rapport entre les deux salles, il faut se référer au

¹⁷⁶ Damien HIRST dans James Francis CAHILL, *The Classical Now*, cat. d'expo., [du 2 mars au 28 avril 2018, Londres, King's College], Londres, Elephant Publishing, 2018, p. 11

travail de Moore réalisé entre 1969 et 1970. Ce dernier avait pu acquérir un crâne d'éléphant, duquel il fit un grand nombre de dessins et de gravures. C'est pourquoi l'œuvre faisant référence au mythe du cyclope peut aussi bien être un hommage à Henry Moore, grand artiste britannique.

D'autres références contemporaines parsèment le travail de Hirst. Ne pouvant faire un inventaire de toutes, nous allons n'en citer que deux d'entre elles. L'une d'elles est très reconnaissable de par son titre identique, il s'agit de *Reclining Woman*, qui fait référence aux œuvres *Woman Reclining* de Jeff Koons et encore une fois à Henry Moore avec *Reclining Woman*. Une autre apparition de l'artiste américain est faite mais beaucoup plus discrète. Elle se trouve sur l'œuvre *Andromeda and the Sea Monster*, où il est possible de voir une sorte de crabe monté le rocher sur lequel Andromède est accrochée. Le crustacé et plus particulièrement sa carapace ressemble étrangement à un ballon comme certaines œuvres en séries de Koons. La référence à l'écrevisse *Lobster Wall Relief* de Koons semble flagrante lorsque nous connaissons son travail, en plus de celle faite à l'œuvre *Moon*. Il y a beaucoup à dire sur Andromède, l'œuvre offre une référence toute désignée. Le requin n'est pas sans rappeler une des œuvres les plus connues de Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*. Il est possible de retrouver plusieurs travaux de Hirst au sein même de la collection d'Amotan comme *Skull Beneath the Skin* où la figure écorchée rappelle quelques œuvres de l'artiste, *The Anatomy of an Angel*¹⁷⁷ et les bijoux avec comme pendentif une pilule¹⁷⁸ cite aussi bien son travail dans la joaillerie que ses vitrines pharmaceutiques. Pour *Anatomy of an Angel* et *Skull Beneath the Skin*, il pourrait aussi s'agir d'une référence aux célèbres écorchés de Fragonard.

La collection d'Amotan ne s'inspire pas uniquement de sculpture et d'œuvres peintes, dessinées ou sculptées. Certes il y a beaucoup de références à l'histoire de l'art mais aussi au septième art. Comme nous avons pu le voir avec la photographie d'Eileen Tweedy, *Exposition Internationale des Surréaliste de Londres de 1936*, nous pouvons aussi trouver l'origine de certaines représentations dans la photographie ou le cinéma. C'est le cas d'*Andromeda and the Sea Monster* où le requin qui renvoie à la carrière de l'artiste se trouve aussi être la réplique de la maquette du féroce animal utilisée pour tourner le film *Jaws* de Steven Spielberg (1975). Beaucoup d'œuvres semblent trouver certaines de leurs origines dans les films de Ray Harryhausen, *Jason and the Argonauts*, *Minotaur* ou encore *Clash of the Titans*. Ces films portent à l'écran de nombreux mythes et personnages qui apparaissent dans l'exposition. Voici donc une autre source qui permet leur représentation actuelle : Méduse, le Minotaure, le couple de scorpions, Hydra et *Demon with a Bowl*. D'autres œuvres sont inspirées de

¹⁷⁷ Présente dans le film de Sam Hobkinson et l'ouvrage photographique. L'œuvre est inspirée de la sculpture *L'Hirondelle* d'Alfred Boucher réalisée en 1920

¹⁷⁸ Référence à sa collaboration avec Hoosenbuhs pour la création d'une collection de bijoux, *The Cathedral Collection*

films et particulièrement de l'apparence de certains acteurs comme John Hurt dans *Elephant Man* qui est présenté comme étant Protée, ou encore Neptune ressemblant à un marin de *Pirates des Caraïbes*, avec ses coquillages incrustés dans la peau. L'œuvre *Metamorphosis* qui quant à elle illustre le mythe d'Arachné, ressemble plus à une mouche qu'à une araignée, très certainement inspiré du film *The Fly* de David Cronenberg (1986). Rappelons aussi que la sculpture *Death's Head* ressemble étrangement au masque du film *Death's Race*, bien que nous puissions trouver de multiples références de comparaison. Il faut bien évidemment aussi citer les dessins d'animation comme *Mickey Mouse* ou *Le Livre de la Jingle* produit par Walt Disney® qui apparaissent très clairement, sans détours, dans la collection.

Les représentations mélangent plusieurs origines, cultures et sont créées à partir de références multiples, de différentes périodes et de médium variés, cela afin de pouvoir réaliser une seule œuvre. L'exposition est une célébration des différentes cultures. L'emploi de certaines références est cela-dit critiquées par certains comme par exemple concernant *Golden Heads (Female)*, inspiré des traditionnelles têtes d'Ife nigériennes. Cela pose la question de la réappropriation culturelle. Chacun lors de sa visite est sensé pouvoir se référer à ses propres connaissances, qu'il soit connaisseur ou pas.

Ainsi les sources et références littéraires permettent de maintenir l'histoire dans la réalité bien que nous soyons conscients que tout est fictif. Le travail mené dans les textes est extrêmement intéressant puisque qu'il permet au lecteur d'osciller entre la réalité et la fiction. Le fait que nous nous posions inconsciemment la question de la réalité de l'histoire la place au rang de mythe que les œuvres illustrent. C'est justement une part de cette réalité qui permet à la fois d'inscrire le projet dans une vision réelle et fictive permettant ainsi de créer une réalité fictive. Les sources et références visuelles quant à elles semblent naturellement fictives et fantasques. C'est pourquoi les textes sont présents. Les textes réunis avec les œuvres permettent de donner l'illusion d'une réalité tout en acceptant l'extraordinaire qui en émane. La réalité transparaît à travers un imaginaire empreint de références multiples à notre monde réel. Cela ressemble à une encyclopédie culturelle et de l'histoire de l'art aussi bien antique que contemporaine. Damien Hirst s'inspire de sa propre expérience pour créer une iconographie qui illustre les mythes à partir de ce qu'il connaît, intemporel et actuel. Il choisit des éléments qui l'ont marqué, les films d'aventures sous-marine, de pirates, de trésors mais aussi la richesse de notre monde, le savoir scientifique, archéologique... Il crée un mythe à partir de notre réalité et des légendes déjà existantes et nous laisse le choix de la croyance.

Chapitre 3 : la fiction comme stratégie, l'extraordinaire et l'ordinaire plausible, la vraisemblance

« Nous accueillons facilement la réalité, peut-être parce que nous soupçonnons que rien n'est réel¹⁷⁹ »

Jorge Luis Borges, *L'Aleph*

Il est important de savoir ce que nous considérons comme étant vrai et faux. Au quotidien nous vivons sans vraiment nous poser cette question de la vérité et de la réalité. Ce que nous décrivons comme « faux » peut être un rêve, un fait, une phrase... Nous employons le terme à défaut pour déterminer ce qui est ou n'est pas dans notre monde réel, objectif. C'est le soi et le subjectif qui peuvent considérer le vrai et le faux sans différence. Lorsque nous faisons un rêve, la question de la vérité ne se pose pas. Lorsque nous regardons une création artistique c'est exactement la même chose, la question du vrai et du faux ne devrait pas avoir à intervenir. Le regard artistique devrait-être décomplexé de cette réflexion sur vrai/faux. Or dans le cas présent, la fiction incite à ancrer dans notre monde des éléments que nous percevons comme faux. Dans l'exposition de Damien Hirst nous nous sommes retrouvés à dire en première partie que certains faits étaient faux comparés à d'autres. Cette notion ne devrait pas être présente car il s'agit d'une production artistique. Le faux et le vrai se réfèrent à notre monde, or les œuvres, telles qu'elles sont, existent dans notre monde et sont donc réelles. Nous devrions parler d'illusion de la vérité. Mais malgré cette réalité, elles semblent fausses aux yeux du spectateur. Cette notion persiste dans notre regard car nous sommes dans une fiction qui s'ancre dans la réalité. Il s'agit d'une réalité fictive. Le doute et l'incertitude de l'espace-temps nous obligent à penser ces œuvres comme étant fausses par rapport à notre relation à la réalité. Les textes, sources et références sont présents afin de contextualiser l'histoire dans notre monde dit « réel ». Cela est bien complexe et c'est pourquoi nous allons l'étudier à travers le travail d'autres, tels que Nietzsche qui cherche à déterminer si l'art est plus apte à montrer la réalité que la vérité, mais aussi de Jules Verne, pionnier dans son domaine, qui écrivait notamment des fictions réalistes et scientifiques. Ne dit-on pas que la science montre la vérité ? Nous allons donc questionner la vérité, la réalité, la fiction et l'art afin de mieux percevoir l'œuvre fictive de Hirst. Il faut prendre en compte que chaque spectateur a un ressenti particulier et que la majorité d'entre eux n'a pas eu accès au film documentaire et aux ouvrages qui composent le projet. C'est une vision globale du travail que nous allons montrer à travers notre étude. Nous allons questionner l'utilisation et la création de la fiction ainsi que ce qui fait que cette fiction existe à travers les textes et la réception des œuvres par le spectateur.

¹⁷⁹ Jorge Luis BORGES, *L'Aleph*, cité par Elena GEUNA, dans Damien HIRST, *op. cit.*, p 10

3.1. La distinction de ce qu'est la réalité selon Nietzsche (d'après Benoît Queste¹⁸⁰)

Nous présentons le développement de l'idée de Nietzsche selon laquelle l'art est plus apte à traduire l'essence du réel que la vérité. Il parle du renversement du platonisme : le règne de l'apparence généralisée où il est de plus en plus difficile de faire la différence entre ce qui est et ce qui n'est pas, entre la réalité et le rêve, entre la réalité et le fictif.

Il s'agit d'une vision du monde comme étant exclusivement constituée de simulacres et d'apparences où subsiste la nécessité d'une distinction entre l'art et la vérité. Tout est apparence et peut être trompeur, et nous incite à croire que quelque chose est réelle alors qu'elle est fictive. Ainsi il essaye d'expliquer que l'art qui est créé par l'artiste, par sa pensée, est quelque chose de naturellement imaginaire, qui n'est pas la réalité. Mais l'art peut parfois imiter la réalité, par conséquent, cette dernière ne serait-elle pas elle aussi fictive ? Il est donc intéressant de faire une distinction entre la chose qui provient de l'art qui est trompeuse et la chose dite réelle. Il abolit l'opposition entre le monde vrai et le monde apparent. La vérité est-elle possible uniquement dans un monde imaginaire ?

Pour Nietzsche, l'apparence est la vérité, puisqu'elle résiste à un imaginaire « monde-vrai ». L'apparence est la véritable et unique réalité des choses¹⁸¹. C'est-à-dire que l'apparence de la chose est la même pour tous, c'est indéniable, c'est donc la vérité. Mais la réalité est une pure apparence dépourvue de fondement. Elle n'est pas unique et comprend beaucoup plus de choses, de nuances que la vérité. Elle se compose d'apparences. Ainsi tout ce qui est apparence, le vrai et le faux sont apparences. Nous pouvons donc dire que la réalité est ainsi une pure apparence composée de vrai et de faux (qui sont eux-mêmes apparences).

Une image créée par l'homme provient de l'imagination, de la pensée, d'un imaginaire « monde-vrai ». Ce qui est pensé et imaginé provient entre autres de l'expérience visuelle de l'homme. C'est cette expérience qui lui permet de recréer l'apparent. Précisons que tout ce qui est pensable et imaginable peut être dit apparence, filtrée par le regard de l'homme, en même temps que la réalité est dite « pure apparence ».

La réalité est ici considérée comme ce qui est purement apparent, ce qui échappe à un imaginaire « monde-vrai ». La réalité peut être perçue comme l'essence réelle des choses. Ce monde peut ressembler à l'idée que l'on se fait de la vérité, comme une image mentale. La vérité est censée

¹⁸⁰ Benoît QUESTE, « Le statut de l'apparence et le conflit entre l'art et la vérité chez Nietzsche », *Le philosophe*, 2002/3, n°18, p. 175-190

¹⁸¹ Friedrich NIETZSCHE, *Fragments Posthumes*, XI, 40 [53]

être commune à tous alors que ce monde-vrai ne l'est pas. Cela permet de montrer qu'à partir d'une vérité unique, il se dégage plusieurs réalités. Ainsi la vérité est une image mentale qui découle de l'expérience du monde, elle peut ainsi être considérée comme un savoir empirique.

Nous nous retrouvons avec un dualisme entre réalité et vérité qui sont toutes deux apparences mais en dehors d'un imaginaire monde-vrai. Nietzsche dit ainsi : « En même temps que le monde vrai, nous avons aussi aboli le monde des apparences¹⁸² ». Cela laisse donc place à un unique monde-vrai imaginé dans lequel tout paraît être réalité et vérité, où l'art pourrait sembler autant fictif que la réalité, autant réel que la réalité. L'essence du monde-vrai de la réalité n'existe plus et est remplacé par un imaginaire monde-vrai. Si pour Nietzsche l'apparence est la vérité, et qu'il y a l'abolition du « monde-vrai », considéré comme un imaginaire se basant sur les apparences de la réalité, alors nous observons l'abolition des apparences elles-mêmes et ainsi de la vérité, ne laissant place qu'à un imaginaire monde-vrai où la réalité et la vérité sont confondues.

Il est intéressant de suivre cette réflexion concernant l'histoire d'Amotan et de Damien Hirst. Ce qui est imaginable provient des apparences et donc peut être réalité selon Nietzsche. L'œuvre de Hirst est confectionnée de toute pièce et est ainsi un simulacre, un faux authentique. Ici ce qui correspond à l'imaginable peut être identifié comme étant le collectionneur et l'histoire qui l'entoure, ainsi que toutes les répercussions. Si l'imaginable peut être réalité et que cet imaginable est Amotan alors il peut être réalité. Et pour aller plus loin, si ce n'est pas la figure du collectionneur, il peut s'agir d'un récit similaire qui existe : un homme embarque sa cargaison et par malheur fait naufrage, tout est perdu ainsi que son histoire, englouti jusqu'à ce qu'un jour il soit découvert. En suivant cette logique, l'imaginable peut être réalité et les apparences sont réalités. Les créations de Damien Hirst sont devant nous comme des apparences et par conséquent elles sont réalités, le faux n'existant plus dans cet imaginaire monde-vrai. Si nous combinons ces équations entre imaginable, apparence et réalité il nous vient à l'esprit que tout est réel ou imaginaire. Le monde ne permettrait plus de différencier la fiction du réel puisque ce dernier existe seulement grâce à des apparences et des simulacres. Or ces apparences sont les mêmes dans la supposée réalité et dans le rêve ou l'imaginaire. Ainsi ils peuvent ne pas être différenciables. À travers la vision de Nietzsche, l'œuvre et donc son apparence fait foi et garantit sa « réalité » et son authenticité. Le rêve de l'artiste est donné au spectateur comme une sorte de réalité immuable.

Si l'on considère le monde comme étant un jeu d'apparences et de simulacres sans fond, il semble que la distinction traditionnelle entre l'œuvre d'art et la vérité soit inexistante ou tout du moins effacée. L'œuvre s'apparente aux apparences. Il devient difficile de distinguer la frontière entre la

¹⁸² Friedrich NIETZSCHE, *Crépuscule des idoles*, 6, « Comment le « monde-vérité » devint enfin une fable »

vérité et la création de l'artiste qui peut tromper l'homme, puisqu'elle est un simulacre. Il faut alors percevoir qu'il n'y a pas forcément de distinction entre le faux et le vrai, entre l'art et la vérité. Nietzsche s'arrête sur le point suivant : la vérité est une apparence au même titre que l'œuvre d'art. Il précise que toutes les apparences n'ont pas le même statut : « La vérité est ce type d'erreur sans laquelle une espèce d'être vivants ne saurait vivre¹⁸³ ». Cela implique que soit reconnu le caractère fictif de la vérité. Elle est perçue comme étant fictive à partir du moment où le monde des apparences et le monde vrai ont été abolis, ne laissant qu'un monde imaginaire.

« [...] il est nécessaire que quelque chose soit tenu pour vrai, non pas que quelque chose soit vrai¹⁸⁴ »

Ce quelque chose qui est tenu pour vrai est la vérité comme on l'entend, ce qui est vrai. Mais ce quelque chose se transpose dans un monde imaginaire qui est désormais de l'ordre de la fiction. La vérité est nécessaire à l'homme. Il s'agit du vrai nécessaire tandis que l'art pourrait être qualifiée de vrai non nécessaire. Il faut admettre qu'une vérité est plus importante que le fait de prouver cette même vérité.

Pour lui, l'œuvre d'art confirme la réalité du monde en tant qu'apparence. Il accorde à l'artiste la liberté de mentir mais pas de fausser. Cela lui permet de distinguer et d'opposer un art de pure fiction qui fausse le réel pour le dévaloriser, à un art du rêve, qui reflète la réalité sans la masquer. Le rêve s'inspirant forcément de la réalité, il s'inspire d'apparences.

« Ce monde de pure *fiction* se distingue – tout à son désavantage – du monde du rêve, par le fait que ce dernier reflète la réalité, tandis que le premier falsifie, dévalorise et nie la réalité.¹⁸⁵ »

Dans ce raisonnement, la fiction de Damien Hirst est finalement une œuvre d'art du domaine du rêve qui reflète la réalité. Mais il semble aussi dépasser cette limite en la falsifiant à certains moments¹⁸⁶. La vérité est une illusion nécessaire à l'homme qui permet de figer la vie et de l'ancrer tandis que l'art permet de créer des possibilités, des perspectives et des rêves qui vont au-delà de la vérité. Le monde réel commun s'efface et devient un monde-vrai imaginaire individuel. Le réel est imaginé et est en quelque sorte fictif. Lorsque l'artiste crée à partir d'apparence, il crée à partir du réel et de ce qu'il pense être une vérité, dans son monde imaginaire.

¹⁸³ Friedrich NIETZSCHE, *Fragments Posthumes*, XI, 34 [253]

¹⁸⁴ *Ibid.*, XIII, 9 [38]

¹⁸⁵ Friedrich NIETZSCHE, *l'Antéchrist*, 15

¹⁸⁶ Nous avons pour preuve les sources et références réelles mais aussi celles détournées et fictives.

Il est ainsi possible de dire que le vrai et le faux n'existent pas dans la dimension qui nous intéresse. Seules la fiction¹⁸⁷ et la réalité sont perceptibles et la vérité est perçue comme nécessaire. Maintenant, devant ce spectacle imaginaire et plausible, c'est au spectateur de choisir de croire en ce rêve, en cette possible réalité.

Ce principe de voir la fiction comme croyance est apparenté au modèle humien, d'après Hume. « Le modèle humien pense la fiction non par rapport à la vérité mais par rapport à la croyance, c'est-à-dire par rapport à la question de l'usage, du mode de fonctionnement des représentations. »¹⁸⁸. C'est une façon de penser la fiction de manière positive, non pas à travers ce qu'elle n'est pas, mais à travers ce qu'elle est. Cette seconde approche ne questionne ni la réalité ni la vérité, c'est à l'homme de se faire lui-même une image de la réalité. S'il décide que telle fiction peut faire partie de sa réalité alors sa foi, sa croyance, sa conscience fera que cela deviendra réel dans son imaginaire monde-vrai.

L'art permet de confirmer la réalité du monde en tant qu'apparence. Ainsi l'art n'est pas plus important que la vérité mais il est utile à la vérité. C'est l'art qui peut permettre entre autres de différencier les apparences. Il surpasse seulement la vérité absolue qui est dangereuse puisqu'elle ne permet pas d'évoluer. Ainsi l'art est plus apte à traduire l'essence du réel que la vérité car il puise dans les apparences qui sont pures réalités. Le projet de Damien Hirst pose de nombreuses questions et notamment celle de la fiction. Ainsi il se permet de brouiller la réalité et la fiction en les plaçant au même niveau de perception, perturbant ainsi notre perception et réception du réel et de la vérité. À travers son travail, nous pouvons discerner une certaine vérité, celle des références littéraires et visuelles notamment et ce grâce à la présence de la fiction qui nous fait percevoir une histoire dans une réalité plausible. C'est en partie cette même fiction qui à travers les œuvres nous permet de discerner la fiction de la réalité et ce afin de mieux comprendre et appréhender les questionnements sur notre propre réalité. Ce rêve permet de prendre du recul par rapport à notre perception et notre réception du projet en tant qu'individu.

Mark Twain dit « la différence entre la fiction et la réalité c'est que la fiction doit être crédible ». Cela permet-il d'affirmer que la réalité n'est pas crédible mais peut se permettre d'être improbable ? Nous arrivons à la conclusion que la fiction est le fruit de la création de l'homme au même titre que la réalité. S'il est possible de croire en une création de l'esprit alors comment différencier la réalité de l'illusion ? Twain dit aussi « La vérité est toujours plus surprenante que la fiction, parce que la fiction

¹⁸⁷ Similaire aux apparences et donc à la réalité

¹⁸⁸ Nathalie HEINICH et Jean-Marie SCHAEFFER, *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 2004, p. 165

doit coller à ce qui est possible, alors que la vérité, elle, n'y est pas obligée. » La vérité et la réalité du projet de Hirst sont aussi surprenantes que la fiction qui en découle.

3.2. La fiction narrative

Comme nous venons de le voir, fiction et réalité sont étroitement liées. L'imaginaire peut parfaitement s'intégrer au réel sans pour autant que cela soit perceptible. Nous allons aborder cette question dans la littérature à travers les textes qui accompagnent l'exposition mais aussi à partir des écrits de Jules Verne. En étudiant la technique de référencement de l'auteur, nous serons amenés à la comparer à celle utilisée dans les textes étudiés. Cette réflexion pose de nouveau la question de la narration qui est très importante pour comprendre comment les auteurs arrivent à créer une réalité à partir d'un discours fictif. Nous nous appuyons sur le travail de Daniel Compère, étudié à travers plusieurs ouvrages mais principalement à partir de son texte intitulé « Le jeu avec les références scientifiques dans les romans de Jules Verne »¹⁸⁹. Pour cette étude, il est préférable d'avoir lu la description et l'analyse des textes¹⁹⁰.

Les références du catalogue d'expositions reprennent la même disposition que celles des romans de Jules Verne, cela va nous permettre de les comparer afin de mieux les comprendre. Verne ne met pas de notes de bas de page pour référencer ses informations, peu naturel dans un roman mais il s'appuie sur des faits scientifiques et autres qu'il introduit dans le texte. Pour citer ses références dans ces romans, Verne cite des citations anonymes « entre guillemets » ou alors il cite l'auteur et la citation ou bien l'ouvrage sans jamais référencer la date de parution et d'édition, l'éditeur et les pages concernées. Un extrait de texte va aussi être mis entre guillemet avec le nom de l'auteur comme ceci : « le savant Maury, l'auteur de la *Géographie physique du globe* »¹⁹¹. Le fait de ne pas donner d'indicateur de temps, avec la date de parution des références, trouble la temporalité. Ce sont des méthodes que nous retrouvons dans les textes que nous avons étudiés précédemment. Les récits antiques sont en relation avec des recherches actuelles et autres ouvrages contemporains, sans que les dates ne soient mentionnées. Jules Verne introduit directement la référence au texte, se présentant sous la forme du nom de l'auteur ou de l'ouvrage. Cela lui permet de pouvoir reformuler à sa guise les

¹⁸⁹ Daniel COMPÈRE, « Le jeu avec les références scientifiques dans les romans de Jules Verne » dans Danièle JACQUART (dir.), *De la science en littérature à la science-fiction*, Paris, éditions du CTHS, Comité des travaux historiques et scientifiques, 1996, p. 137

¹⁹⁰ Vol. II, annexe XII : résumés et analyses des différents textes et catalogues qui accompagnent l'exposition, p. 62

¹⁹¹ Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Presses Pocket, 1991, p. 436

propos de l'auteur original. Il se permet aussi de citer les noms d'auteurs et de personnes, en faisant une simple allusion rattachée à son discours.

Le discours est porté à la première personne. Cela permet de donner la parole au personnage principal qui est alors le narrateur de l'histoire. Cette configuration de la citation se retrouve notamment dans *Vingt mille lieues sous les mers*¹⁹² lorsque Aronnax examine les ouvrages de la bibliothèque de Nemo. Il relève les auteurs : « Je vis là tout le Humboldt, tout l'Arago, les travaux de Foucault, d'Henri Sainte-Claire Deville, de Chasles, de Milne-Edwards, de Quatrefages ... ». Outre ces références connues, d'autres sont anonymes, où il cite une personne sans pour autant lui donner d'identité précise : « [...], a dit un spirituel naturaliste [...]. »¹⁹³. Lorsque le narrateur évoque une théorie, il n'est pas précisé la personne ou le groupe qui en est le théoricien. La citation de différents personnages existantes tend à rendre réel le discours comme nous avons pu l'observer précédemment avec les auteurs et personnes connues cités au sein des textes du catalogue¹⁹⁴.

Nous pouvons percevoir dans les romans de Verne des dominantes différentes. C'est-à-dire que *Vingt mille lieues sous les mers* est un roman à dominante sérieuse, se référant davantage à des ouvrages scientifiques tandis que *Voyage au centre de la Terre* est plutôt réaliste puisqu'il est associé à des références scientifiques et littéraires (Humboldt, Cuvier, Boucher de Perthes, mais aussi Virgile, Shakespeare, Hoffmann). Ce procédé de référencement cherche à effacer les origines des références. Cela a pour but de limiter l'invasion de l'histoire par d'autre voix que celle du narrateur. Ainsi ces voix perdent leur autonomie dans le discours. C'est le narrateur qui récupère la richesse de ces propos. Ils sont réunis et unifiés par la voix unique du narrateur. C'est très clairement la dominante réaliste qui ressort de l'analyse des textes des catalogues concernant l'exposition de Hirst, permettant à l'auteur d'utiliser comme il l'entend les références, afin qu'elles appuient son argumentaire ou son expérience.

Les références scientifiques et littéraires ont pour but de faire rentrer les textes dans la réalité. C'est un des moyens utilisés dans le texte vernien pour entrer en rapport avec le réel. Cela permet de donner une certaine vraisemblance au récit. La fiction s'appuie sur la réalité pour exister. Or, traiter une information qu'elle soit scientifique ou non avant de la retranscrire dans le texte augmente sa distance par rapport au réel. Cette distance est compensée par le fait que les informations proviennent de textes scientifiques et réels, ce sont des sources considérées comme sérieuses et solides. Par conséquent, l'éloignement du réel est compensé par la réalité des références qui renforce l'aspect sérieux du récit. Verne se permet de créer un effet d'autorité ou un effet testimonial grâce aux références. La mention d'un nom connu témoigne de la véracité de ce qui est dit et permet à

¹⁹² *Ibid.*, p. 483

¹⁹³ *Ibid.*, p. 187

¹⁹⁴ Vol. II, annexe IX : inventaire des personnages évoqués, p. 49

l'imaginaire de se développer. De ce fait, « comme le dit Untel dans le texte T » est une information vérifiable considérée comme fiable par le lecteur. Outre le thème et les aventures extraordinaires, c'est la juxtaposition des références vraies et fausses qui contribue à la création de la fiction ou du réel, selon le point de vue. Il arrive que Verne modifie le contenu de références réelles. Certaines semblent réelles alors qu'elles ont été imaginées. Nous nous rendons bien compte que lorsque nous lisons Verne ou les textes du catalogue d'exposition, la différence entre une référence existante et une fictive n'existe pas. Elles sont citées de façon identique et évoquent le réel tandis que le texte est fictif, c'est une fiction. Par conséquent, il est possible de penser que la fiction est du réel fictionnalisé et inversement, le réel qui entre dans une fiction devient fictif. Il y a donc deux façons de percevoir la fiction avec l'introduction des références. Il pourrait paraître magique de transformer le réel en fiction. Mais ici dans les textes, il s'agit d'un univers clos et donc la cohérence dans l'imagination devient l'équivalent du vraisemblable. Verne permet ainsi à sa création d'être sur le même plan que le réel alors qu'il s'agit d'une fiction. C'est exactement le même cas pour les textes du catalogue d'exposition, à la différence qu'il y a plusieurs narrateurs et que la fiction est acceptée d'emblée (par la présence physique des œuvres). Par conséquent, dire que l'histoire des œuvres de l'*Apistos* est réelle revient à oublier sa condition de fiction et sa place au rang de croyance, réunissant mythes et légendes. L'illusion d'une histoire vraisemblable reste présente. Les textes peuvent être perçus comme étant réels mais ce sont aussi les œuvres qui rappellent que cette part de réalité fait finalement partie d'une fiction. Il ne faut pas dissocier les deux, les textes sont là pour expliquer l'histoire et la présence des œuvres, et ces dernières rappellent la nature fictive du projet qui dans son ensemble peut être qualifié de réalité fictive.

Le travail des auteurs a été de maintenir la vraisemblance par la narration et les références. L'histoire complète a pu voir le jour grâce au grand nombre d'éléments utilisés, que ce soit pour les textes ou pour les œuvres. L'histoire se nourrit du réel pour créer la fiction mais c'est aussi la fiction qui se fond dans le réel. Cette conception du projet de Hirst ressemble à un échange entre deux miroirs. Le projet présente un monde parallèle, inspiré de la réalité mais qui parfois s'y oppose, tout comme les récits de Jules Verne. L'histoire est rationalisée avec les références et citations faites dans les textes. En parallèle des œuvres, les auteurs permettent de créer un extraordinaire plausible et vraisemblable, à l'image des aventures écrites par Verne. L'esprit du lecteur est brouillé par l'utilisation des références qui proviennent de référentiels réels et de référentiels imaginaires.

Les sources et références littéraires (réelles et imaginaires) sont convoquées afin de permettre une intégration de la fiction dans la réalité ou bien de la réalité dans la fiction. Bien que nous sachions que l'histoire d'Amotan est fictive, les efforts qui sont déployés pour l'intégrer dans notre réalité sont très intéressants et importants à développer. Une sources réelle associée à un élément fictif mais qui

semble probable ou vraisemblable, va permettre de le transposer dans le référentiel de la source, à savoir la réalité. Il s'agit d'utiliser la parcellisation des informations afin de confondre celles qui sont véridiques avec le tout qui lui est fictif.

3.3. La fiction, croyance et ésotérisme

À la suite de cette étude de référencement, nous nous apercevons que les textes ont été travaillés de manière à rendre la fiction réelle, créant ainsi une réalité fictive. Mais les textes ne suffisent pas en eux-mêmes à faire naître dans l'esprit du spectateur la fiction comme réalité. Il y a une grande part de croyance qui doit venir du spectateur, qui joue sur les mystères de la compréhension de l'exposition, qui donne naissance à une sorte d'ésotérisme. Ainsi il nous sera possible d'expliquer comment la fiction est travaillée et perçue pour laisser le spectateur croire en cette possibilité de récit extraordinaire.

Les écrits de Jules Verne comme ceux de nombreux autres auteurs brouillent la réalité et la fiction. C'est la suspension consentie de l'incrédulité. Coleridge explique que la suspension volontaire de l'incrédulité est le fonctionnement de la fiction. Ainsi le lecteur suspendra son jugement devant le manque de crédibilité ou concernant l'impossibilité des éléments de la narration. Cela se passe lorsque l'auteur arrive à implanter de la vraisemblance dans sa fiction. En suspendant son incrédulité, l'individu risque de devenir un nomade vivant dans des mondes possibles, quasi-fictionnels¹⁹⁵. Chaque individu crée son propre environnement, sa propre croyance. La création d'un monde « objectif »¹⁹⁶ propre à l'individu ne serait que l'incarnation dans la matière de son univers mental, de son imaginaire. Le lecteur est constamment soumis à l'imaginaire de sa propre pensée.

Dans le cas du projet de Hirst, nous voyons bien que tout est fait pour qu'Amotan, personnage fictif, s'intègre dans notre monde. Les moyens mis en place permettent son incarnation dans « la matière de l'univers mental », dans le monde-vrai du spectateur, en rapport à la croyance. Mais l'intégration au monde « objectif » est plus difficile, notamment à cause des éléments fictifs, faux et extraordinaires. La suspension de l'incrédulité semble avoir ses limites.

Pour Jean-Marie Schaeffer « ce qui caractérise de manière propre les représentations fictionnelles, ce n'est pas tant leur statut logique (qui en fait peut-être des plus divers) que l'usage

¹⁹⁵ Claudie VOISENAT, *L'ésotérisme contemporain et ses lecteurs entre savoirs, croyances et fictions*, Paris, Bibliothèque publique d'information, Centre Pompidou, p. 311

¹⁹⁶ Que nous pourrions qualifier en opposition à l'imaginaire monde-vrai à un monde-vrai objectif, proche de ce qui semble être notre réalité

qu'on peut en faire¹⁹⁷ ». Pour lui, la fiction est au-delà du vrai et du faux et « la question primordiale n'est pas celle des relations que la fiction entretient avec la réalité ; il s'agit plutôt de voir comment elle opère dans la réalité, c'est-à-dire dans nos vies¹⁹⁸ »¹⁹⁹. Cela pose la question de la position tant de l'auteur, du narrateur que du lecteur et spectateur par rapport à la fiction. John Searle quant à lui affirme « [qu'] il n'y a pas de propriétés textuelle, syntaxique ou sémantique qui permettent d'identifier un texte comme œuvre de fiction », seul compte « la posture illocutoire que l'auteur prend par rapport à elle²⁰⁰ ». Il semble que la volonté de l'auteur et du lecteur soit ce qui importe le plus dans la fiction. La rationalité du récit dépend donc de la façon dont il est transmis et réceptionné. Ainsi, selon le spectateur, la réception de cette réalité fictive diffère. La fiction de Hirst peut être interprétée comme une sorte de réalité extraordinaire et plausible ou bien perçue comme un ensemble de réalisations artistiques, sans rationalité, sous forme de réalité fictive.

Une chose est dite rationnelle quand nous pouvons supposer, logiquement, qu'elle est vraie parce qu'elle est cohérente avec les connaissances que nous possédons sur le monde, avec la vision que nous en avons. Mais cette vision est culturellement et historiquement déterminée²⁰¹. Ainsi « croire » en cette chose implique autant le doute que la certitude. Dans cette optique, le projet de Hirst ne s'intégrerait-il pas dans une sorte de croyance individuelle ? La suspension de l'incrédulité, la narration et la réception mentale « objective » du lecteur montre bien l'existence de la « réception fictionnelle » de l'argumentation qui est présentée au sein du projet. La fiction devient réelle lorsque la croyance du lecteur et du spectateur permet de l'élever vers une forme de croyance, par la fiction. Cette part de croyance peut être liée à une forme d'ésotérisme, nous la retrouvons dans la fiction de Hirst notamment à travers les divers témoignages extraordinaires qui nous sont racontés et les explications de la présence d'œuvres invraisemblables dans une collection antique.

La croyance et l'ésotérisme peuvent se caractériser par un réenchâtement du monde. Ils possèdent une sorte d'irrationalité, d'histoire du monde où tout est lié, passé et futur. C'est une autre façon de penser le monde. Dans un monde trop rationnel, laïque et démocratique, le public cherche peut-être un peu de magie pour justement le réenchâter. Il s'agirait d'un retour au merveilleux, refoulé par la raison logique. Selon James George Frazer, concernant la pensée magique²⁰² : « le

¹⁹⁷ Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, p. 200

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 212

¹⁹⁹ Voir aussi le principe humien

²⁰⁰ John SEARLE, *Sens et Expression ; études de théorie des actes du langage*, Paris Editions de Minuit, 1982, p. 109, cité par Jean-Marie SCHAEFFER, *ibid.*, p. 210

²⁰¹ Claudie VOISENAT, *op. cit.*, p. 299

²⁰² Le monde serait composé de trois formes de pensée : magique, religieuse et scientifique. Aujourd'hui, notre monde moderne reste principalement dominé par la science mais cela n'empêche pas l'existence de la pensée magique.

semblable produit le semblable, les choses qui ont été en contact, mais qui ont cessé de l'être, continuent à agir les unes sur les autres, comme si le contact persistait ». Ceci est très important dans la vision de l'ésotérisme, la réunion des temps, passé et futur²⁰³. Il se compose aussi d'énigme, de magie et autres dimensions initiatiques. Il a toujours été utilisé par les auteurs, notamment au XIX^e siècle²⁰⁴ et par André Breton plus radicalement pour penser le surréalisme²⁰⁵. Certains écrits sont analysés par des spécialistes afin de déchiffrer les messages qui auraient pu être dissimulés pour d'autres initiés. C'est notamment le cas de Jules Verne qui utilise certaines fois des anagrammes pour les noms des personnes et des lieux de ses romans²⁰⁶. Nous retrouvons cette attirance pour les énigmes et les anagrammes chez de nombreux artistes et notamment chez Damien Hirst, et dans ce projet qu'est *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*.

L'ésotérisme a entre autres pour fonction l'effacement des frontières entre passé, présent et futur. Il se ponctue généralement de témoignages où le témoin qui est l'auteur parle de lui-même et de l'acceptation de l'incrédulité, de l'incroyable de par son expérience. C'est effectivement le cas dans les textes de Simon Schama et de Franck Goddio²⁰⁷ où leurs témoignages aboutissent en nous expliquant la façon dont ils pensent désormais l'incroyable et l'impossible comme étant réels. Il est difficile pour le lecteur d'authentifier un témoignage exceptionnel. La lecture se divise ainsi entre un « roman vrai » et une fiction. Le témoignage est une des formes les plus rationnelle d'écriture bien que la narration ajoute une distance et fictionnalise les faits. De par la nature de l'expérience du sujet, il est instinctivement plus complexe de ne pas y croire. La lecture ésotérique est de l'ordre du vrai et du probable et la fiction de l'ordre du faux. Lorsque les deux lectures s'entrecroisent, la complexité de compréhension augmente puisque le doute et la certitude s'opposent.

Dans l'exposition de Hirst, les œuvres se teintent de mystère et d'énigme, elles paraissent naturellement surnaturelles. Puis les textes viennent rationaliser les faits grâce notamment à la reconstitution de l'histoire à travers le passé et le présent. Les textes regroupent un grand nombre de références, du savoir et des histoires perdues qui sont expliqués par l'archéologie, les témoignages et la recherche scientifique. L'irréel est développé à partir des savoirs de l'humanité passée. Cela brouille le temps et toute forme de logique chronologique malgré une part de rationalité dans les explications. Ce flou temporel permet d'expliquer la présence de civilisations et d'objets éloignées dans l'espace-temps. Une dimension métaphysique résonne dans l'ésotérisme. Ces arguments expliquent

²⁰³ *Ibid.*, p. 28 – 29

²⁰⁴ Hugo, Baudelaire, Poe, Villers de l'Isle-Adam...

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 40

²⁰⁶ Daniel COMPÈRE, *Jules Verne écrivains*, Genève, Librairie Droz, Collection Histoire des Idées et Critiques Littéraires, 1991, p. 78

²⁰⁷ Simon SCHAMA, « Inventaire » et Franck GODDIO, « Inventer une épave » dans Damien HIRST, *op. cit.*

parfaitement la présence de la pierre calendaire ou bien de Mickey et d'autres références contemporaines visibles. Il apparaît que la fiction est fautive mais que l'histoire qu'elle raconte est raisonnable. Il se passe alors une collision temporelle et les questions du présent reposent sur le passé et une histoire incertaine.

Il est plus compliqué de savoir s'il s'agit d'une fonctionnalisation de l'ésotérisme ou bien de l'ésotérisation de la fiction. Le manuscrit des archives de Venise relatant le témoignage de Lucius Longinus est mystérieux et relève de l'ésotérisme. Mais le papyrus retrouvé à Myos-Hormos où est inscrit le nom Lucius Longinus est bien réel. Par conséquent, une source réelle contrecarre une source ésotérique. L'exemple entièrement fictif du témoignage de Cynthia Tremain et les sources qui en découlent, toutes des témoignages épistolaires, se présentent comme étant entièrement fictives et aussi ésotériques. Mais le fait qu'elles soient introduites par l'intermédiaire d'un témoignage, ici celui de Simon Schama, permet de les rendre plus réelles. Il est important de remarquer qu'un rapport complexe s'installe entre fiction ésotérique, réalité, vérité et expérience individuelle. Il faut aussi prendre en compte le lecteur et spectateur qui lui aussi va croire ou non aux récits. Chaque individu complexifie encore plus la réflexion et la réception selon ce qu'il croit. Le catalogue d'exposition reste toutefois rationnel à certain moment quand la réalité est brusquement inscrite, notamment dans un court paragraphe d'Henri Loyrette concernant Damien Hirst et certaines de ses œuvres antérieures. Il y a donc une hybridation du catalogue par les textes qui n'ont pas la même portée. Comme expliqué précédemment, la technique utilisée est celle de parcellisation des informations.

En soit, le concept de fiction est invisible. L'exposition est une fiction mais la fiction en soit n'est pas visible. Ce sont les œuvres qui paraissent comme un décor à la fiction, qui tendent à faire exister Amotan et ses œuvres. C'est notamment la multiplication des simulacres qui est là pour stimuler les esprits engourdis et réticents. C'est le détail futile, comme une pseudo-exactitude historique qui donne une véracité aux récits et aux œuvres²⁰⁸. Ce qui fait des œuvres quelque chose de fictionnel, ce ne sont pas uniquement leurs propriétés mais aussi leurs usages et visées, leurs caractères extrinsèques. Cela tient beaucoup à la contextualisation, à la fiabilité du narrateur, au degré de croyance du spectateur, à la situation communicationnelle, etc... C'est pourquoi l'immersion est très importante, qu'elle soit fictionnelle ou artistique²⁰⁹.

Le mystère qui réside dans les récits et les œuvres de l'exposition introduisent la croyance dans cette fiction. Il se passe une sorte de mystification des œuvres. Elles semblent provenir du passé et par conséquent elles paraissent précieuses. Nous pouvons faire le rapprochement avec la citation de

²⁰⁸ Joan FONTCUBERTA, *Fauna*, Paris, CNDP DL, 2012, p. 8

²⁰⁹ Bernard GUELTON (dir.), *Fiction & Médias : intermédialités dans les fictions artistiques*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2011, p. 7

James George Frazer cité précédemment²¹⁰ : les œuvres semblent provenir de temps reculés, aujourd'hui précieux à nos yeux et c'est par la fiction ésotérique qu'elles rentrent en contact avec ces périodes. Ainsi le lien étant fait entre les grandes civilisations riches et précieuses, les œuvres le deviennent aussi, précieuses par l'illusion du temps et la création de leur histoire extraordinaire. Cela illustre parfaitement l'idée du contact entre les périodes. Le semblable en contact avec une chose la rend semblable à son tour. Mais la croyance a à voir avec la fiction, elle permet de s'éloigner du réel tout en demeurant en lui, comme pour percevoir un monde mental réenchanter le monde réel. Nous pouvons ainsi définir le projet de Hirst comme étant une fiction ésotérique qui donne une multitude de possibilités à l'imaginaire du spectateur et du lecteur. De ce point de vu, l'artiste s'efface derrière les écrits et donne sa place aux auteurs qui entrecroisent passé, présent, fiction et réalité à travers l'introduction de références sérieuses, de la croyance et de l'ésotérisme au sein du projet. La fiction opère en tant que fiction ésotérique afin que le spectateur et le lecteur puisse y croire, dans son imaginaire « monde-vrai », en partie pour réenchanter la réalité, composée de la vérité nécessaire à l'homme, tout en sachant le projet fictif.

3.4. L'effet du « docu-fiction »

Un des éléments importants de ce projet de réalité fictive est le film documentaire qui l'accompagne. Il s'agit du film de Sam Hobkinson, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* dont certains passages sont présentés dans l'exposition, qui met en scène la découverte du trésor de l'*Apistos*, de la sortie des eaux de *The Sadness* à l'exposition de 2017 à Venise. La réalisation prend la forme du documentaire avec la narration, les interviews, le suivi d'expédition, de nombreux témoignages et faits scientifiques. Ce documentaire qui accompagne l'exposition apporte au projet une grande part de réalité par l'intermédiaire des informations scientifiques. Il présente la découverte des œuvres, le déroulement des fouilles mais aussi la création de l'exposition, ne laissant de place à l'imagination du spectateur. Nous allons expliquer comment la réalisation procède-t-elle pour que là encore la fiction soit créée et cohérente.

Dans un documentaire, nous nous attendons à voir le réel et comme dans toute narration, une part de fiction vient se positionner entre le réel qui est filmé et le film réceptionné par le spectateur. Le documentaire qui nous intéresse est considéré comme un docu-fiction, une fiction documentaire.

²¹⁰ « Le semblable produit le semblable, les choses qui ont été en contact, mais qui ont cessé de l'être, continuent à agir les unes sur les autres, comme si le contact persistait »

Ce que nous percevons est bien réel mais il s'agit d'une pure mise en scène. Les œuvres ont été placées et disposées de sorte à rendre le documentaire merveilleux.

Il nous raconte l'histoire de la découverte d'un trésor, celui de Cif Amotan II grâce aux fouilles archéologiques qui apportent beaucoup de réalisme. Nous avons détaillé cette partie de l'histoire précédemment²¹¹. Ce récit emprunte à la réalité, au vrai et rencontre le vraisemblable et l'extraordinaire, tout en étant une fiction. Cette dernière est attestée depuis le XIII^e siècle au moins²¹², et elle était poétique jusqu'au XVIII^e siècle. La poésie est définie par Fénelon comme « une fiction vive qui peint la nature »²¹³, permettant richesse et embellissement du discours, tout en demeurant fidèle à la vraisemblance sous ce voile de fiction. Apparaît ensuite le roman puis la science-fiction et aujourd'hui le repartage-fiction, le docu-fiction. Cet élan vers la fiction se détermine notamment par l'abandon de la *mimésis* par la société qui s'oriente vers une « *poiesis* ²¹⁴ » à laquelle s'adapte admirablement les procédés fictionnels²¹⁵. La fiction permet au scientifique de se libérer des contraintes.

L'histoire d'Amotan se fonde dans les récits historiques et dans cette logique, les faits le concernant vont ainsi pouvoir être considérés comme étant réels. Les éléments fictionnels sont interprétés comme s'ils possédaient une présence réelle dans le passé. Il s'agit de créer une vérité secondaire qui est reliée à la première qui est apparence. Cette seconde vérité est au-delà des apparences. Le film est réalisé dans notre monde de référence, c'est à partir de lui que nous évaluons si ce que nous percevons est fictionnel ou pas. C'est cela qui nous permet en partie de créer un monde possible réel, un monde possible extraordinaire et un monde possible du passé²¹⁶. Dans le projet de Hirst, se sont la diégèse et l'histoire accompagnées des références qui nous tiennent dans un monde possible réel, et ce sont les œuvres, les anachronismes et quelques détails qui nous placent dans un monde extraordinaire possible. Le film est là pour concilier les deux mondes. L'extraordinaire et l'ordinaire sont rendus compatibles. Dans sa théorie du possible, Aristote recommandait de préférer l'extraordinaire plausible à l'ordinaire plausible. Plaçant le contexte du récit dans un monde passé, I^{er} et II^e siècle de notre ère, nous nous plaçons face à un récit fantastique lorsque nous réalisons

²¹¹ *Supra.*, partie II, 1, p. 62

²¹² Notamment avec Gauthier de Coincy, *Les miracles de Notre-Dame*

²¹³ François de Salignac de la Mothe de Fénelon, *Dialogues sur l'éloquence [...]*, Paris, F. Delaulne, 1718, Dialogue 2, p. 176 cité par Danièle PISTONE, « Réalité fictionnelles d'aujourd'hui, réflexion sur le sens de l'évolution » dans Marc JIMENEZ (dir.), *L'art entre fiction et réalité*, Paris, L'Harmattan, Série Arts vivants Ouverture Philosophique, 2014, p. 110

²¹⁴ Création d'œuvre d'art mais aussi selon Platon : « La cause qui, quelle que soit la chose considérée, fait passer celle-ci du non-être à l'être », *Le Banquet*

²¹⁵ Danièle PISTONE dans Marc JIMENEZ, *op. cit.*, p. 111

²¹⁶ Dominique CHÂTEAU, « Le jeu pervers du vrai et du vraisemblable. À propos du téléfilm historique postmoderne » dans Marc JIMENEZ (dir.), *op. cit.*, p. 38

l'apparition d'éléments de notre pop culture et autres qui n'appartiennent pas au monde passé. Mais le fait que les textes et le film nous expliquent et montrent dans la diégèse notamment qu'il y a une explication et qu'elle se place dans notre réalité, nous nous plaçons alors dans l'extraordinaire plausible, préféré à l'ordinaire plausible par Aristote. Le réel est implanté visuellement et par la nature du document. Il s'agit à première vue d'un documentaire. C'est principalement l'intervention de plusieurs scientifiques et professionnels qui nous guide à percevoir le document comme réel. Les interviews de Damien Hirst quant à elles l'introduisent concrètement pour la première fois dans le projet en tant que mécène. L'effet visuel est très important. Cela confère une certaine véracité historique et scientifique, en plus des témoignages des équipes techniques et scientifiques qui concrétisent les recherches et la démarche scientifiques. Il s'opère alors chez le spectateur un renversement des valeurs qui affecte la logique du vrai et celle du vraisemblable. Les frontières sont de nouveau brouillées et permettent ainsi l'hybridation entre le vrai et le vraisemblable. Le spectateur est désorienté, entre évidence et incrédulité.

Il est ainsi possible d'observer l'immersion de la fiction dans le réel ou bien le contraire partout dans le projet de Hirst. Qu'il s'agisse des œuvres, des textes ou du film, l'importance est donnée au doute et à l'incertitude. La première étape est de donner vie à Amotan avec une histoire plausible ancrée dans la réalité. Ce sont les textes qui ont pour rôle de faciliter l'immersion fictionnelle du lecteur dans l'univers imaginaire. Tout est fait pour que ce monde soit réel. La multitude de sources et de références est là pour renforcer cette immersion fictionnelle. Nous voyons bien qu'avec Nietzsche et Verne la fiction se fond dans notre monde pour ne donner qu'une vision plausible ou extraordinaire possible. De plus, les nombreuses personnes citées et leurs interactions créent un lien entre un univers fictif et un autre historique. Nous sommes devant une forgerie citationnelle²¹⁷. C'est une technique qui consiste à fictionnaliser le moins possible les personnages historiques, afin que ce soient eux qui attirent les personnages de fiction dans leur orbite plutôt que l'inverse. Cela renforce l'aspect réel de la lecture. Le tout permet de créer une fiction réaliste et ésotérique créée grâce à la contamination citationnelle, à la narration et au fait que la matière apportée pour créer l'histoire peut être accessible et vérifiable, donnant l'impression d'être fiable. La fiction nous trompe comme un leurre et veut que le spectateur réceptionne à sa façon l'histoire qui lui est présentée. Il est difficile d'admettre que nous pouvons croire à certains moments en cette histoire alors que nous savons qu'il s'agit d'une fiction artistique. Nous célébrons la création de la fiction tout en dénigrant et dévalorisant l'immersion fictionnelle comme mode de réception. Nous savons que le projet est une fiction mais alors pourquoi

²¹⁷ Jean-Marie SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 141

se donner tant de moyen pour essayer de le dissimuler tout en le montrant ? Quel en est l'utilité ? Le plus important est d'y croire, c'est principalement la narration et la réception qui permettent la création de cette fiction.

Comme nous avons pu le constater, la diégèse s'installe dans un environnement réel, identique à notre monde passé et présent. L'implantation de l'histoire dans la réalité se fait par l'intermédiaire des textes. Les auteurs utilisent de nombreux outils afin de rendre leurs discours réels et plausibles. Ils utilisent de nombreuses citations afin de créer des sources et des références. Ces dernières apportent une immense richesse aux analyses et témoignages. Le discours des auteurs est alors réaliste et éducatif. Il devient un discours affirmatif grâce à ces sources et références. Cela permet d'ancrer l'histoire dans un monde-vrai. En plus des références littéraires, l'évocation des personnages existants tend à rendre réels ceux qui sont fictifs, il en va de même pour les citations littéraires, celles qui sont réelles rationalisent celles qui sont fictives. Outre les textes, le lecteur et spectateur doit nuancer la notion de vrai et de faux. Nous avons pu voir avec Nietzsche que les deux s'opposent et tendent à s'annuler pour ne plus exister dans un imaginaire monde-vrai. Le vrai et le faux n'ont pas lieu d'être présentement, il s'agit de penser le réel, la vérité et la fiction différemment. Il s'agit de la suspension consentie de l'incrédulité. Cela permet de donner vie à l'histoire fictive. La personne d'Amotan, dotée de caractères et d'ambitions, devient réelle grâce au travail qui est fait à travers les textes. Cela est dû à l'immersion citationnelle, à la narration et à la parcellisation des informations. Le lecteur peut avoir une perte de différenciation entre le réel et le fictif. L'histoire se place comme un grand nombre des mythes qu'elle évoque, comme une fiction ésotérique. Cela dit, pour que la fiction s'intègre au réel, une grande part revient au lecteur. C'est sa perception et sa réception des textes qui permettra à la fiction d'exister dans notre réalité. La fiction se crée principalement à travers l'œil du spectateur. Le doute et l'incertitude s'installent par le biais de l'histoire réaliste et mythique. La réalité est confrontée à un extraordinaire plausible dans les textes mais les œuvres quant à elles font percevoir un extraordinaire imaginaire et fantastique. Ces dernières s'inspirent, comme pour les textes, de nombreuses références artistiques et visuelles. Entre citations modernes et contemporaines, le spectateur se crée sa propre vision de l'exposition. Les références sont là afin qu'il puisse faire des rapprochements avec ce qu'il connaît, qu'importe l'époque convoquée, comme une sorte du musée imaginaire. Les œuvres affirment avec force la fiction. Elles ont pour rôle de réenchâter l'histoire et son monde, en créant un extraordinaire plausible dans l'imaginaire monde-vrai du spectateur. Bloqués entre des références mythologiques et contemporaines, nous nous rendons bien compte qu'il s'agit d'un monde imaginaire dans lequel notre réalité à sa place. L'artiste façonne son univers, de l'origine de l'homme à aujourd'hui. La collection nous montre l'univers de Damien Hirst, une œuvre profondément personnelle, de son imaginaire monde-vrai. Les références que nous percevons sont celles de l'artiste. Il n'est pas impossible que le spectateur en ajoute aussi. Damien Hirst s'est inspiré des récits et des œuvres qu'il connaît et qui l'ont certainement touché durant sa vie (référence aux mythes, au cinéma, à l'aventure, aux trésors, aux musées notamment avec 100 objets du British Museum, à son propre travail et collaborations...). La création de son propre univers, ouvert aux autres,

a demandé beaucoup de travail en amont et de documentation afin de pouvoir s'inspirer de la réalité pour la création du projet. Cela permet au spectateur de plonger directement dans ce monde qui est tant celui de l'artiste que le sien. L'esthétisation des œuvres est un des seuls éléments qui est présent pour nous rappeler le caractère fictif de tout cela, il s'agit tout de même d'œuvres d'art. Et c'est à travers cette œuvre que Hirst réaffirme son pouvoir de création. Il s'appuie énormément sur le sens du terme « inventer », au sens figuré « découvrir un trésor ». Ainsi il invente et découvre ce trésor qui n'est autre que le sien, produit de son travail et de sa vente à Sotheby's. La création de sa fiction comme réalité doit aussi beaucoup à la mise en scène et notamment au film docu-fiction qui introduit un discours archéologique et scientifique qui tend à rapprocher l'histoire du réel. Que ce soit dans les œuvres, les textes ou le film, il ressort de ce projet une sorte de mise en abîme avec l'image du collectionneur. Damien Hirst aurait très bien pu faire naufrage en 2008 avec ses œuvres. Aujourd'hui il découvre un trésor dont l'histoire est très intéressante, fictive avec une grande part de croyance et bien travaillée. Il semble être comme le dit Jacques Rancière : un vrai créateur, un homme de la mimesis. Il fait exister l'histoire et ses œuvres en les découvrant par l'intermédiaire de fouilles archéologiques qui ont réellement été réalisées. Il s'agit d'une création artistique fictionnelle admirable et spectaculaire, mais qu'en est-il de sa réception dans le monde de l'art ?

III^e partie :

Archéologie,
réappropriation et
critique dans l'œuvre
de Damien Hirst

Nous savons désormais comment la fiction est créée dans le projet de Hirst, que ce soit à travers les œuvres, les ouvrages et le film. Nous allons dans cette dernière partie nous attarder sur l'importance de l'archéologie dans le procédé fictionnel qui permet d'introduire la réception du projet et de certaines œuvres. L'utilisation de l'archéologie au sein de la fiction n'est pas nouvelle mais elle permet d'atteindre différents objectifs souhaités par les artistes. Une fois la fiction réalisée et diffusée, il faut pouvoir interpréter la réception de l'œuvre au sein du public et du monde de l'art. Cette étude de la réception va nous permettre de nous poser des questions qui ne nous apparaissaient pas forcément lors de la découverte des œuvres de Hirst. Ainsi nous allons nous intéresser à la question de la réappropriation que ce soit par l'intermédiaire de la création plastique, de la fiction ou de l'archéologie. Nous allons bien évidemment détailler certains points qui sont critiqués par le public et la réception du projet au cœur même de la scène artistique contemporaine. L'étude de la réception de l'exposition dans un contexte postmoderne offre de nombreuses pistes de recherches notamment celle des enjeux de l'exposition. Nous allons explorer certaines d'entre elles dont l'utilisation de l'archéologie dans une œuvre contemporaine, la réappropriation culturelle et antique, notamment avec l'exemple de la tête d'Ife et l'implantation du projet dans l'art contemporain actuel. Nous tisserons en dernier lieu une critique du travail de Hirst.

Chapitre 1 : utilisation de l'archéologie comme outil de fiction

Comme nous venons de le voir, l'œuvre de Hirst a été construite de façon à créer une fiction, en suivant certaines stratégies visuelles et littéraires. Bien que son projet dans son ensemble soit novateur, il se compose d'idées, de procédés et de concepts déjà existants que nous pouvons observer depuis longtemps dans d'autres productions artistiques. Nous pouvons ainsi citer en premier lieu l'utilisation de la fiction puis celle de l'archéologie. Cela n'est pas nouveau tout comme le fait de vieillir ses œuvres, de créer un personnage fictif ou encore le fait d'enterrer ou de dissimuler ses productions. À travers plusieurs exemples, nous allons pouvoir rapprocher le travail de plusieurs artistes à celui de Hirst afin de percevoir les différentes possibilités de l'utilisation de la fiction et de l'archéologie dans des projets contemporains et fictifs. À la suite de cette étude, nous pourrions observer l'importance de l'intégration de l'archéologie dans de tel projet mais aussi les dérives qui peuvent en découler.

1.1. Les différents procédés et médiums de l'archéologie dans la fiction

Dans son travail, Hirst utilise plusieurs procédés et médiums afin d'exprimer son sujet notamment à travers le film, la photographie, l'exposition et les ouvrages. Le procédé principal est l'exposition qui permet de montrer les œuvres de l'artiste. Celles-ci sont mises en résonance avec quelques photographies les présentant sous l'eau mais aussi avec des vidéographies qui sont extraites du film de Sam Hobkinson. Le film est un des médiums les plus importants car il véhicule l'image des fouilles scientifiques archéologiques. Ce procédé apporte beaucoup de réalisme et surtout une supposée vérité sur la réalité des œuvres. Il s'agit d'un discours direct qui est montré au spectateur. L'archéologie est ici utilisée afin de pouvoir créer une histoire ancienne et faire coexister les œuvres de la fiction avec notre réalité. Le mythe s'intègre dans la réalité par l'intermédiaire du film mais principalement grâce à l'emploi des procédés archéologiques qui sont filmés. D'autres artistes utilisent l'archéologie comme stratégie dans la fiction pour d'autres objectifs.

Comme Damien Hirst, certains vont créer des œuvres afin de les mettre au jour lors d'un acte de fouille. C'est notamment le cas pour Joshua Goode et Marc Pessin. Le premier enterre ses propres œuvres ainsi que des objets du quotidien contemporain tandis que le second invente un langage et des œuvres qui paraissent d'un temps très éloigné. Le fait d'utiliser des œuvres et objets contemporains comme artefact et comme résultat de fouilles archéologiques introduit bien la notion de la fiction. C'est-à-dire que les œuvres sont spécialement conçues dans le but d'être enterrées puis découvertes. Ce n'est pas le cas pour tous les artistes que nous citons ici. Nous tenons pour exemple

l'œuvre fictive de Peter Volkart qui se résume exclusivement à la création d'un catalogue d'exposition très détaillé. L'acte de la découverte n'est pas narré au spectateur, il s'agit d'y voir l'histoire de l'archéologue et ses résultats de fouilles exposés.

Joshua Goode²¹⁸ partage avec Damien Hirst le fait de créer des œuvres dans le but de les découvrir, de les manipuler et de filmer ses fouilles. Il apprécie aussi mélanger les références afin de fabriquer des œuvres atypiques. Il semble beaucoup plus détourner les références qu'il utilise comparé à Damien Hirst, créant ainsi une sorte d'artefact impossible. L'artiste américain utilise ces procédés notamment afin de créer les origines d'une civilisation contemporaine. Nous retenons comme exemples ses œuvres filmiques dans lesquelles il découvre et identifie les origines de plusieurs civilisations dans des pays européens. Il présente ainsi ses *Mockumentaries*, terme qui contracte les mots anglais « *mock* » et « *documentaries* »²¹⁹, comme trace des fouilles. Nous découvrons au fil des films les origines de l'ancienne civilisation du Texas en Allemagne et d'anciennes pyramides égyptiennes en Belgique. Les fouilles se limitent la plupart du temps à un carré de terre de petite dimension dans lequel l'artiste trouve seul ou avec son équipe, de petits artefacts étranges en or ou dans d'autres matériaux. L'objet qui est le plus emblématique pour son œuvre *Mockumentaries Discovery of Ancient Texas Civilization in Germany* est très certainement une étoile de Sheriff²²⁰. Cette découverte est suivie par celle de petits objets en or qui représentent un dinosaure avec une corne et une silhouette d'homme tenant deux révolvers avec une tête de mammoth²²¹. Goode ne semble pas chercher à faire exister une histoire crédible, se référant à notre passé, ce qui lui permet de prendre plus de distance avec la réalité et d'être moins proche de références passées artistiques et culturelles²²². L'artiste et son travail sont perçus comme étant sérieux par la démarche archéologique, les recherches historiques et le film tout en gardant un côté cynique²²³. Il utilise le film comme témoignage et se met en scène devant la caméra en restant le narrateur de son propre récit contrairement à Hirst qui laisse raconter le récit par des personnes qui sont censées être des

²¹⁸ Artiste américain (1981 -)

²¹⁹ Traduction française : *mock* = moqueur et *documentaries* = documentaires

²²⁰ Vol. I, annexe I, p. 86, fig. 270

²²¹ *Idem.*, fig. 271 et 272

²²² Joshua Goode : « En tant qu'artiste, je recherche et développe des interprétations et des manipulations historiques mythiques dans le but d'exposer la malléabilité de notre passé, présent et futur. », [en ligne] sur : <https://www.joshuagoode.com/about>

²²³ Joshua Goode : « Mon faux institut de recherche, l'Institut d'archéologie et de reliques culturelles Aurora-Rhoman, examine les preuves de ma civilisation ancienne à divers endroits du monde. Inspiré par des archéologues amateurs tels que Heinrich Schliemann qui a découvert Troy et par des canulars passés tels que celui de Piltdown Man, j'utilise mes « découvertes » pour manipuler et vérifier ma civilisation inventée. La performance archéologique et l'installation commencent par une recherche historique approfondie et se terminent par une exposition. Les découvertes et les affirmations sont fausses et absurdement comiques mais reposent sur de vraies recherches. », *ibid.*

spécialistes et des scientifiques. Par ces procédés, l'archéologie et le film²²⁴, Joshua Goode place les origines de certaines civilisations dans des régions géographiquement et temporellement sans liens apparents. Bien que le lien entre l'Amérique et l'Europe existe, les origines d'une ancienne civilisation texane en Allemagne sont entièrement fictives. Il se permet de créer et d'écrire sur une civilisation inventée à laquelle il trouve des origines grâce à des recherches historiques. La part scientifique de l'archéologie est induite par son utilisation et par l'aspect sérieux des fondements de l'histoire mais il ne s'agit pas uniquement de créer une réalité fictive en cherchant à créer des œuvres plausibles. Les travaux de Goode et le projet de Hirst sont très similaires sur la démarche et la procédure de création bien qu'ils soient différents. L'œuvre de Goode montre beaucoup plus facilement sa part de cynisme.

Outre l'utilisation du film, l'archéologie est aussi utilisée par l'intermédiaire d'autres médiums, les œuvres et les publications. L'œuvre de Hirst a en commun avec le travail de Marc Pessin le fait d'enfouir ses œuvres afin de leur donner une dimension temporelle ancienne. Pessin crée lui-même ses œuvres, qui sont censées être le fruit de la création de la civilisation pessinoise, et les enterre sur un terrain sans marquer l'emplacement avant de les retrouver plusieurs années après l'ensevelissement. Dans cette démarche, l'artiste crée des artefacts, les fait disparaître sous terre leur confèrent ainsi un vieillissement naturel lors de leur découverte²²⁵. Cela apporte les stigmates du temps, d'une utilisation passée et de l'oubli. Comme le dit si bien Claudie Voisenat : « Marc Pessin fabrique, façonne, rédige et forge les fragments et les aléas d'une civilisation qu'il s'applique à faire disparaître pour mieux les redécouvrir. Il donne vie par l'écrit – mais aussi sort de terre – les preuves futiles et vérifiables d'une civilisation qui s'est épanouie non loin d'où il vit. »²²⁶. Le travail de Pessin laisse une place au hasard lorsque ce dernier doit déterrer une œuvre, il doit faire appel à sa mémoire pour retrouver les emplacements des artefacts enfouis plusieurs années auparavant. Toutes ses œuvres sont documentées avec précision, permettant de créer une histoire réaliste, celle de la civilisation pessinoise et de ses origines. Contrairement au travail de Hirst où le hasard n'a pas sa place, ici la recherche laisse une certaine liberté et un épanouissement lors de la découverte. L'artiste joint à son travail de création et de fouilles des explications scientifiques et sociologiques concernant les objets retrouvés. Cela permet de créer de façon très scientifique son récit. Nous n'y retrouvons pas les références à notre contemporain comme le font Goode et Hirst, laissant ainsi peu de place à la fiction. Cette dernière est présente dans le travail de Pessin par le simple fait qu'il s'agisse d'une histoire inventée et imaginée, qui possède désormais une réalité simple et vraisemblable. C'est plus significativement des questions sur la mémoire, l'archéologie et l'histoire qui naissent à travers les

²²⁴ Et l'exposition postérieurement

²²⁵ Vol. I, annexe I, p. 87, fig. 273 à 275

²²⁶ Claudie VOISENAT (dir.), *Imaginaires archéologiques*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, Ministère de la Culture, 2008, p. 223

explications et les œuvres de Pessin. Il travaille aussi avec la population locale lui permettant ainsi de voir plus facilement la réception, la réaction et le scepticisme du spectateur face à la découverte de la civilisation pessinoise. Dans ce cas présent les œuvres sont indissociables des écrits afin de permettre au travail de Pessin d'être une réalité fictive très vraisemblable et plausible.

À mi-chemin entre le travail de ces trois artistes, nous retrouvons celui de Peter Volkart. Dans son projet *Wendelhammer-Projekt*, ce dernier utilise principalement la fiction à travers son catalogue d'exposition qui est le seul médium de son travail visible par le public. Il a réalisé des œuvres en plâtre qui ne sont pas exposées mais simplement visibles par l'intermédiaire de la publication²²⁷. Son travail se base sur l'invention d'un archéologue du XX^e siècle et de sa vie comprenant des découvertes surprenantes. Volkart a réalisé un catalogue répertoriant les œuvres et artefacts retrouvés par l'archéologue fictif prénommé Hermann Wendelhamer. Dans l'ouvrage, ce n'est pas Volkart le narrateur. Il est par ailleurs absent du projet, il ne s'introduit pas dans sa fiction contrairement aux trois autres artistes. Le récit nous est présenté comme étant un compte rendu rédigé par Edgar Waxman. Ce dernier présente l'archéologue à travers le témoignage d'un homme faisant partie de l'INSTITUT qui suit le travail de Wendelhammer. Il s'agit d'un certain Larry qui aurait été un des seuls à rencontrer l'archéologue. Nous retrouvons la vie détaillée de l'homme accompagné de ses projets et de la réception de ses découvertes. Le tout est présenté au lecteur comme étant réel mais il s'agit bien évidemment d'une fiction. Les artefacts présentés à la communauté scientifiques par l'archéologue sont pour les moins curieux et « du point de vue scientifique, [...] plutôt paradoxal »²²⁸. Effectivement, les photographies montrant le résultat des fouilles réalisées sont tout à fait étonnantes et surprenantes. Nous retrouvons dans ces artefacts un mélange entre matériaux naturels, que l'on retrouve et expertise couramment en archéologie et pièces contemporaines. Ces artefacts, tous en plâtre, donnent l'impression d'être en pierre ou en céramique. Ils sont légendés comme étant des fossiles du XX^e siècle, parmi lesquels nous retrouvons une cassette de musique, une boîte polyvalente avec un motif illustrant Pac-Man ou encore une momie de Mickey, icône populaire de l'industrie du spectacle accompagnée d'un grille-pain, d'un circuit imprimé en céramique, d'un code barre et d'un savon²²⁹. Chaque objet est soigneusement catalogué, recensé et annoté. L'intégralité du projet permet de tracer l'historique imaginaire de la collection pseudo-archéologique à travers cette précision apportée aux détails, liée à l'aspect scientifique de la discipline archéologique. Dans son récit, Volkart fait passer Wendelhammer pour un escroc auprès de ses contemporains, car il pratique une

²²⁷ Peter VOLKART, *Wendelhammer : « Cahier blanc »*, Pieterlen, Édition clandestin, 1990

²²⁸ *Ibid.*, p. 12

²²⁹ Vol. I, annexe I, p. 88, fig. 176 à 281 et p. 89, fig. 282

archéologue du présent aux techniques dites douteuses²³⁰. Dans le témoignage qui nous est retranscrit, la question que le narrateur se pose est celle de l'archéologie en tant que voyage temporel en arrière. Ainsi le travail de Volkart à travers sa fiction questionne l'archéologie et la société notamment par notre vision du temps. La fiction sert à ancrer le récit sous forme de témoignage dans le réel tandis que l'archéologie tend à faire valoir une nouvelle vision d'elle-même. Il est important de retenir cette question qui est primordiale dans ce travail de Volkart : « L'archéologie doit-elle toujours être un voyage dans le temps passé ? ». Nous pouvons retrouver cette question dans le travail de Hirst et de Goode bien qu'elle soit moins mise en valeur dans le travail de ce dernier. Hirst questionne avec évidence notre contemporanéité en associant à des références artistiques et historiques passées des références iconographiques contemporaines. La remise en question de notre société et de notre regard vers le passé plutôt que sur le présent et futur ressort beaucoup dans ces travaux d'archéologie fictive.

Comme nous venons de le voir, l'archéologie au sein de la fiction pose des questions intéressantes comme celle de la création contemporaine, de la mémoire, et principalement du temps. Le fait d'utiliser l'archéologie comme outil dans la fiction permet d'ancrer naturellement le discours dans une réalité scientifique. Par l'intermédiaire du docu-fiction, des catalogues scientifiques, des témoignages et des expositions, l'archéologie insiste sur sa nature scientifique et sur le fait d'être une discipline qui permet de relier le passé et le présent. Elle permet de mettre en scène la fiction avec un réalisme naturel grâce à son caractère sérieux que lui donne le public et la science. L'archéologie est par conséquent un moyen efficace de travailler la fiction grâce à un grand nombre de procédés comme nous avons pu le voir qui tend à rendre la fiction vraisemblable²³¹. La notion qui revient le plus souvent dans ce travail est celle du temps. Avec l'archéologie, les artistes utilisent le temps et ses variations afin de pouvoir mettre en place leurs œuvres. Il est intéressant de voir à travers les créations de ces quatre artistes comment ils arrivent à traiter des objets créés aujourd'hui comme étant des artefacts du passé lointain ou proche. L'exemple de Peter Volkart est certainement celui qui pose la nuance la plus importante à la question qui nous intéresse qui est celle de l'emploi de l'archéologie aujourd'hui dans l'art contemporain. Il rejoint le travail de Hirst notamment avec le choix d'utiliser des références contemporaines, moins flagrantes dans le travail de Goode bien qu'étant présentes.

²³⁰ Dolores DENARO (et al.), *Arkhaiologia : l'archéologie dans l'art contemporain*, Nürnberg, Verl. Für moderne Kunst, 2011, p. 166

²³¹ Rappelons-les : film docu-fiction, catalogues scientifiques, expositions, photographies, témoignages.

1.2. L'archéologie du présent

Avant de travailler sur l'aspect de l'archéologie du présent, précisons tout d'abord la simple question de l'archéologie en elle-même. L'archéologie est décrite comme une discipline scientifique qui s'appuie sur de nombreuses autres sciences qu'elles soient dites sciences dures ou sciences humaines. L'archéologie se construit sur la science naturelle rigoureuse mais aussi sur l'imagination des archéologues et des scientifiques. C'est cette part d'imagination qui permet de combler les vides et fait surgir du sol ou des eaux des ruines, des objets et autres traces d'humanité. Elle peut révéler des humanités les plus anciennes et les moins visibles²³². C'est cette part d'imagination qui laisse une place assez grande à l'énigme et au mystère sur laquelle les institutions comme les musées vont s'appuyer afin de rendre les expositions moins approximatives. Ainsi sont détaillés les processus de la découverte, les opérations de déchiffrement, de compréhension, la reconstitution des œuvres et du contexte. Tout cela va réenchanter le parcours du spectateur grâce à l'imagination qui concrétise ce qui n'apparaît pas ou ce qui reste sous silence comme le manque d'information scientifique, ce qui reste très lacunaire. C'est ce qui nous permet d'affirmer que l'archéologie repose sur une interaction singulière entre le réel et l'imaginaire²³³. Et les musées ne manquent pas de nous le rappeler grâce à des titres évocateurs d'expositions comme *L'or des Amazones, Trésors engloutis d'Égypte, Afghanistan, les trésors retrouvés* ou encore plus récemment, *Toutânkhamon, le Trésor du Pharaon*. C'est en partie aussi cette part de mystère et d'aventure de l'archéologie qui persiste dans l'imaginaire collectif. L'archéologue est aussi considéré comme une figure populaire notamment avec Indiana Jones, Lara Croft, parmi d'autres.

Outre cette interaction entre réel et imaginaire, l'archéologie est aussi naturellement une science de l'enquête et de reconstruction qui permet une réécriture de l'Histoire, de ses lacunes où la limite entre la réalité et la fiction reste toujours floue. L'archéologue développe et précise des histoires subjectives mais qui sont vraisemblables dans le passé. C'est donc une discipline qui fait appel à de nombreuses sciences afin de produire des histoires et de la connaissance. C'est notamment pour cela que les artistes contemporains l'adoptent dans la création de fiction. L'art contemporain vient puiser dans « l'expérience du vestige » en rapport avec la mort, la perte et l'oubli, mais c'est aussi pour pouvoir dépasser cela et introduire l'espoir de reconstitution, généralement de la vie et de redonner un aspect vivant au passé²³⁴, voir le modifier. L'archéologie permet d'introduire un passé vraisemblable et plausible dans la fiction créée par l'artiste. La différence entre ces deux protagonistes est que l'un

²³² Claudie VOISENAT (dir.), *op. cit.*, 2008, p. 1

²³³ *Ibid.*, p. 5

²³⁴ *Ibid.*, p. 26

retrouve ce qui provient de notre passé tandis que l'autre crée et invente. D'un point de vue sociologique, nous pouvons nous apercevoir que notre regard se porte en générale moins vers le futur que vers le passé. Nous percevons comme une sorte de volonté de redorer notre blason d'humanité qui court à sa perte actuellement²³⁵. Nous pouvons avoir l'impression que la recherche du passé est devenue obsessionnelle. Le voyage dans le temps dans l'art contemporain permet de contrôler les effets aléatoires de transformation et de destruction dû au temps qui passe. C'est à travers l'acte de la découverte par les fouilles que l'objet devient crédible. Cela permet de transformer un faux-passé en vrai-futur. L'archéologie, qu'elle soit scientifique ou liée à l'art contemporain, devient encore plus crédible lorsqu'elle est exposée dans un musée et plus particulièrement sous vitrine. Cette scénographie confère à l'objet une sorte de patine, effet du vieillissement naturel de l'œuvre, perçu par le spectateur comme un écran précieux. Dans le contexte de l'art contemporain, exposer un objet suffit à cautionner l'histoire qu'il développe, qu'elle soit réelle ou fictive, empruntant ainsi à la scénographie muséale la patine qu'elle procure aux objets anciens, appliquée à une œuvre contemporaine. Dans ce cas, les œuvres n'ont pour objectif que celui d'être vu. Ainsi cet art contemporain qui vit à travers l'archéologie semble être un art qui se voue à la création des passés plutôt qu'à imaginer le futur. Nous pouvons tout de même apercevoir un certain rôle cynique dans les œuvres citées précédemment dans le sens où elles occupent une grande place majoritairement dans un passé mais cela afin de critiquer le présent. L'image de Mickey Mouse qui est très souvent reprise par ces artistes qui utilisent l'archéologie dans l'art contemporain montre bien le questionnement de nos vestiges actuels. À quoi ressembleront les fouilles archéologiques de demain ? Qu'est-ce que notre civilisation contemporaine laissera plus tard aux scientifiques qui fouilleront le sol et autres endroits de vestiges ? C'est en partie grâce à cette archéologie du présent, celle qui montre des références contemporaines, que nous arrivons à réenchanter notre monde imaginaire. Il est important pour ces artistes d'introduire la notion de mémoire, d'héritage²³⁶, de temps et de regard sur notre propre époque. Ce regard vers le passé permet d'illustrer en quelque sorte ce que nous percevons de notre présent en voulant le réenchanter grâce à des époques ultérieures qui à nos yeux sont encore intéressantes à étudier. Nous ne cesserons de vouloir combler les lacunes de nos connaissances. Par rapport à cette réflexion sur le temps, qu'il soit passé ou futur, l'archéologie utilisée dans la fiction en s'appropriant une histoire déjà existante fait appel à des références réelles. Cela apporte un nouveau questionnement sur la réappropriation culturelle dans les œuvres par l'intermédiaire de l'archéologie, que cette réappropriation utilise des œuvres passées ou contemporaines.

²³⁵ Claudie VOISENAT (dir.), *op. cit.*, 2008, p. 26

²³⁶ Comme nous pouvons l'observer à travers le travail de Joshua Goode et de Marc Pessin.

1.3. L'archéologie comme réappropriation

Depuis toujours, l'art s'inspire de son passé et prend pour modèles ou références des exemples antérieurs. Nous avons pu étudier les nombreuses références qui apparaissent dans le projet de Hirst, qu'elles soient littéraires, iconographiques, visuelles ou culturelles. Lorsque le spectateur découvre les œuvres, il reconnaît certainement quelques-unes de ces références qui, pour lui, existent déjà. Mais dans le cadre de la fiction, ses œuvres sont pour la plupart dites d'époque antique.

L'archéologie permet de faire surgir du passé notre histoire mais aussi d'en créer un grand nombre. Au cours de notre histoire, beaucoup d'exemples de réappropriation de cette dernière par l'archéologie ont vu le jour. Nous pouvons citer comme exemple la réappropriation des origines européennes et orientales des peuples indogermaniques afin d'expliquer le bien-fondé de la politique d'expansion du Troisième Reich²³⁷, la découverte de la mythique ville de Troy par Heinrich Schliemann ou encore plus proche de notre sujet, la découverte des têtes d'Ife par l'ethnologue Leo Frobenius en 1910. L'archéologie devient durant le XX^e siècle une science de légitimité, et ce notamment à cause de la réappropriation et la modification de l'histoire par le biais de la science.

Outre le fait de s'approprier une période passée, ce sont aussi les symboles qui l'accompagnent et les cultures qui sont par la même occasion réemployées. Comme nous avons pu le voir précédemment, l'archéologie est une science en partie lacunaire car elle ne peut pas répondre à toutes les questions que nous nous posons. Ces lacunes sont généralement comblées par notre imagination de façon rationnelle mais dans certains cas, les lacunes sont remplacées par des faits ou des éléments que la science sait être faux, dans le seul but de convaincre le public. Car après tout, l'archéologie est une science et il est généralement dit que la science est la vérité. Elle peut être utilisée comme outil de propagande. Or, lorsque ces lacunes sont comblées de façon volontaire par les archéologues dans un but idéologique comme ce fut le cas pour l'Allemagne nazie, l'imagination du public est contrainte et forcée d'y croire. Lorsqu'il s'agit d'une réappropriation contemporaine qui comble les lacunes par des éléments ironiques, cyniques, fictifs, le public perçoit la différence et nuance sa réception, celle-ci reste en quelque sorte ludique. Les réappropriations de l'histoire par l'archéologie en politique sont des sujets bien trop vastes et sensibles pour que nous nous attardions plus dessus dans cette partie. Il s'agissait plus d'une dérive de la science à grande échelle, qui réinterprète l'histoire pour servir une idéologie. Cela permet d'introduire la réelle notion de la réappropriation par l'archéologie. Ce n'est pas nouveau et même si aujourd'hui l'emploi de l'archéologie comme moyen de réappropriation dans l'art contemporain n'est pas forcément idéologique, il reste la plupart du temps fictif mais sensible.

²³⁷ Dans ce cas, l'archéologie constitue pour le Troisième Reich un moyen de valider sa propre vision de l'histoire

Nous y retrouvons occasionnellement une part de revendication extérieure, qu'elle soit culturelle, politique ou artistique.

Dans le projet de Hirst, les œuvres sont inspirées de nombreuses autres productions déjà existantes appartenant à de grandes civilisations et se référant à des artistes connus (œuvres sculptées, peintes, littéraires...). Elles sont pour la plupart identifiables et cela grâce à l'emploi d'une iconographie ou littérature reconnaissable. C'est en partie grâce à cela que le public s'identifie dans l'exposition. Il reconnaît des œuvres et références qu'il a auparavant aperçues. Il s'est créé au fur et à mesure de son expérience un musée mental, un Musée Imaginaire qui réunit un nombre incroyablement grand de références provenant de partout (musées et collections encyclopédiques, références iconographiques et filmiques ...). Les œuvres et références sont utilisées et assemblées afin d'en créer d'autres, différentes. Cela laisse planer la question de la réappropriation culturelle concernant certaines œuvres présentes dans l'exposition. La question de la réappropriation culturelle dans le travail de Damien Hirst est excessivement présente puisque chaque œuvre s'inspire d'une source ou d'une référence déjà existante.

Dans le cas de l'art contemporain, l'archéologie est le plus souvent utilisée dans le but de créer une histoire qui s'intègre dans notre réalité et par conséquent qui utilise des sources et références de cette même réalité comme les objets, les vestiges et les mythes qui sont aujourd'hui connus. C'est en partie l'expérience de l'artiste qui l'influence dans son travail. En utilisant certaines références et en se les réappropriant de différentes façons, il se permet de réenchanter le présent par le passé et inversement. Nous avons pu voir à travers le travail de Goode, Volkart et Hirst que ce réenchancement imaginaire utilise généralement des figures populaires afin d'être reconnu par le public. Comme dit précédemment, nous y retrouvons très souvent la figure de Mickey²³⁸.

Ainsi, dans son exposition, Hirst s'approprie l'histoire²³⁹ et certains mythes, tous comme des œuvres, des vestiges culturels et cela pose la question de la légitimité. Est-ce que tout le monde peut effectivement se réapproprier une histoire ou des œuvres ?

La question de la réappropriation est très forte, elle se découvre une première fois lorsque la fiction montre les fouilles archéologiques puis par l'interprétation qui est faite de l'œuvre découverte. Bien que fictive, l'archéologie est un outil pour rendre la fiction proche de la réalité et pour se réapproprier des œuvres ou des histoires. Cette science donne du crédit aux récits qui sont créés par

²³⁸ « Le pays des pessinois est un sujet tabou, un peu comme si un zoologiste s'intéressait au squelette de Mickey » Marc PESSIN dans Claudie VOISENAT, *op. cit.*, 208, p. 205

²³⁹ Il ne modifie pas l'histoire mais seulement certains témoins afin de rendre son récit crédible

les artistes. Les lacunes qui apparaissent sont alors comblées par l'imagination et cela permet ainsi au réel et à l'imagination de se rencontrer naturellement. Les artistes comblent ces lacunes de leurs fictions en y introduisant une part de réel qui peut être une partie de notre histoire ou des œuvres déjà existantes. La réappropriation permet parfois de combler ces lacunes et d'introduire de nouvelles images connues du public. Cela permet en premier lieu la rencontre entre réel et imaginaire comme vu précédemment mais aussi de montrer la part cynique et ironique des œuvres contemporaine créées. Nous avons pu voir que l'archéologie en tant que réappropriation de l'histoire a été utilisée dans le cadre politique et idéologique mais lorsque l'intention de la réappropriation est de créer une œuvre ou un projet artistique, comment est-elle finalement réalisée ? Il ne s'agit pas seulement d'utiliser un sujet ou une image qui sont généralement modifiés, transformés ou cités afin d'être en partie détournés de leurs origines dans certains cas. L'archéologie permet d'une certaine façon de légitimer les découvertes qui sont faites, qu'elles soient fictives ou non. Dans certains cas, cette pratique de l'archéologie mène à la réappropriation culturelle et artistique.

Chapitre 2 : La réappropriation culturelle

Dans l'exposition de Hirst, l'archéologie sert en partie à crédibiliser la découverte des œuvres mais surtout à leur conférer un aspect ancien qui renvoie des images contemporaines à des périodes antérieures. Cet exemple est visible notamment avec les figures populaires de Rihanna, Mowgli, Mickey ... Mais au-delà de leur découverte qui permet l'appropriation du temps et de l'objet, il est important de voir comment ces œuvres qui s'inspirent d'éléments et de cultures différentes réussissent à s'imprégner de leurs références par l'acte de réappropriation et notamment celui de la découverte archéologique. Outre la découverte, il faut se demander comment l'œuvre renvoie finalement à ses références, comment les œuvres et les sujets sont-ils exploités et représentés pour être réemployés dans cette fiction.

2.1. Une réappropriation plurielle

La réappropriation touche différentes choses, il peut s'agir d'un mythe, d'une histoire, d'un objet ou d'une œuvre. L'artiste reprend cet élément et se l'approprie par son travail. Cette reprise peut être esthétique, culturelle, matérielle, iconographique et peut être identifiée de différentes façons. L'élément qui est utilisé peut s'exprimer et être visible sous la forme de réappropriation différente, il peut s'agir d'une copie, d'une citation, d'un emprunt, d'un clin d'œil, d'un détournement, d'une parodie, d'un pastiche ...

Dans le cadre de l'exposition de Hirst, nous allons définir la réappropriation grâce à l'élément qu'elle emprunte ou cite. Ainsi nous allons reconnaître comme étant une appropriation la vision personnelle de l'artiste sur les différents mythes et histoires cités et modifiés. Nous parlerons d'appropriation du mythe mais de réappropriation des images et des productions artistiques car il y a une grande notion d'appartenance culturelle qui émane des œuvres et de l'iconographie. Le mythe est repris depuis toujours et est plutôt universel, se transmettant facilement tandis que les œuvres d'art expriment une plus grande légitimité envers son créateur, ses origines, son histoire. Le mythe évolue naturellement à travers le temps et est parfois modifié²⁴⁰. Généralement, la réappropriation d'une

²⁴⁰ « Hésiode ne se serait pas seulement inspiré d'Homère mais aussi d'autres sources pour écrire la *Théogonie*. Hérodote, Pausanias, Aristophane, Platon, n'incèrent-ils pas dans la mythologie traditionnelle de nouvelles sources ? Retrouvé dans les plaines d'Anatolie, le *Poème de Kumarbi* ou la *Royauté aux cieux* est composé par une théogonie au titre perdue et par *Le chant d'Ullikummi*. On y retrouve une grande lutte (Alalu-Anu-Kumarbi-Teshub) qui ressemble à la séquence Ouranos-Kronos-Zeus avec une divinité en moins. Cela pourrait être la source originelle aux récits homérique et hésiodique. Les mythes hourrites et babyloniens ont pu être apportés

œuvre s'accompagne de modification matérielle et formelle permettant d'offrir une plus grande liberté de création à l'artiste. La modification matérielle touche bien évidemment le matériau de fabrication ainsi que le médium original de l'œuvre citée. Celle-ci va de pair avec la modification formelle qui concerne le changement d'échelle, la suppression et l'adjonction d'éléments, l'inversion et la fragmentation²⁴¹. Ces modifications permettent d'éviter à l'artiste de copier simplement une œuvre. Et c'est ainsi qu'il se la réapproprie.

Ainsi la réappropriation par citation présente des modifications, ce n'est pas le cas pour la littérature qui contrairement aux arts plastiques garde son sens entre guillemets. La réappropriation artistique ne permet pas toujours de définir la situation en tant qu'emprunt, citation, copie, clin d'œil ou autres. Pour pallier à cette difficulté et à cette lacune, Gérard Genette propose de nommer ces productions dans lesquelles le second degré est clairement établi des « pratiques hyperartistiques »²⁴². Cela comprend toutes les méthodes utilisées dans la réappropriation²⁴³. Tout le travail de Hirst peut être finalement cité comme une pratique hyperartistique puisque comme nous l'avons vu précédemment²⁴⁴, ses œuvres sont réalisées à partir de plusieurs références artistiques et iconographiques, anciennes comme contemporaines. Cette pratique laisse à penser que l'artiste souhaite créer une collection encyclopédique et universelle. Cette universalité transparait à travers les multiples histoires, mythes et origines qui sont réunis dans cette fiction. L'artiste semble s'être approprié un passé universel sans difficulté. Mais ce qui peut ressembler à un geste de copier-coller, couramment utilisé de nos jours, peut-il être assimilé à des œuvres, des objets ou encore des histoires et des cultures ? Nous nous approprions facilement des éléments dans notre vie courante qui semblent nous appartenir dès le moment où ils rentrent en notre possession ou lorsque nous les utilisons²⁴⁵. Qu'il s'agisse d'images ou de textes tirés d'internet ou de livres, cette appropriation se fait naturellement. Or, dans le champ artistique, la réception n'est pas la même puisqu'il y a la notion de création, d'invention, d'imagination de l'œuvre montrée en opposition avec l'œuvre qui l'a inspirée. Cette notion d'universalité va de pair avec l'idée de la copie de par sa fonction de reproductibilité utile à la diffusion, permettant cette même universalité. Mais peut-on réellement parler d'universalité de l'art aujourd'hui ? Cet art qualifié d'universel ne semble pas entièrement établi par tous. Au cœur du

en Ionie et en Grèce, où ils auraient fourni matière aux poèmes homérique et hésiodique, cela par l'intermédiaire des Phéniciens », Jacqueline DUCHEMIN, *Mythes grecs et sources orientales*, Paris, Les belles lettres, 1995

²⁴¹ Tiphaine Annabelle BESNARD, Mathieu SCAPIN (dir.), *Age of Classics ! L'Antiquité dans la culture pop*, cat. d'expo., [du 22 février au 22 septembre 2019, Musée Saint-Raymond, Musée d'archéologie de Toulouse], Talence, Éditions Fédora, 2019, p. 180

²⁴² *Ibid.*, p. 184

²⁴³ Emprunt, hommage, clin d'œil, détournement, parodie, pastiche, citation ...

²⁴⁴ Vol. I, annexe II : sources et références iconographiques et visuelles, p. 92

²⁴⁵ « Une fois que l'on copie pour soit, cela devient en quelque sorte notre propriété, modifié ou non », Kenneth GOLDSMITH, *Theory*, Paris, Jean Boîte Éditions, 2015

projet de Hirst, nous pouvons nous demander si la réappropriation permet de créer un art « global » ou tout du moins de réunir des œuvres sous l'étiquette d'un art qui se veut universel, reconnaissable par un grand nombre de personnes.

Pour envisager un art « global », il faut prendre conscience de la question de circulation des images ainsi que de leurs interprétations d'une culture à l'autre, à travers le temps et les frontières. Le fait d'exposer des objets et œuvres d'autres cultures fait de plus en plus débat actuellement du point de vue du droit et de l'histoire. L'idée d'un art ou d'un patrimoine universel reste très conceptuelle. Il est complexe de traiter de toutes les formes d'art, de l'histoire de l'art dans une formule globale. Cette notion est née du concept utopiste de « musée imaginaire » d'André Malraux. Il est fortement remis en doute par notre monde postmoderne ou postcolonial où les œuvres et les histoires peuvent être visibles dans des musées mais aussi comme nous l'expliquons, dans des réinterprétations et réappropriations dans l'art contemporain. Le musée possède une certaine légitimité dans la méthode de montrer le monde tandis que la collection devient une technologie créative qui peut déformer l'histoire et l'œuvre. Dans le contexte de création de la fiction de Hirst, la collection d'Amotan est entre autres utilisée pour créer et légitimer une histoire fictive inspirée et basée sur la réalité et donc des œuvres existantes qui ont été réappropriées.

Dans les œuvres exposées, nous observons un grand nombre d'appropriation des mythes, de l'Antiquité mais aussi des réappropriations d'œuvres non antiques, plus récentes comme une tête d'Ife, et contemporaines. Cette œuvre pose une question différente de la réappropriation puisqu'elle n'est pas uniquement formelle et matérielle. Il réside dans cette réappropriation une part d'identité et d'histoire encore sensible aujourd'hui. Cette production se réfère en partie à l'histoire coloniale nigérienne. L'artiste nigérien Victor Ehikhamenor, qui exposait lors de la 57^e Biennale Internationale d'Art Contemporain avait accusé Damien Hirst d'appropriation après avoir vu l'œuvre *Golden Heads (Female)*. Hirst est accusé de s'être réapproprié l'œuvre originale en la détournant de ses origines afin d'être utilisée dans un autre contexte, ce qui peut aboutir à une perte de son histoire et de son patrimoine²⁴⁶. La réappropriation de cette œuvre prend presque la forme d'une copie formelle. La tête ressemble presque trait pour trait aux œuvres originelles. Mais la modification apportée par l'acte de réappropriation est plus de l'ordre matériel que formel car l'œuvre est réalisée en or ou plaquée or contrairement aux originaux en cuivre, bronze, laiton ou terre cuite. Ainsi l'œuvre de Hirst montre une réappropriation formelle dans laquelle semble uniquement modifiée la matérialité, non pas la forme.

²⁴⁶ Les problèmes et revendications ainsi que l'histoire de l'œuvre sont détaillés dans l'annexe XIII : la tête d'Ife, voir Vol. II, annexe XII, p. 86

« La colonisation s'est toujours définie comme une entreprise d'expropriation et d'appropriation. Les Européens n'ont quasi jamais reconnu, chez ceux qu'ils entendaient dominer (conquête) et coloniser, d'authentiques titres de propriété, qu'ils soient oraux ou écrits. Ils ont ainsi traité ces signes, ainsi que tous les autres, comme de la fausse monnaie. À l'inverse, la postcolonie renvoie à un travail de réappropriation, qui est la voie royale de la décolonisation, que celle-ci soit politique, économique, sociale ou culturelle. Contrairement à la propriété et à sa valeur d'échange, la réappropriation prend sa valeur dans l'usage. »²⁴⁷.

Dans cette citation de Seloua Luste Boulbina, nous pouvons comprendre que le rapport entre les deux artistes et l'œuvre (identité et histoire) a un passé commun et dans les deux cas introduit la question identitaire. Dans le cas de la tête d'Ife, nous pouvons observer l'œuvre de Hirst qui se réapproprie une œuvre passée mais une histoire encore récente et sensible, celle de la colonisation, et de l'autre l'œuvre originale qui permet à une culture et à un pays de se réapproprier son histoire après la colonisation. La réappropriation apparaît ainsi comme outil de création d'identité. C'est cela qui est utilisé dans le travail de Hirst, se réapproprier quelques éléments d'une histoire afin de donner une identité à son travail. Mais cela peut aussi à certains degrés dénaturer l'histoire, la falsifier et la supprimer.

Selon les références citées dans cette pratique hyperartistique, la réappropriation des œuvres et des objets peut permettre à l'artiste et à son travail d'être en accord avec le monde dans lequel il vit ou place le contexte de création. Il peut citer des personnes et des œuvres contemporaines qui seront reconnues par le public. Il s'agit presque d'un effet de mode, citer certaines choses afin de rester dans le mouvement, dans la mode du moment²⁴⁸, cela permet de garder un certain engouement pour le sujet. Ici la mode serait la réappropriation d'un monde ancien et principalement antique combiné à l'art contemporain. La réappropriation de l'Antiquité est moins sensible que la réappropriation d'œuvres d'époques plus proches. Cette démarche d'appropriation n'est pas évidente à aborder car comme nous venons de le voir, elle peut englober un grand nombre de références qui ne se veulent pas forcément universelles dans leur citation. L'idée d'exposition d'œuvres « universelles » reste donc un concept imaginaire qui ne peut pas réellement prendre forme, posant beaucoup de questions culturelles et artistiques.

²⁴⁷ Seloua LUSTE BOULBINA dans Kader ATTIA, Seloua LUSTE BOULBINA, « L'art comme réappropriation du monde », *Cahiers Sens public*, 2009/2 (n° 10), p. 157-167, p. 157

²⁴⁸ À l'air d'internet où l'information tombe vite dans l'oubli, avec notamment les réseaux sociaux qui force en quelque sorte à avoir toujours une image présente et nouvelle continuellement

Sous ce concept d'universalité, nous pouvons découvrir qu'au sein même de l'exposition il ne s'agit donc pas d'une collection qui crée un art universel mais plutôt une vision. Chaque spectateur peut reconnaître en une œuvre un élément qu'il connaît. Cela est notamment dû à la réappropriation qui permet à l'artiste de citer plusieurs références à des œuvres en une seule. Rappelons que nous nommons cette réappropriation comme étant une pratique hyperartistique. En se réappropriant une image ou une œuvre, ces productions citent l'aspect formel de l'œuvre mais aussi son histoire. Par cet acte, l'artiste s'appuie sur la réalité de l'histoire des œuvres qu'il emprunte pour en partie créer sa fiction. L'histoire originelle de l'œuvre peut être en partie déformée par cette réappropriation dans un autre contexte. Comme nous avons pu le voir avec l'exemple de la tête d'Ife, cela reste tout de même très sensible dans certains cas. Il est difficile de garder l'histoire de l'œuvre originelle intacte aux yeux du spectateur dans un contexte différent de sa réalité. La réappropriation apparaît en partie comme étant un outil de création identitaire qu'il s'agisse de la réalité ou bien de la fiction. Remarquons tout de même que le problème de la réappropriation ne se pose pas pour les œuvres faisant référence à l'Antiquité et aux mythes. Nous allons voir pourquoi l'Antiquité est ainsi reprise dans le travail de Damien Hirst et d'autres artistes contemporains.

2.2. Le phénomène de l'appropriation

« Si l'Antiquité est toujours une reconstitution en partie imaginaire – et pas seulement l'objet d'un savoir positif –, il faut aussi étudier la liberté avec laquelle chaque époque a traduit et transformé en une réalité contemporaine des mythes anciens. [...] L'Antiquité ne cesse d'être une figure du contemporain. »²⁴⁹

La question de l'appropriation et de la réappropriation se pose à toutes les époques. De tout temps l'homme s'est inspiré de ce qui l'entourait mais aussi de ce qu'il avait fait auparavant. C'est très souvent que nous nous inspirons de faits passés pour créer. Et cela est d'autant plus flagrant avec le mélange des cultures. Actuellement nous pouvons observer le mélange entre la pop culture, le mythe et l'Antiquité. Les figures mythologiques font inéluctablement partie de notre quotidien, des bases de notre société et de notre culture occidentale. La mythologie et l'Antiquité ont toujours eu un grand impact sur les artistes, qu'importe l'époque. L'appropriation qui en est faite par les artistes peut se diviser en deux thématiques : la continuité et le changement²⁵⁰. Par exemple, le mythe est un sujet

²⁴⁹ Alexandre FARNOUX, Philippe HOFFMANN et Paul-Louis RINUY (dir.), *Antiquités imaginaires. La référence antique dans l'art moderne, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1996, p. VIII et X

²⁵⁰ Diane FORTENBERRY (et al.), *Se brûler les ailes. Les mythes dans l'art, de l'art antique à l'art contemporain*, Paris, Phaidon, 2018, p. 7

très intéressant pour les artistes car il est très populaire et il permet d'être réinventé tout en gardant une structure identifiable. Comme l'archéologie, il compresse passé et présent. La mythologie est une condition de la culture visuelle gréco-romaine, fondée sur les concepts d'émulation et de reproduction. Ainsi plus le mythe est adapté et plus il perdurera assurant ainsi sa pérennité²⁵¹. Et cette mythologie est fortement présente dans notre culture visuelle à travers le cinéma, la bande-dessinée, le comics, le manga, la musique, l'art ... Nous retrouvons un grand nombre d'œuvres antiquisantes dans les productions artistiques notamment celles de Picasso, de Chirico, Delvaux ou du couple Poirier. Les artistes utilisent la capacité de confusion du mythe dans leurs œuvres²⁵². L'intérêt pour ce rapport à l'Antiquité et aux mythes n'est pas nouveau mais il n'est pas encore beaucoup étudié dans notre société contemporaine. Certains événements et expositions mettent en lumière le travail des artistes et la réflexion de l'Antiquité et du mythe dans notre société.

Des recherches scientifiques sont réalisées sur la place de l'Antiquité et du mythe dans notre société mais elles se basent principalement sur la littérature et le théâtre. Les premières recherches scientifiques de l'Antiquité dans l'art contemporain apparaissent en mai 2016 lors d'un colloque qui se déroule à Lyon II Lumière, *Antiquipop. L'Antiquité dans la culture populaire contemporaine*. Cet événement se concentre enfin sur la présence de l'Antiquité dans la culture populaire la plus contemporaine, et sur des supports peu considérés par les chercheurs : le jeu-vidéo, les séries, l'art contemporain, la musique, le cinéma, la bande dessinée, le manga, la littérature, etc²⁵³. Ces médias, souvent liés à la culture de masse, constituent l'interface la plus vaste entre nos sociétés et l'Antiquité : l'étude des références révèle aussi bien notre vision du passé que celle de notre présent²⁵⁴. Beaucoup plus d'événements sont visibles en 2017 parmi lesquels le workshop international *Modern Classicisms. Classical art and contemporary artists in Dialogue* qui s'est déroulé à King's College London en novembre 2017, et qui donna suite à une exposition intitulée *The Classical Now*²⁵⁵. A aussi eu lieu à l'Université de Bonn un colloque international, *Classical Antiquity & Memory from 19th to 21st Century*. Cette même année en France, le FRAC Normandie Rouen en collaboration avec le Musée des Antiquités de Rouen réalisait une exposition qui mettait en confrontation des œuvres de la collection du musée et du FRAC afin de montrer les influences de l'art antique dans l'art contemporain. L'exposition est intitulée *À l'Antique* et se place dans la continuité des recherches réalisées en 2016, concernant uniquement des œuvres contemporaines. Il est aussi possible de voir en 2019, l'exposition

²⁵¹ Diane FORTENBERRY (et al.), *op. cit.*, p. 12

²⁵² *Ibid.*, p. 9

²⁵³ Le colloque n'offre pas de réflexion dans le domaine de la mode et de la photographie mais cela reste à venir

²⁵⁴ Actes du colloque international *Antiquipop. L'Antiquité dans la culture populaire contemporaine*, 26 – 28 mai 2016, textes réunis par Fabien BIÈVRE-PERRIN et Elise PAMPANAY, MOM Éditions [en ligne], 2018 : <https://books.openedition.org/momeditions/3299>

²⁵⁵ *The Classical now*, Londres, King's College London, du 2 mars au 28 avril 2018

Age of Classics ! L'Antiquité dans la culture pop au musée Saint-Raymond de Toulouse. Cet événement correspond beaucoup plus aux recherches du colloque de 2016 puisque l'exposition concerne en grande partie la culture de masse²⁵⁶. Nous observons donc de plus en plus la naissance d'expositions qui mettent en scène ces derniers temps la mythologie et l'antiquité dans l'art contemporain et dans la culture de masse. Ceci semble moderne mais ce n'est pourtant pas nouveau. Ce phénomène n'est pas récent mais il semble aujourd'hui important de le montrer. En dehors des expositions et des colloques, c'est le Musée d'Art Classique de Mougins qui fait exception dans la présentation des collections classiques. Ce dernier a pour scénographie novatrice de présenter des œuvres classiques à thème antique et mythologique et du mobilier archéologique antique à proximité d'œuvres modernes et contemporaines portant sur le même sujet. Ces œuvres font partie de la collection permanente du musée. Ces expositions qui présentent des œuvres en rapport à notre culture de masse sont de plus en plus nombreuses.²⁵⁷

Comme nous avons pu le voir, cet engouement pour le sujet de la mythologie et de l'Antiquité est lié au fait que le public soit particulièrement réceptif et avide de cet imaginaire antique, en plus du fait de permettre aux artistes une grande liberté. Comme dit précédemment, c'est aussi pour la grande capacité de confusion du mythe que les artistes l'utilisent. Le mythe est un sujet intéressant car il est très populaire, même après avoir été modifié ou transformé, il garde une structure identifiable. Il est une source d'inspiration très fertile pour les artistes. Ils viennent puiser leurs idées dans un répertoire d'images bien fourni. Il fait partie intégrante de notre culture et c'est tout naturellement que les artistes se réapproprient cet imaginaire antique afin de créer des œuvres hyperartistiques. Ces productions peuvent être nommées des œuvres antiquisantes et citationnelles de par leur nature.

Nous avons vu précédemment que le mythe est inspiré de la réalité et qu'il permet une grande liberté quant à sa réappropriation. Cela ne peut que plaire aux artistes qui sont plus libres de s'approprier un mythe plutôt que de se réapproprier une œuvre. Dans le cas de Damien Hirst, la majorité des œuvres possède des références visuelles et iconographiques. Mais pour certaines œuvres comme *Cronos Devouring his Children*, il s'agit uniquement d'une appropriation du mythe. L'artiste a confié que son interprétation du mythe correspondait à des faits réels qui ne sont pas cités dans

²⁵⁶ Cinéma, jeux-vidéo, bande-dessinée, comics, manga, littérature, mode, médias ...

²⁵⁷ Nous nous attarderons uniquement sur les sujets antiques et mythologiques. Ainsi nous ne traiterons pas des expositions qui font référence à notre culture de masse en générale. Retenons comme exemple *Star Wars* qui fait désormais partie de notre mythologie contemporaine avec l'exposition qui eut lieu au Louvre, *Mythes fondateurs. D'Hercule à Dark Vador* du 17 Octobre 2015 au 4 Juillet 2016 et les expositions proposées par la galerie Sakura notamment, *L'expo contre attaque !* du 11 octobre 2015 au 15 janvier 2016. Nous n'évoquerons pas non plus les expositions qui ne présentent pas des œuvres du XXI^e siècle. Il faut cependant ne pas oublier de citer l'exposition *2000 ans de création ... d'après l'Antique* qui eut lieu au Louvre du 20 Octobre 2000 au 15 Janvier 2001

l'exposition. Le mythe est aussi utilisé afin que le spectateur associe l'extraordinaire au réel. Dans cette œuvre, Hirst illustre deux faits réels par l'intermédiaire du mythe de Cronos. Il dit faire référence avec cette œuvre aux actes de Joseph Kony²⁵⁸ mais aussi à l'histoire de Ugolino della Gherardesca, repris par Dante dans *La Divine Comédie*²⁵⁹. Les mythes sont les seuls à traduire les faits, les actes et la société à toute époque²⁶⁰.

La convergence entre l'art antique et l'art contemporain se fait naturellement par la réappropriation, un point important de la culture populaire contemporaine, saturée de récits mythologiques et antiques : la prétendue universalité de l'Antiquité en a fait l'un des outils de l'art populaire. Ce rapport à l'antiquité explique son importance dans une société occidentale qui souhaite s'unir malgré un passé parfois raciste et colonialiste, marqué par les conflits. L'Antiquité est utilisée comme un socle commun de la société qui appartient à la culture pop. Cela permet au public comme aux artistes de se réapproprier ces formes connues, qui fournissent un vaste répertoire libre de droits, ouvert à tous. La référence à l'Antiquité joue des rôles variés, de l'affirmation identitaire au féminisme etc ... L'histoire qui est faite des réinterprétations permet de donner des clés de compréhension et de lecture au public face aux œuvres. Ainsi les artistes réussissent leur pari puisque l'œuvre peut être identifiable facilement. Pour Damien Hirst, le mythe ajoute encore plus de confusion dans la compréhension de l'histoire mais permet aussi au public de reconnaître le sujet réinterprété d'une œuvre. L'exposition va peut-être toucher un public différent en vue de l'intérêt porté sur la réception du spectateur face à des œuvres citationnelles et antiquisantes. L'utilisation de l'Antiquité et de la mythologie dans l'exposition contextualise bien évidemment l'histoire fictive mais permet aussi de faire le lien entre le passé et le présent, tout comme l'archéologie, afin de pouvoir faire une critique de notre propre société. L'exposition de Hirst semble tout de même suivre la mode de l'Antique bien que l'artiste se soit toujours en partie inspiré de sujets antiques, mythologiques ou religieux tout au long de sa carrière. La monumentalité de l'exposition ne fait que renforcer le mythe et cela transforme l'exposition en jeu, à savoir combien de mythes, de références et d'histoires le public est capable de retrouver ou deviner. Les réflexions sur l'authenticité, sur notre société laissent place au divertissement.

²⁵⁸ Chef des rebelles de l'Armée de résistance du Seigneur (LRA pour *Lord's Resistance Army*), il est accusé par la Cour Pénale Internationale d'enlever des enfants afin de les forcer à devenir soldats en Ouganda

²⁵⁹ Ce dernier aurait mangé ses enfants et est illustré dans le dernier cercle de l'enfer

²⁶⁰ Diane FORTENBERRY (et al.), *op. cit.*, p. 9

Chapitre 3 : une critique Post-moderniste

Venant de voir l'intérêt des artistes contemporains pour la réinterprétation et la réappropriation de l'Antique et de la mythologie, il nous faut désormais introduire la notion qui entoure cet art. La citation d'œuvre antique aujourd'hui au XXI^e siècle n'est pas la même qu'au milieu du XX^e. Nous allons faire l'état du projet dans son contexte artistique actuel détaillant ainsi certaines pratiques comme le fait d'utiliser des sujets antiques. Nous allons expliquer dans quel courant artistique peut se placer le projet de Hirst. Cela va nous permettre par la suite d'expliquer les objectifs de ce dernier, nous permettant de faire une critique du projet dans son intégralité.

3.1. Une vision post-moderniste

Nous allons commencer par faire un point sur le postmodernisme dans ce dernier chapitre, afin de replacer la production et la réception de l'œuvre de Hirst. Notre époque historique générale est nommée postmodernité, la culture et l'art de notre période est le postmodernisme et les théories construites sur ce temps sont postmodernes. La postmodernité se caractérise par une société que nous nommons post-industrielle, post-coloniale et capitaliste tardive²⁶¹. Le concept de postmodernité a été établi par des philosophes vers la moitié du XX^e siècle et principalement par Jean-François Lyotard dans son ouvrage *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*²⁶². Il y décrit la fin des métarécits et aussi celle d'une vision portée vers notre futur qui offre une certaine libération. La pensée postmoderne est par conséquent souvent associée à un futur incertain et apocalyptique. La postmodernité est généralement vue négativement par rapport à la périodisation dont elle marque la fin, la période moderne, le modernisme. Elle se veut être en rupture avec le passé récent. Le postmodernisme semble être caractérisé par une sorte de superficialité et de distraction. Cela est bien évidemment lié à l'évolution rapide de la sphère contemporaine actuelle, sociale, économique, culturelle et politique. Il peut relever d'une attitude critique, cherchant à interroger. Il questionne généralement le passé tout en étant lié à la société. Il est intimement lié au capitalisme grâce auquel il peut exister, c'est un art du capitalisme. L'attitude postmoderniste remet en cause l'originalité de l'œuvre d'art. Ainsi le concept d'authenticité n'est plus un gage de qualité. Il est intéressant de voir que dans le domaine de la culture et de l'art, le spectateur n'est plus seulement passif et visionneur mais aussi acteur et outil. Le regard du spectateur se retrouve piégé. L'autonomie de l'individu est volontairement malmenée par l'artiste

²⁶¹ Patricia ESQUIVEL, *L'autonomie de l'art en question – L'art en tant qu'Art*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 207

²⁶² Jean-François LYOTARD, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979

postmoderne et ce afin de le questionner sur le passé et la société. Se tourner vers des éléments du passé n'est plus assimilé à une conduite répréhensible et réactionnaire. Utiliser des formes et images passées est par ailleurs encouragée. Dans la pratique postmoderniste, nous retrouvons beaucoup de stratégies d'appropriations qui montrent des œuvres hybridées avec de multiples références à l'histoire de l'art qui devient un répertoire immense. Le postmodernisme répond bien évidemment à son époque postmoderne. Le postmoderne appliqué à l'art apparaît dans les années 1970 - 1980 sous l'impulsion du Pop Art. L'art postmoderne reste un concept que nous employons en parallèle des pensées philosophiques. L'art de la postmodernité ne se veut pas novateur et ne promet pas des évolutions artistiques jamais vu auparavant. Il préfère interroger avec ironie et cynisme les fondements de l'art et la notion de valeur. Nous voyons aujourd'hui une révolution technologique qui concerne nos communications et la biotechnologie. L'art fait partie de ses moyens de communication et est par conséquent aussi pris dans cette révolution technologique. Ainsi l'art ne cessera d'être bouleversé en même temps que la société. Cette révolution est visible dans l'art notamment avec les arts numériques et vidéos. Dans notre période postmoderne, la liberté de l'homme est presque totale et par conséquent celles de l'artiste et de l'art le sont aussi.

L'art continue ses recherches aujourd'hui comme un prolongement de la réflexion et de la recherche plastique menées dans la seconde moitié du XX^e siècle par les artistes tels que Salvador Dalí ou encore René Magritte²⁶³. Bien que libre, nous retrouvons tout de même dans le début du XXI^e siècle une très riche production antiquisante. En dehors de ce concept philosophique postmoderne, nous pouvons parler de la pratique artistique comme étant l'art contemporain, débutant vers la fin de la Seconde Guerre Mondiale. Dans cette seconde conception qui n'est pas philosophique, il n'y a pas de différenciation entre un art d'élite et populaire. Le public fait par ailleurs partie des nombreux moyens de diffusion de l'art. Ce que nous pouvons nommer comme art contemporain a la particularité d'être non-définie avec certitude permettant autant de liberté que possible. Il faut prendre le terme d'art dans son sens le plus large. Le postmodernisme et l'art contemporain ont ainsi en commun de permettre un art libre et grandement diffusé qui la plupart du temps peut être déprécié et perçu négativement car il peut être incompris, en opposition aux pratiques et aux œuvres plus classiques et modernes. La réception de l'œuvre n'est plus la même aujourd'hui car ce qui fait le bon goût n'existe plus vraiment. Dans notre ère capitaliste, ce sont aussi les échanges financiers qui ont lieu dans le domaine du marché de l'art qui font ce que nous pouvons appeler le goût. Cette économie de l'art, cette financiarisation a un impact important sur les acteurs principaux dans la création artistique mais aussi sur ce que nous pourrions encore appeler le goût, héritage de notre culture passée. La demande

²⁶³ Salvador Dalí, *Vénus aux tiroirs*, 1964 et René Magritte, *Les Menottes de cuivre*, 1931, Vol. I, annexe I, p. 89, fig. 283 et 284

du marché de l'art influence donc à grande échelle les productions artistiques. L'attraction esthétique n'est plus celle que nous connaissions. La question de l'offre et la demande est ce qui régit en grande partie la scène artistique actuelle, selon les côtes des artistes. Nous voyons aussi apparaître l'importance de l'État et de ses financements et des ministères de la culture qui jouent un rôle important dans la production puisqu'ils régissent en partie les grandes manifestations, expositions et foires. Outre les institutions publiques, ce sont aussi les privés qui aident à faire valoir l'art contemporain aux yeux des publics comme les fondations, collections ... L'art contemporain est un art marchand en rapport avec notre société actuelle. Les deux sont indissociables.

Pour en revenir à notre sujet, nous pouvons remarquer dans la pratique artistique de Hirst un prolongement du travail de Andy Warhol. Les artistes contemporains ont souvent emprunté à ce dernier. L'art contemporain veut plaire à un large public et peut s'inscrire comme le faisait Andy Warhol dans le Pop Art comme un art populaire tout en satisfaisant la demande sur le marché de l'art. Dans ces productions contemporaines, nous retrouvons le travail en série, réalisé dans un atelier, *factory* qui est une entreprise. L'artiste gère son entreprise de création et ses productions sont autant destinées à un public populaire qu'à une élite prête à acheter les œuvres.

L'art est lié de près à cette nouvelle vague socio-économique. Andy Warhol mettait en avant la vie courante, et aujourd'hui des artistes comme Hirst et Koons mettent en avant le passé et principalement l'Antique. Ces références antiquisantes et citationnelles correspondent au « goût » du public car elles font partie de notre culture de masse. Cela correspond aussi à la théorie postmoderne avec l'emploi du passé comme référence afin d'interroger notre société. Un point important de l'art contemporain et postmoderne que nous n'avons pas encore abordé est l'utilisation de matériaux nobles. Avec le capitalisme est né un pan de l'art qui crée avec des matériaux de luxe, l'art comme argent et l'argent comme art. Certains artistes comme Hirst utilisent des matériaux chers et précieux pour confectionner leurs œuvres. Ils créent ainsi de l'art avec des matériaux précieux, qui ont une grande valeur marchande. Ils font de l'argent de l'art et inversement. C'est un art né de notre société de consommation²⁶⁴. Il s'agit aussi d'utiliser de l'argent comme médium afin de donner une réponse à la globalisation financière néolibérale capitaliste post-Guerre Froide. C'est en partie par l'intermédiaire de l'expansion géographique monétaire et des nouvelles technologies de communication qu'il y a une plus grande imbrication de la monnaie. Tout semble être coordonné par l'argent. Damien Hirst fait partie de ces artistes financiarisés qui incarnent activement leur identité de "marque" sans ironie ni réticence, et acceptent facilement leur rôle de producteur de produits spéculatifs au sein d'une élite

²⁶⁴ Max HAIVEN, *Art after Money, Money after Art : Creative Strategies Against Financialization*, Londres, Pluto Press, 2018, p. 40

et du marché de l'art élitiste²⁶⁵. L'art devient un investissement de luxe. Une réponse à la mutation du monde de l'art qui demande de plus en plus d'œuvre faisant naître une plus grande compétition. Mais dans ce projet qu'est *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, Hirst semble s'adresser à un plus large public, dont populaire, et ce grâce à son adaptation à un spectateur qui apprécie la fiction ainsi que les références antiques qui envahissent notre quotidien. « Les postmodernes veulent porter l'attention sur tous ces exemples d'une interaction entre l'art érudit et la culture de masse, visant ainsi à déconstruire une lecture exclusivement formaliste des mouvements artistiques modernes ²⁶⁶» et la culture de masse est rapprochée à l'art par l'intermédiaire de ces œuvres antiquisantes et citationnelles. Le public est en quelque sorte attiré par la fiction qui fait entièrement partie de notre monde actuel aussi rempli de virtualité. Hirst s'inscrit parfaitement dans l'actualité socio-économique.

Dans l'exposition, les œuvres sont donc antiquisantes et citationnelles, reprenant un modèle déjà existant. Walter Benjamin disait qu'« il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible »²⁶⁷. La citation du mythe s'apparente à une sorte de deuxième néo-classique qui est nommé néo-néo. Les artistes revisitent l'Antiquité et ses mythes qui sont devenus des icônes identifiables par tous, faisant grandement partie de notre culture de masse. C'est l'ensemble des arts visuels²⁶⁸ qui reprennent comme thématique l'Antiquité qui ne cesse d'enrichir notre imaginaire, qui incite au développement de créations néo-néo.

Nous pouvons remarquer que dans ce courant citationniste, les artistes incèrent des références contemporaines dans leurs œuvres. Comme pouvait le faire Andy Warhol en illustrant des sportifs et des acteurs, des personnes populaires, Hirst fait de même dans ses œuvres. Nous percevons un héritage entre le Pop Art illustré par Warhol et certaines productions de l'art contemporain actuel. Ainsi nous pouvons dire que Hirst se place dans une nouvelle production populaire et donc néo-pop. La collaboration entre artistes et personnes connues permet au public de reconnaître avec plus d'évidence les références citées. Pour Hirst nous pouvons citer les artistes chanteurs Pharrell Williams, Rihanna, Yolandi Visser²⁶⁹, Lady Gaga pour Koons. Dans notre société, nous pouvons observer une sorte de modification des idoles, glorification de personnalités connues. Comme Lyotard le disait, c'est la fin des métarécits, ainsi les idéologies et religions ne régissent plus notre quotidien grâce à la

²⁶⁵ Julian STALLABRASS, *Art Incorporated : The Story of Contemporary Art*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2004, dans Max HAIVEN, *op. cit.*, p. 41

²⁶⁶ Patricia ESQUIVEL, *op. cit.*, p. 222

²⁶⁷ Tiphaine Annabelle BESNARD, Mathieu SCAPIN (dir.), *op. cit.*, p. 184

²⁶⁸ Principalement le cinéma, les séries, la bande-dessiné, le jeu-vidéo, les clips musicaux ...

²⁶⁹ Utilisation de l'univers antique et mythologique dans l'industrie de la musique qui est repris pour les couvertures de presse et le cinéma, pour l'exemple de Rihanna qui apparaît en Méduse, Aten et Néfertiti. La chanteuse illustre Néfertiti dans la Une de Vogue ainsi que dans un film de Luc Besson, *Valerian et la cité des mille planètes*, Europacorp, 2017, 2h17. Lady Gaga a collaboré avec Jeff Koons pour son album qui porte bien son nom, *ARTPOP*

libération postmoderne. Cette nouvelle culture de masse s'exprime notamment à travers les réseaux sociaux.

Aujourd'hui dans notre société et avec les nouveaux réseaux de communication, il y a de plus en plus de personnes qui deviennent populaires (artistes, chanteurs, influenceurs etc...), de « cultes » différents au-delà de la notion de culte religieux, plutôt culte par passion, personnalité, mode et mouvement... Nous observons de plus en plus l'émergence de personnalités publiques qui deviennent grandement populaires. Ces personnalités qui apparaissent dans notre quotidien que ce soit à travers les réseaux sociaux, les publicités et autres, envahissent notre quotidien par les médias et autres supports d'information visuels ou radiophoniques et ont une influence sur notre rapport à leurs images, tout comme l'Antiquité et le mythe qui resurgissent très souvent.

« Le monde des symboles passés s'est plus ou moins évanoui avec notre société. Le groupe social n'est plus porteur d'un contenu religieux, c'est un organe politico-économique, avec comme idéal un État séculier avec la concurrence pour posséder les ressources de la suprématie matérielle. Aujourd'hui la signification ne réside plus dans le groupe mais dans l'individu. [...] Le triomphe universel de l'État séculier à reléguer toutes les organisations religieuses dans un rôle tellement secondaire [...]. La religion évolue avec la société et il semble en rester une sorte de simulacre de culte. ²⁷⁰»

Comme le mythe et l'Antiquité, ces icônes contemporaines, personnalités connues et reconnues font partie de notre quotidien et c'est pourquoi ils sont reconnaissables par le public lorsqu'ils sont illustrés à travers des œuvres néo-pop. Avec son projet, Hirst affiche clairement ses influences populaires, antiques et mythologiques qu'il mélange. Comme nous l'avons vu précédemment, il n'est pas seulement un artiste mais son nom est une marque, l'artiste est comme un businessman : « l'Art est communication – c'est la faculté de manipuler des êtres humains. La seule différence avec le show-business ou la politique est que l'artiste est plus libre. Avant tout, il a la possibilité de tout garder en main – de l'idée à la vente en passant par la production. Il suffit de savoir comment employer les bons moyens au bon moment ²⁷¹». À travers le travail de Hirst, nous remarquons bien qu'il sait s'adapter tant au public qu'au marché de l'art. Il fait sa propre publicité uniquement avec son nom qui est reconnu comme ces personnalités et images qui envahissent notre quotidien. En réalisant une collection antiquisante et citationnelle dans ce contexte postmoderne et

²⁷⁰ Joseph CAMPBELL, *Le héros aux milles et un visage*, Paris, Oxus DL, 2010, pp. 330 et 331

²⁷¹ Jeff KOONS, *Art Magazine Ads (Art)*, 1988-89, cité dans Angelika MUTHESIUS (dir.), *Jeff Koons*, Cologne, Taschen, 1992, p. 80

néo-pop, il crée des œuvres néo-néo (néo-néo-classique) qui s'intègrent parfaitement dans notre culture populaire, culture de masse.

Outre la publicité que l'artiste peut produire uniquement par son nom de marque, ce sont les galeries, collections et fondations qui jouent un rôle important et déterminant aujourd'hui puisqu'ils affirment et légitiment la tendance actuelle, qui vise à réintroduire l'Antiquité dans l'Art. Cela va généralement à l'encontre des institutions publiques, musées ou FRAC où ils présentent en de très rares occasions des œuvres néo-néo²⁷². N'oublions pas l'importance aussi des foires internationales et des réseaux sociaux sur lesquels nous pouvons retrouver l'actualité des galeries et des différents événements de la scène artistique contemporaine qui diffusent et ainsi rendent visibles l'art actuel antiquisant. Hirst est très présent sur ces réseaux sociaux sur lesquels il diffuse tant son travail que sa vie personnelle, devenant à son tour une personnalité à suivre, ayant une importance particulière dans le monde de l'art. Sa politique de visibilité est ainsi réalisée avec les différents médias (télévisions, presses, réseaux sociaux, internet ...) et est d'autant plus active lorsqu'il y a des collaborations avec des artistes et personnalités reconnues. Il ne faut pas oublier l'influence de son nom mais aussi celle de la Fondation Pinault qui jouent un grand rôle dans la diffusion du projet.

En cette période postmoderne, le projet de Hirst s'inscrit dans un courant néo-pop avec des productions néo-néo, hyperartistiques, antiquisantes et citationnelles qui s'insèrent dans une fiction contemporaine. Le projet est réfléchi dans les moindres détails et bien que nous ayons essayé de le replacer dans un contexte actuel, il reste difficile d'être d'une grande précision en vue des différents éléments de notre société à prendre en compte. Il est délicat de définir un postmodernisme actuel et comme le dit Denys Riout, le courant postmoderne est un « concept flou »²⁷³.

Cette stratégie artistique explique presque avec facilité l'exposition. La combinaison entre la monumentalité impressionnante des œuvres et les références antiques et contemporaines sont fortement appréciées par le public, en plus de la fiction. Hirst a créé un projet artistique qui s'intègre parfaitement dans la société, l'histoire de l'art et le marché. Il n'est pas seulement un artiste aujourd'hui à l'air du néo-pop, il est aussi une marque de production qui est fortement cotée. La demande d'œuvre est de plus en plus forte et son entreprise est une réponse à ce phénomène du marché de l'art. Il produit ainsi ses œuvres en cinq exemplaires afin de donner une réponse à cette demande du monde de l'art. Il suit toujours la stratégie du marché mais en satisfaisant une part du

²⁷² À l'exception du musée des Antiques de Rouen avec le Frac Normandie Rouen en 2017 et du musée d'Art Classique de Mougins

²⁷³ Denys RIOUT, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Gallimard, 2000, p. 423

public avec ses œuvres néo-néo qui coïncident avec notre société postmoderne. Nous n'aborderons pas plus que cela la question de l'exposition au sein du marché de l'art. Cela peut être une prochaine piste de recherche. Mais nous introduirons les éléments mercantiles évidents qui découlent de l'exposition dans notre partie critique²⁷⁴.

3.2. Visée du projet : objectif

Après avoir pu observer que le projet de Damien Hirst se plaçait dans l'actualité de la création artistique, regardons plus en précision les objectifs d'une telle création. Tout d'abord il faut reconnaître à l'artiste une assez grande réussite quant à la création d'une fiction. Son œuvre se base sur notre propre histoire et s'inspire des récits du XIX^e et XX^e siècle, des explorateurs et romanciers ainsi que des récentes découvertes archéologiques²⁷⁵. Grâce aux œuvres, à leur matérialité, aux films, aux vidéographies, aux photographies, aux ouvrages, aux références antiques, contemporaines et archéologiques, nous plongeons dans un grand récit fictif. La fiction permet cette suspension de l'incrédulité utile pour faire naître l'émerveillement chez le spectateur. La surprise quant à elle est bien réelle face aux œuvres, qu'elle soit provoquée par leur aspect, leurs sujets et thèmes ou bien leurs tailles. Ces dernières n'ont pas été réalisées par l'artiste afin d'être lues d'une seule et unique façon, elles ont plusieurs sens de lecture. Damien Hirst cherche à créer des déclencheurs universels par le biais des images pour que son projet soit ouvert à tous et pour que le spectateur apporte aussi aux œuvres de nouvelles références. C'est sur ce point que se base l'universalité du projet, il ne s'agit pas d'un art universel et global mais d'une vision universelle. Il s'agit ainsi de créer un langage visuel qui sera compréhensible par le spectateur grâce aux signes et symboles exposés. C'est un des points primordiaux de l'exposition car c'est en partie cela qui permet au spectateur de s'intégrer et de participer dans l'exposition. Le spectateur est un acteur mais aussi un outil pour faire vivre cette fiction. C'est en partie grâce à lui qu'elle prend corps, dans la réception et la diffusion du projet. Une grande part de la réussite de ce travail réside dans l'idée de réussir à faire percevoir à l'individu les multiples histoires qui transitent par une seule histoire sous forme de fiction. C'est aussi une transmission de l'histoire par la fiction et la croyance. Le spectateur a une place primordiale dans l'œuvre. Un des objectifs est de l'émerveiller avec la notion de vraisemblable et d'extraordinaire possible, de réenchantement du monde et de la culture tout en le questionnant sur la notion d'authenticité et de faux. La fiction laisse le choix au spectateur de se plonger intégralement dans la fiction comme s'il

²⁷⁴ *Supra.*, partie III, 3.3, p. 131

²⁷⁵ Découverte de la ville antique de Thonis-Héracléion, d'épaves antiques aux abords de la Sicile ...

s'agissait d'un roman ou d'un film²⁷⁶. Les sources réelles qui sont apportées afin de rendre plausible la fiction et de l'intégrer dans notre monde sont là afin de pousser le spectateur dans cette direction, celle de la réflexion et de la croyance.

En utilisant l'archéologie, Hirst essaye de découvrir ce qui se passe aujourd'hui, il expose notre société et certains de ses goûts, présentement celui pour l'Antiquité, la mythologie et la fiction. En introduisant les images contemporaines, le spectateur est amené à réfléchir sur la notion de passé, de mémoire, mais aussi de présent et de futur. Il met en parallèle des mythes et des dieux de civilisations anciennes qu'il rapproche à notre société, cela dans le but de questionner la notion de croyance. L'exposition est un grand espace de distraction qui reflète en quelque sorte notre société contemporaine. Le spectateur est plongé dans ce monde aux multiples images qui réunissent un grand nombre d'histoires et de choses passées, que nous connaissons notamment grâce à leur intégration dans notre quotidien et notre culture populaire. L'artiste cherche aussi à casser la barrière qui pourrait exister entre le mythe et la réalité. Il ne fait pas la distinction entre le mythe et la réalité. L'exposition explore les multiples dialogues entre la culture visuelle classique et contemporaine²⁷⁷, et aussi les influences du passé, du classique sur le présent. C'est ainsi que le travail de Hirst a abouti à la création d'une « mythosphère » dont il est à la fois l'artiste, le collectionneur et le conservateur²⁷⁸. Il repense certains mythes, avec les icones d'aujourd'hui mais aussi avec de très nombreuses références à l'histoire de l'art. Ces dernières ne sont pas uniquement ultra contemporaines, fortement reconnaissables par une partie du public populaire mais aussi de véritables références archéologiques et anciennes plus difficiles à discerner, comme par exemple avec l'homme lion de Hohlenstein-Staden. Il y a aussi des références à des mythes moins connus qui montrent bien qu'il s'adresse aussi à un public averti.

Ce projet est tout d'abord la création d'une collection d'œuvres d'art et d'artefacts aux multiples références. Cette collection peut faire connaître certaines œuvres et histoires au public par le mélange des cultures, qui permet notamment de créer de nouvelles figures iconographiques que l'artiste signe²⁷⁹. Cela force le spectateur à chercher dans son musée imaginaire les images qu'il pourrait reconnaître. Il apparaît tout de même que cet éclectisme ressemble à un rêve d'enfant, comme si Hirst y avait mis tout ce qu'il pouvait.

²⁷⁶ Des fictions dans lesquelles la question de la réalité se pose avec beaucoup moins de force, dans lesquelles la suspension consentie de l'incrédulité est tenue jusqu'au bout

²⁷⁷ James Francis CAHILL, *op. cit.*, p. vii

²⁷⁸ Diane FORTENBERRY (et al.), *op. cit.*, p. 14

²⁷⁹ Nous retrouvons la signature de l'artiste dans l'exposition sur certaines de ses œuvres (nous avons pu en répertorier trois : *Hydra and Kali* (bronze, version copie contemporaine ; *Four Lizards* ; *Grecian Nude*).

Son œuvre est faite pour durer dans le temps, que ce soit par l'intermédiaire du marché de l'art, d'expositions, de ventes, des médias, des réseaux sociaux, il renforce la durabilité de son projet en continuant de publier dessus. Sa continuité s'illustre parfaitement dans la publication d'un second ouvrage d'œuvres graphiques (*One Hundred Drawings Treasures From the Wreck of the Unbelievable* Volume 2) sorti en octobre 2018, un an après la fin de l'exposition. Il s'agit presque d'un investissement à long terme sur son projet. Nous retrouvons les œuvres de Hirst à travers les réseaux sociaux qu'il continue à alimenter par lui-même. Mais cette diffusion ne s'en tient pas qu'à cela. Ses œuvres antiquisantes vont être prêtées lors d'expositions comme il a été possible de le voir dans *The Classical Now* à King's College London, dans *Age of Classics ! L'Antiquité dans la culture pop* afin de montrer le rapport et l'influence de l'Antiquité sur les productions artistiques contemporaines et sur la culture populaire. Mais ce n'est pas la seule portée des œuvres puisqu'une quinzaine d'entre elles sont aussi visibles dans l'exposition *Fake News – Fake Truth* à Haïfa en Israël. L'exposition porte sur les concepts de « vérité » à travers des œuvres qui jouent avec les notions de fiction, de réalité, de croyance et d'histoire. Nous retrouvons aussi *Skull of Unicorn* dans l'exposition sur le bestiaire du Moyen-Âge au Getty Museum de Los Angeles, *Book of Beast : The Bestiary in the Medieval World*. Outre ce contexte culturel, les œuvres sont achetées afin de pouvoir être exposées au sein de collections, de musées et d'expositions mais aussi dans des lieux publics qui n'ont pas de vocations culturelles comme c'est le cas au Kaos, un club du Palms Casino Resort de Las Vegas où il est possible de voir *Demon with Bowl* surplomber la piscine du prestigieux hôtel²⁸⁰. Nous retrouvons aussi plusieurs œuvres du projet illustrées dans des ouvrages comme dans celui de Diane Fortenberry portant sur le mythe à travers les époques²⁸¹. Cela prouve bien que les œuvres de Hirst peuvent illustrer plusieurs discours, et permettent de perpétuer la visibilité des œuvres, de la fiction, du projet et de l'artiste.

Comme nous avons pu le voir précédemment, les œuvres citationnelles et antiquisantes ne sont pas nouvelles dans la production artistique. Nous venons de voir que les œuvres de Hirst étaient encore visibles en dehors de l'exposition lors d'autres événements. L'artiste britannique est désormais revenu sur le devant de la scène artistique avec ce projet mais nous pouvons aussi nous apercevoir que les œuvres de *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* apparaissent dans des expositions et ouvrages principalement basés sur le thème de l'Antiquité. L'apparition de Hirst dans ces différents événements le fait percevoir comme un des artistes importants de cette vague d'exposition sur la mythologie. Cela fut déclenché par son exposition de Venise. Or, Damien Hirst réalisait déjà avant son dernier projet des œuvres en rapport à la mythologie et à l'Antiquité. Rappelons sa série d'œuvres sur

²⁸⁰ Vol. I, annexe I, p. 90, fig. 285

²⁸¹ Diane FORTENBERRY (et al.), *op. cit.*, 2018

le roi Midas²⁸² ou encore son œuvre *Golden Cow* faisant clairement référence à la divinité égyptienne, le taureau Apis²⁸³. Les œuvres de l'exposition sont peut-être plus parlantes pour le public car elles sont plus figuratives et reconnaissables contrairement à ses œuvres précédentes plus métaphoriques.

La création de cette « mythosphère » contemporaine est importante tant en taille que d'un point de vue artistique. Le projet a été conçu de telle sorte qu'il soit impressionnant, très sérieux mais restant tout de même un divertissement à grande échelle. La fiction, les récits et les œuvres réussissent à tromper le spectateur pendant un temps et l'amène à formuler diverses réflexions. La fiction rejoint ainsi la réalité en questionnant l'authenticité des œuvres, de l'exposition, des mythes et des références. Avec ce projet intéressant, Hirst réussit à revenir sur le devant de la scène artistique tout en se renouvelant.

3.3. Critique

Dans cette dernière partie, nous allons réaliser une critique du projet dans son ensemble. Nous allons revenir sur l'aspect commercial de l'événement, bien qu'il soit devenu classique dans le travail de Hirst. Nous le retrouvons à travers les œuvres et les apparitions de l'artiste très médiatisé. Il est important de replacer l'œuvre dans ce contexte mercantile bien qu'il s'agisse d'une pratique du postmodernisme qui est bien évidemment connu, reconnu et commune dans l'art contemporain.

L'entièreté du travail de Hirst sur *Treasure from the Wreck of the Unbelievable* est une nouveauté dans sa pratique artistique. La réalisation d'une fiction de grande ampleur réalisée sur presque dix ans qui s'accompagne d'un film, d'ouvrages spécifiques et de nombreuses recherches historiques, littéraires et artistiques montre bien l'importance des moyens déployés pour mettre au jour ce projet. Rien de tel n'était auparavant visible dans le travail de Hirst. Mais la stratégie de l'artiste reste inchangée. Il a très bien calculé son retour sur le devant de la scène artistique après son absence de plusieurs années. Pour ce projet, il réalise un véritable show comme il avait pu le faire en 2008 lors de sa vente à Sotheby's. Sa notoriété, celle de François Pinault et de la fondation ainsi que les dates auxquelles à lieu l'exposition sont des critères qui assurent de toucher un large public. La biennale internationale d'art contemporain réunit un nombre impressionnant de personnes qui sont toutes susceptibles de venir voir l'exposition phare de la Fondation Pinault. Outre le public de la biennale, les touristes, les groupes scolaires et autres publics communs, l'événement attire un public averti et acheteur. Lors d'un vernissage privé, François Pinault convie un grand nombre de personnes faisant

²⁸² Toiles dorées avec oxydes de zirconium et papillons. Vol. I, annexe I, p. 60, fig. 174

²⁸³ Vol. I, annexe I, p. 59, fig. 172 et p. 90, fig. 286

partie d'une certaine élite sociale, du monde de la finance, de l'industrie, de la sphère VIP mais aussi des artistes faisant partie de sa collection, des journalistes afin de faire découvrir le travail de Hirst. Lors de cette réunion, la plupart des œuvres ont pu être vendues, avant même l'ouverture de l'exposition au grand public. Ce public huppé permet de donner continuellement à la fondation et à ses œuvres un certain crédit de qualité sur le marché de l'art actuel qui est en partie détenu par les grandes fortunes qui comptent notamment parmi elles François Pinault. Ces personnalités font partie de celles qui influencent le marché de l'art et notamment les côtes des artistes, dont celle de Hirst. La plupart des œuvres étaient déjà réservées à la vente et achetées quelques temps après l'ouverture de l'exposition, un fait qui est invisible aux yeux du spectateur. Lors de cet événement, organisé comme un show à l'habitude de l'artiste, l'impression ressentie est que ce n'est plus tant la qualité de l'œuvre qui est prisée que le bruit qu'elle fait, qui lui est pris en compte. Dans certains cas, l'art n'est plus vraiment l'art pour l'art mais plutôt l'art pour ce qu'il provoque, l'image qu'il renvoie.

À première vue le public visé serait principalement une sphère VIP qui achèteraient les œuvres de l'artiste. Étant réalisé en cinq exemplaires, il est clair qu'un des objectifs de Hirst est de vendre son travail et de rester sur le devant de la scène artistique comme médiatique. Hirst entretient son image de marque est c'est pourquoi son exposition est un vrai show artistique relayé par les médias qui permettent en partie de faire naître un certain intérêt pour l'événement et les œuvres chez un plus large public et permet d'être aussi sur le devant de la scène pendant la Biennale. Il souhaite que son travail soit une exposition ouverte à tous, avec plusieurs sens de lecture des œuvres, avec des images et des références très variées comme déclencheur universel. Il veut créer un langage visuel qui parle à tout le monde, élite comme classe populaire. Comme le dit Fabien Briève-Perrin, « aujourd'hui plus que jamais, la culture populaire nous tend un miroir. Son mouvement d'ouverture croissant à l'ensemble des classes sociales et des minorités, qui trouve dans l'explosion d'internet son meilleur allié, propose une culture qui n'a jamais été aussi prolétaire. En plus de cela, la thématique fictive, antique et mythologique a tendance à attirer les foules »²⁸⁴. Mais le projet de Damien Hirst s'inscrit bel et bien dans l'art populaire, avec la culture populaire. Fabien Briève-Perrin dit aussi que « [...] la culture pop, c'est aussi et avant tout ce que veulent voir les publics pour lesquels elle est créée. Pour répondre à ce désir, l'art populaire doit être réflexif et ses créateurs doivent donc connaître leur assistance, à la recherche constante de nouveauté, pour y trouver un reflet : de nouveaux publics sont ainsi créés en permanence, constituant un « peuple » changeant »²⁸⁵. Nous pouvons reconnaître à l'artiste cette

²⁸⁴ Pierre BRIÈVE-PERRIN, « Conclusion. Pourquoi étudier la rémanence de l'Antiquité dans la culture contemporaine ? », 1, dans Fabien BIÈVRE-PERRIN et Elise PAMPANAY, Actes du colloque international *Antiquipop. L'Antiquité dans la culture populaire contemporaine*, 26 – 28 mai 2016, MOM Éditions [en ligne], 2018 : <https://books.openedition.org/momeditions/3389>

²⁸⁵ Ibid., 5

nouvelle adaptation de son travail par l'intermédiaire de sujet qui intéresse beaucoup le public. La question de la fiction mais aussi celle de l'Antiquité et du mythe qui sont continuellement présents dans notre quotidien parle à tous.

Nous savons que Hirst manie avec brio son image de marque et nous pouvons nous demander si au-delà d'être un rêve et un immense travail, son exposition ne serait pas simplement une stratégie commerciale. Comme nous l'avons dit précédemment, les œuvres étaient en grand nombre déjà vendues au début de l'exposition. C'est un des premiers points importants de l'activité mercantile de l'artiste. Mais l'engouement du public pour les œuvres antiquisantes et néo-néo peut être une des motivations commerciales. La question se pose de savoir si l'Antiquité et les sujets qui s'y rapprochent ne sont pas en premier lieu un choix intéressant et intéressé, outre la recherche plastique et le répertoire artistique. L'artiste n'a pas forcément d'explication à livrer sur sa pratique artistique, qu'il n'a jamais vraiment abordé dans les interviews. Il n'évoque que rarement les raisons de l'utilité de tels matériaux ou de tels références qu'il rapproche à la fiction. Il semble que la finalité du travail soit de trouver l'objet beau sans forcément avoir eu une grande réflexion sur l'analyse et la recherche. La recherche étant plus travaillée pour l'histoire et la diégèse de la fiction. De plus, une œuvre attrayante et plaisante se vendra mieux. En plus de la référence antique qui plaît énormément, la beauté de l'œuvre renforce le fait de pouvoir la vendre facilement. Mais la recherche artistique et esthétique concernant les matériaux et les références est tout de même impressionnante, en plus de l'aspect vieillissant des œuvres.

Bien que l'emploi de la fiction dans ce projet reste novateur pour l'artiste, celui de l'Antiquité et du mythe l'est moins. Après Jeff Koons et Xu Zhen qui sont tous deux très actifs sur le marché de l'art avec leurs œuvres antiquisantes et citationnelles, Hirst donne l'impression de suivre le courant néo-néo avec ses nouvelles œuvres. Il souhaite que le spectateur soit amené à réfléchir sur certaines notions comme la croyance, la fiction, la vérité, l'histoire, la mémoire, notre rapport au passé ... Mais la réflexion du spectateur peut se perdre dans ce vaste canular de grande ampleur. L'immense flux des œuvres et de leurs références noie le visiteur dans la fiction mais peu aussi bien le laisser et faire chuter sa suspension d'incrédulité. Les œuvres sont là afin de le faire voyager entre certitude et doute, entre réalité et fiction. Mais elles reflètent aussi un miroir de notre société. Ces œuvres avec leurs références contemporaines et leurs multiplicités sont des caractéristiques de notre société d'hyperconsommation.

Lorsque nous regardons les productions néo-néo, nous pouvons remarquer différentes représentations, celles qui suivent une politique mercantile et capitaliste et d'autres qui tendent à

montrer cette politique s'effondrer comme c'est le cas dans les œuvres d'Eleanor Antin²⁸⁶. Le projet de Hirst nous questionne sur de nombreuses choses et aussi sur notre société mais il ne sembla pas critiquer notre société de consommation. Il nous en montre juste une dérive à travers son exposition qui semble ainsi être une mise en abîme de notre société. L'exposition est plus un miroir qu'une critique engagée.

Afin de créer sa fiction et de tromper le spectateur, Hirst joue avec les matériaux et l'aspect de ses œuvres. Il utilise des matériaux précieux mais aussi de la résine ou de la fibre de verre et confère à ses œuvres un aspect esthétique qui est souvent décrit par le public comme kitsch et sans profondeur, et ce malgré les nombreuses références qui nourrissent les œuvres. Damien Hirst est totalement conscient de cela et il ne s'en cache pas, il utilise la stratégie postmoderniste du marché de l'art tout en critiquant le système. Le kitsch est bien souvent un avis dépréciatif à propos d'une création artistique. Il est aussi rapproché à l'inauthenticité dites des œuvres. Jeff Koons l'utilise comme étant intrinsèquement lié à son travail. Il ne faudrait pas employer le terme de kitsch mais un vocabulaire plus approprié comme inauthenticité ou surcharge. Et c'est effectivement le cas dans le projet de Hirst qui utilise un esthétique qui peut parfois être kitsch afin de montrer à notre société sa propre décadence. Rappelons que cette exposition est un miroir de notre société. L'artiste joue de cette critique puisqu'elle sert son propos. Outre la notion de kitsch ou de surcharge, l'exposition de Hirst comme celles où il peut participer indirectement²⁸⁷ illustrant l'Antiquité aux côtés de l'art contemporain sont parfois qualifiées de nihiliste et d'être « un pastiche façon Discovery Chanel » du monde des post-vérités et des faits alternatifs²⁸⁸. Mais cela fait entièrement partie de notre société, la fiction comme les références antiques sont utilisées à foisons afin de modeler notre quotidien, la culture de masse. Et les notions de vérité et de réalité nous entourent que ce soit à travers les différents médias et sources d'informations. L'inauthenticité kitsch de l'exposition, de l'histoire et des fouilles archéologiques peut faire références aux différentes informations et fake news que nous regardons, écoutons ou lisons quotidiennement.

Avec son exposition, bien qu'elle soit critiquée, nous avons tout de même l'impression que Hirst répond à la demande du marché de l'art surtout après quelques années d'absence mais aussi au goût du public grâce aux productions néo-néo. L'engouement pour le projet et l'intérêt pour l'achat

²⁸⁶ Dans une série de 2001 intitulée *The Last Day of Pompei*, l'artiste transpose la destruction et l'ensevelissement de la cité romaine aux États-Unis. Elle y envisage la fin de l'empire américain et de son système capitaliste. Tiphaine Annabelle BESNARD, Mathieu SCAPIN (dir.), *op. cit.*, p. 196. Vol. I, annexe I, p. 91, fig. 287 et 288

²⁸⁷ Certaines œuvres de Hirst qui apparaissent dans ces expositions sont des prêts des propriétaires des œuvres qui ont acheté l'œuvre à l'artiste

²⁸⁸ Diane FORTENBERRY (et al.), *op. cit.*, p. 127

des œuvres n'est que plus grand. Au-delà du côté marchand, il y a tout de même la volonté de créer et de montrer quelque chose de nouveau et d'une grande envergure.

Mise à part le fait de tenir compte des modes dans le goût du public, nous pouvons apercevoir à travers le travail de Hirst une sorte de dépréciation de l'Antiquité qui transparaît à travers la transposition des modèles et des mythes ou bien la réinterprétation parodique, détournée et hybridée. Francis Balle critique cet aspect des œuvres néo-néo : « La culture marchande prend la « vraie culture » pour une émouvante rêverie, sinon une aimable plaisanterie. Le vice ridiculise la vertu pour mieux prendre sa place : non pas un hommage, mais plutôt le faux qui prétend remplacer le vrai, le factice qui prend la place du naturel, la mauvaise contrefaçon qui chasse l'original ²⁸⁹ ». Les œuvres néo-néo qui tendent à se perpétuer dans les prochaines années peuvent avoir tendance à chasser la réelle image de l'Antiquité pour ne finalement n'en laisser que des traces. Comme si notre société allait être « envahie » d'œuvres néo-néo effaçant leurs racines antiques.

Les origines de l'histoire fictives qui se déroule au I^{er} et II^e siècle permettent en quelque sorte de légitimer l'utilisation d'un trop plein de références antiques. Si nous enlevons l'aspect fictif et la diégèse qui encadre l'exposition, les œuvres illustrent un recyclage de l'antiquité utilisé afin de créer de nouvelles œuvres. Faire du neuf avec de l'ancien c'est aussi un aspect frappant de l'exposition. Le choix de la création artistique de l'artiste a été guidé par son projet de réaliser une fiction inspirée des récits d'explorations et de découvertes de trésors mais il a aussi été fortement influencé par le public et notre société. Il faut donc s'intéresser aux publics, mais aussi et surtout dans un premier temps, aux acteurs de la culture populaire. L'Antiquité est passée et pourtant elle est fantasmée, réappropriée et rendue vivante. Aujourd'hui, le public perd de plus en plus la capacité de reconnaître des références de façon autonome et préfère se fier à des sources non-expertes et parfois irrationnelles. Ainsi le répertoire d'antique dans lequel puisent les artistes pour réaliser leurs œuvres néo-néo doit être réalisé à partir de références connues de tous. Les références faites à la culture classique se composent de nombreux filtres qui forme une barrière entre les œuvres originales prises pour modèle et la réappropriation récente. La prolifération d'œuvres antiquisantes et citationnelles ne doit pas engendrer une sorte de détérioration de la culture. Il est donc important de voir quels sont les objectifs des différentes œuvres antiquisantes qui peuvent vouloir imiter l'antique, restituer l'antique ou bien citer l'antique. Chaque version donne des résultats différents selon l'utilisation qui en est faite, si l'œuvre veut ressembler, citer, référencer ou déguiser l'antique, se placer dans la continuité ou dans le changement. Cette évolution des œuvres faisant référence à l'antique est à observer dans les prochaines années afin de voir quelle voie prend cette réappropriation.

²⁸⁹ Francis BALLE, *Le Choc des incultures*, Paris, Édition de l'Archipel, 2016, p 46

Dans le travail de Hirst, le nombre important de références à l'Antiquité ou aux mythes permet tout de même de varier les citations. Un mythe comme celui de Cronos sera illustré de façon très figurative tout comme celui du Minotaure tandis que celui de Zeuxis illustré à travers les cinq bustes nus n'est que suggéré. La référence est comprise uniquement si le spectateur connaît le mythe d'origine qui n'est à aucun moment cité dans le cartel, la brochure ou bien les ouvrages. Les œuvres s'adressent autant à un public connaisseur de la mythologie gréco-romain qu'à un public néophyte. Au-delà des références, le travail apporté à la création de l'histoire est important et s'illustre dans l'exposition à travers les extraits filmiques, les photographies et la maquette de l'*Apistos*, réalisée grâce à l'Université de Southampton et à ArtasMedia. Les productions montrées dans l'exposition sont celles de Damien Hirst mais il est dommage que le travail de modélisation numérique du navire n'ait pas figuré dans les salles de la fondation. Cela aurait pu apporter à la fiction un second apport scientifique intéressant en plus des fouilles archéologiques car rappelons le, la modélisation fictive se base tout de même sur des découvertes archéologiques faites dans le port de *Myos Hormos*. Il est dommageable de noter l'absence de cet élément au cœur de l'exposition, cela aurait pu modifier l'expérience du spectateur. De plus, comme nous avons pu le voir précédemment, les ouvrages qui accompagnent l'exposition sont aussi très utiles à la création et à l'implantation de la fiction comme possible réalité. L'exposition n'étant pas suffisante pour nous immerger entièrement dans l'univers créé. L'ampleur de l'exposition ne permettait peut-être pas d'implanter les textes auprès des œuvres mais afin de comprendre le projet de Hirst dans son intégralité, il faut pouvoir avoir accès aux ramifications de l'exposition. Les ouvrages ainsi que le film ne sont pas en visionnage libre ce qui empêche un grand nombre de personne de voir le projet dans son entièreté et de comprendre pleinement la création et l'aboutissement de cette fiction. Les textes auraient pu permettre une meilleure contextualisation mais cette absence de source accentue le caractère divertissant de l'exposition, qui est voulu par l'artiste.

Damien Hirst est comme un chef d'orchestre d'un projet qui met en scène ses préférences culturelles, ses rêves d'enfant d'être explorateur et archéologue. Étant petit, il collectionnait les pierres aux formes étranges et un nombre incalculable de choses²⁹⁰. Aujourd'hui il est devenu collectionneur et artiste et à travers ce projet nous pouvons percevoir comme une introspection de l'artiste. Il a créé cette collection avec l'imagination qu'il dit avoir toujours eu et à partir de son expérience. Il a pu créer avec la collaboration de beaucoup de personnes un projet immense qui ne manque pas d'intérêt.

²⁹⁰ James Francis CAHILL, *op. cit.*, p. 10

Ce retour très médiatisé de Damien Hirst est parfaitement calculé, de la date de l'exposition à l'effet des productions sur le public et dans le marché de l'art. À travers cette exposition, Hirst prouve qu'il connaît le public, les modes et les attentes de la société en créant à la fois une œuvre personnelle qui se veut universelle, presque commune à tous. Son projet se place en adéquation avec le goût actuel pour la fiction et l'Antiquité mais aussi avec certaines recherches scientifiques sur le sujet de la culture populaire et offre un parfait exemple de réappropriation. Il montre qu'il sait s'adapter et qu'après quelques années d'absence, il reste un des artistes les mieux cotés du marché de l'art, créant par ce projet la surprise de son retour. Il fait résonner dans son travail une critique de notre société, et pousse le spectateur à réfléchir, comme il le faisait déjà auparavant avec ses œuvres mais l'ampleur de la réflexion est cette fois bien plus grande. Il légitime la réappropriation à travers la fiction et l'archéologie et fait réfléchir sur la question d'authenticité à travers les notions de fiction, de vrai et de faux à l'heure où les réseaux de communication dont sociaux diffusent énormément d'informations vraies comme fausses. L'ironie de l'exposition est censée faire réfléchir le spectateur sur sa propre société et sur son rapport au vrai, au faux et à ce qu'il croit. Outre la croyance de la fiction, c'est notre société qui est envahie de faux discours, de fake news et de détérioration culturelle. La notion de faux a toujours existé et elle est mise en valeur à travers la fiction, les œuvres de la collection dites fausses et l'exposition qui elle est une pure mise en scène. Ce projet s'insère particulièrement bien dans le contexte actuel qu'il soit artistique, culturel, social ou économique. Il fait partie d'un art néo-pop pour la société qui veut autant critiquer, questionner qu'émerveiller.

Nous avons pu observer à travers le développement de cette partie trois points importants dans le travail de Hirst qui sont l'archéologie comme outil de fiction, l'appropriation culturelle et l'insertion du projet au sein de l'actualité artistique, économique et sociale. L'exposition est créée sur des bases historiques et amène le spectateur à questionner principalement la notion de croyance, d'authenticité et de vérité. Ce spectacle novateur attire les foules notamment par les différents sujets qu'il illustre, fiction, Antiquité, archéologie et culture pop. Il s'agit d'une réalité fictive qui s'imprègne de notre culture populaire qui se base en partie sur les origines de notre civilisation occidentale, l'Antiquité. L'hybridation des références ou simplement la réappropriation d'œuvres avec l'archéologie et l'histoire plausible qui entoure le projet montrent un jeu entre la réalité, la fiction, la croyance qui est créé afin de tromper le spectateur. Cette réappropriation de modèles passés est à nuancer, pouvant parfois amener à débattre sur l'utilisation excessive de la citation, des pratiques hyperartistiques et de la conséquence de cette réappropriation. L'exposition montre un amoncellement d'œuvres déguisées et hybridées formant une collection afin de divertir le public et de l'attirer dans cette fiction. L'interaction est forte entre la réalité et l'imaginaire. Mais outre la volonté de plonger le spectateur dans son imaginaire, à la conquête d'un trésor récemment retrouvé, l'exposition est véritablement un trésor. Les œuvres qui sont présentées sont d'un nombre impressionnant et dans des matériaux nobles, et comme nous avons pu le voir, noient le spectateur dans ce reflet de notre société. Et cette même société se reflète dans la stratégie commerciale de l'artiste. Il présente une collection immense qui se vend rapidement et montre notre société de consommation et de divertissement. Il s'agit d'une mise en abîme de notre époque postmoderne où les notions de consumérisme, de réappropriation et d'authenticité envahissent notre quotidien. L'artiste montre qu'il sait prendre des risques avec cette exposition mais aussi qu'il gère très bien son image de marque. Le projet touche un vaste public qu'il soit néophyte ou expert dans la reconnaissance des références. Posant de nombreuses questions pertinentes et s'adaptant à notre société, Hirst réalise une œuvre sérieuse et profonde qui reste un divertissement et une image critique et ironique de ce que nous devenons et créons. C'est en partie le public qui fait l'art et n'oublions pas que les artistes pop créent des œuvres pour le peuple afin que ce dernier les apprécie.

Conclusion

Dans ce travail de recherche, nous avons tenté de montrer comment a été réalisée la création d'une fiction dans le projet de Hirst à travers la conception, la matérialisation, l'exposition et les éléments qui l'entourent. Nous avons été amenés à travailler sur les œuvres, les textes et les différents outils qui ont permis au projet de l'artiste de paraître comme une réalité fictive. La compréhension globale de ce projet se fait par l'appréhension de la réalité physique, matérielle, tangible, des pièces exposées au détour de la narration de la fiction, de la croyance et de l'illusion. Outre cet aspect du projet, nous avons aussi travaillé sur la question de la réception, avec les notions de fiction bien entendu, mais aussi de réalité et de réappropriation. Ainsi nous avons pu replacer le travail de Damien Hirst dans un contexte d'actualité où son projet prend véritablement corps, tant dans l'imaginaire que dans la réalité.

Dans ce projet, Hirst a réalisé une fiction afin de pouvoir questionner le spectateur sur plusieurs notions qui sont au cœur de notre actualité mais aussi pour pouvoir créer un spectacle et émerveiller son public par le foisonnement d'œuvres et de références qui le composent. La fiction lui permet de créer une histoire, presque un rêve d'enfant, celui d'être explorateur, collectionneur et créateur. L'un des objectifs est de perturber la réception de la fiction et de la réalité afin de mieux pouvoir percevoir les rapports entre passé et présent. Ainsi, il joue avec les limites de la réalité et avec le spectateur. Outre la création de l'histoire et de la fiction, il fait découvrir par l'intermédiaire de son travail une grande réflexion sur notre société, mise en opposition avec notre passé. Après plusieurs années d'absence, il prouve qu'il est toujours présent sur la scène artistique contemporaine avec ce show, et qu'il gère avec succès son image de marque. Ce projet a demandé à l'artiste beaucoup de ressources et il montre qu'il sait réaliser des œuvres monumentales et nouvelles.

À travers ce travail, nous avons pu réaliser que la question de la fiction dans le projet de Hirst est assez importante. Ce projet est unique de par l'importance donnée à la création du procédé fictionnel. La fiction est en premier lieu créée grâce à l'illusion du réel. Cette illusion, nous la percevons par l'intermédiaire du travail des matériaux, du vieillissement artificiel des œuvres, de la scénographie muséale, notamment grâce aux vitrines, à la diégèse de l'histoire qui introduit la collection de Cif Amotan II mais aussi grâce aux images, photographies et films qui ne laissent pas de place à notre imaginaire. Le réel est renforcé par les textes qui accompagnent le travail de Hirst. Ils implantent l'exposition dans notre réalité bien que les œuvres, pour la plupart hybridées montrent bien cette part de la fiction, de création imaginaire, non authentique, surchargée, kitsch pour certains. L'illusion des matériaux sert autant le réel que la fiction puisque d'une part ils sont travaillés afin de copier le réel et de l'autre pour donner naissance à des œuvres fictives surprenantes. L'opposition entre œuvre qui

semble réelle et œuvre fictive renforce la fiction pour permettre de questionner en partie le spectateur sur ce qu'il perçoit. L'illusion a toujours existé dans l'art. La fiction couplée à l'illusion visuelle perturbe encore plus le spectateur avec un effet exponentiel de l'illusion de vrai, alors qu'il sait que ce qu'il perçoit est une fiction. Il faut savoir nuancer la notion de vrai et de faux au sein du projet et plutôt parler d'authenticité ou de réalité. Les œuvres s'inspirent d'une histoire réelle mais elles ne sont pas authentiques, composées de plusieurs références. Les œuvres comme l'histoire, les photographies et les extraits filmiques sont là afin de faire voyager le spectateur entre réel et imaginaire, et provoquer chez lui autant de doute que de certitude. Dans ce projet de Hirst, le travail pour faire pencher la fiction dans notre réalité est immense mais la fiction n'est pas cachée. C'est ce jeu qui permet en partie de percevoir sur quoi l'exposition nous questionne. L'artiste trompe son spectateur, et ce afin de provoquer chez lui une réflexion sur ce qu'il perçoit et sur ce qu'il croit. La notion de croyance est très importante dans le travail de Hirst.

Afin de s'ancrer dans notre réalité et de devenir une réalité fictive, la fiction emprunte ses origines dans notre histoire. La diégèse est très bien détaillée dans les textes qui nourrissent le lien entre l'histoire et la réalité. Les références littéraires et les personnages historiques sont utilisés afin de renforcer le champ de la réalité, qui est aussi accentué par les fouilles archéologiques qui ajoutent à la fiction une grande part d'authenticité. L'utilisation de sources et références anciennes permet de faire le lien entre notre passé et notre présent. Cela est aussi rendu possible grâce aux fouilles. L'archéologie est une science qui déterre et détruit afin de mieux faire renaître l'histoire et les artefacts. Dans son projet, Hirst joue vraiment avec cette notion d'authenticité. Le film de Sam Hobkinson en est la preuve. Le docu-fiction a pour but de renforcer l'effet réaliste des fouilles archéologiques qui ont vraiment eu lieu ainsi que de rendre crédible la fiction en tant que réalité dans l'histoire qui s'étend sur presque 2000 ans. La mise en scène oblige le spectateur à croire à la recherche sous-marine des œuvres puisqu'elles sont bien réelles, bien que ce soit l'artiste qui ait tout organisé. L'authenticité, l'imaginaire et la réalité s'entrecroisent et perturbent le spectateur. Il s'agit d'une fiction, donc il est bien évident que le visiteur s'attend à une œuvre fictive mais ce sont les moyens apportés afin de faire croire en une réalité qui perturbent la réception.

La fiction s'illustre de façon évidente par les œuvres qui jouent entre la dissimulation et la mise au jour du caractère factice. Ces dernières sont créées majoritairement à partir de références antiques. Elles forment une grande collection hétérogène qui rassemble un grand nombre de mythes et de références antiques mais aussi moins anciennes et contemporaines. Ce choix de créer une collection hybridée entre passé et contemporain correspond à la fois à la volonté de l'artiste de confronter le passé et le présent, et de montrer un grand divertissement visuel et un trésor immense digne des plus grandes découvertes. Le spectateur peut autant se retrouver à sourire devant une œuvre qu'à être

époustoufflé par une autre. L'exposition fait principalement référence à la période antique gréco-romaine mais nous y retrouvons des œuvres d'autres civilisations. L'utilisation de sources iconographiques connues permet à la fois d'implanter de nouveau la fiction dans notre histoire et d'être reconnue par le public. La plupart des mythes illustrés sont connus du grand public et permettent une identification évidente. Cette réappropriation des œuvres, de la culture et de l'histoire permet de créer à travers cette collection fictive, un musée encyclopédique et un langage visuel universel.

L'utilisation de références passées se fait par la réappropriation des mythes, des œuvres, des artefacts et de leur histoire. Cette citation est devenue commune pour l'Antiquité gréco-romaine mais l'est beaucoup moins pour d'autres œuvres comme avec les sculptures du Royaume d'Ife. La réappropriation peut amener à une réflexion indirecte sur notre société, sur la notion de postcolonialisme, de postcolonie, et montre bien qu'il n'y a pas une seule et unique vérité. La réappropriation d'œuvres reste un sujet sensible. L'emploi de l'archéologie, de la fiction et de la réappropriation peut aboutir à la modification de l'histoire ou de l'œuvre. Les origines du modèle cité peuvent se perdre. Dans le cas de l'exposition de Hirst, nous observons clairement un très grand nombre de réappropriations qui dans certains cas peuvent être perçues comme abusives. Mais cette citation de l'Antiquité est appréciée du public. C'est par ailleurs une des origines de notre culture de masse. L'Antiquité est visible partout, dans le langage (étymologie), nos symboles, la littérature, le théâtre, l'architecture, le cinéma, le jeu-vidéo, la bande-dessinée, le manga, la musique, l'art contemporain, la publicité etc ... L'Antiquité, l'archéologie, la fiction et la pop culture sont des sujets qui attirent le public et c'est tout naturellement que Hirst y a fait appel dans son travail, outre les raisons de créations fictives.

Au-delà de la fiction et du spectacle divertissant qui nous est proposé, nous avons vu que Hirst questionnait son spectateur. Il utilise l'illusion et l'hybridation des références pour interroger la fiction et la réalité mais aussi la croyance et l'authenticité, qu'il s'agisse d'une œuvre, de l'histoire ou du projet. La question de l'authenticité des œuvres, de l'histoire et de leurs origines est à mettre en parallèle avec la notion plus large de l'authenticité, de la vérité, avec notre société, à l'heure où de nombreuses informations fausses circulent et où il est pourtant possible de vérifier les sources, dans une société de divertissement de moins en moins autonome. L'artiste a la volonté de marquer les esprits, de montrer des problématiques à travers un projet très riche. Il utilise donc la fiction comme outil de réappropriation, de création historique et artistique et de réflexion. L'art est un moyen de communication et peut donc manipuler l'être humain. Et c'est à cette fin que l'artiste l'utilise, pour l'amener à penser ou à avoir tel ou tel questionnement. La surcharge d'œuvres et de références ainsi que la vente et la dispersion des œuvres sont justement une mise en abîme de la décadence de notre

monde capitaliste. L'exposition est une illusion à grande échelle, une mythosphère néo-néo de notre temps.

Hirst place parfaitement son projet dans l'actualité, qu'il s'agisse du marché de l'art ou du goût du public grandissant pour les œuvres antiquisantes et de fiction. Il se place dans la lignée de certains artistes du pop art et de l'art surréaliste, et s'intègre comme artiste néo-pop avec ce projet et ces œuvres néo-néo. Comme à son habitude, son retour fut fortement médiatisé sur la scène artistique et dans le marché de l'art. Ce projet qu'il a commencé à réaliser vers les années 2007 – 2008 a pris vie en 2017, dans une période où la recherche scientifique sur l'influence de l'Antiquité dans l'art contemporain était en essor. Ces recherches ne pouvaient prendre en compte le travail de Hirst puisqu'il n'était pas encore visible. Mais l'exposition est une parfaite réponse aux chercheurs et à leurs hypothèses. Nous ne pouvons qu'observer cette mode grandissante d'œuvres néo-néo qui illustre notre culture populaire. Et c'est avec attention qu'il faut suivre le devenir de ces productions notamment afin de voir si elles ne jouent pas un trop grand rôle dans la détérioration de la culture, des images, dans le fait de trop copier et de faire oublier les références originelles. Nous pourrions rattacher ce projet et son esthétisme à l'histoire du surréalisme, en partie par la volonté d'« effrayer » ou de choquer par l'aspect sérieux et divertissant des œuvres, qui ont un impact immédiat sur le regard du spectateur. Ce rapport au beau, à l'aspect esthétique de l'œuvre, nous l'avons exprimé avec la réflexion de Francis Balle. L'intérêt pour la recherche plastique est présent mais laisse tout de même entrevoir avec la stratégie commerciale de l'artiste et la volonté d'émerveiller un art rétinien, créé pour la « délectation esthétique », afin d'intercepter le regard. Son projet est une véritable incitation au voyage imaginaire, visuelle et artistique.

C'est une grande réussite pour Hirst, lui qui voulait changer de sa « routine » de création – produire puis vendre à la chaîne –, il a su se mettre à l'épreuve et créer une œuvre monumentale pleine d'intérêt, qui se révèle être un grand travail de réflexion sur l'art et notre société au-delà de la simple création d'une fiction complexe. Ses œuvres néo-néo répondent à une stratégie artistique mais aussi commerciale. Le projet dans son intégralité est unique et spectaculaire. Le fait d'utiliser la fiction, l'archéologie, la citation, la réappropriation et de questionner le spectateur n'est pas nouveau dans la production artistique contemporaine. Mais c'est véritablement l'ampleur du projet qui en fait une œuvre unique. Les œuvres ainsi que la fiction seront pérennes dans le temps et ce notamment grâce à la diffusion des œuvres dans différents contextes, expositions, publications, recherches ...

Après avoir analysé le travail de Hirst sur son projet *Treasure from the Wreck of the Unbelievable*, nous pouvons observer la création complexe d'une fiction qui est utile pour faire vivre une histoire qui s'inspire de notre réalité, notre culture et notre société tout en créant un parallèle

entre le passé et le présent pour questionner celle-ci. Nous pourrions réfléchir plus en profondeur sur l'impact du travail de Hirst dans le domaine du marché de l'art que nous avons simplement effleuré. Mais il serait aussi intéressant de visualiser dans les prochaines années comment les artistes se comportent face à notre rapide évolution sociale, culturelle et technologique. Est-ce qu'ils continueront à faire le parallèle entre notre passé et notre présent à travers la fiction ou utiliseront-ils d'autres pistes de réflexion et de création ? Et comment évoluera la réception du spectateur face à la possible augmentation des œuvres néo-néo ? L'intérêt pour les pratiques hyperartistiques sera-t-il toujours le même ? Ces réflexions peuvent approfondir le sujet traité ici et il serait aussi intéressant de pouvoir comparer les différentes pratiques hyperartistiques et œuvres néo-néo produites au cours du XXI^e siècle afin de distinguer les différents objectifs des artistes. Retenons cependant que la fiction permet de prendre du recul sur notre réalité, et nous donnant ainsi la possibilité de mieux l'observer. L'importance est de donner une illusion. Rappelons que cette illusion est créée à partir du réel et de l'imaginaire, de quelque chose d'authentique et d'imaginé. « Quelque part entre le mensonge et la vérité se trouve la vérité ».

Bibliographie – Webographie

Bibliographie consultée et citée

- ADAMSON Glenn (et al.), *Postmodernism : Style and Subversion, 1970 – 1990*, Londres, V&A Publishing, 2011
- AILLAGON Jean-Jacques, MULLER Dominique, JODIDIO Philip (et al.), *Punta della Dogana, Palazzo Grassi : François Pinault foundation*, Issy-les-Moulineaux, Beaux-arts éditions, 2009
- ARNAUD Jean et GOOSE Bruno (dir.), *Document, fiction et droit en art contemporain*, actes de colloque, WIELS Centre d'art contemporain, Bruxelles, mars et octobre 2013, Bruxelles, Académie royale des Beaux-Arts, 2015
- ATHANASSOPOULOS Evangelos, *La publicité dans l'art contemporain I. Esthétique et postmodernisme*, Paris, L'Harmattan, 2009
- ATTIA Kader, LUSTE BOULBINA Seloua, « L'art comme réappropriation du monde », *Cahiers Sens public*, 2009/2, n° 10, p. 157-167
- BACHELOT Luc, « Archéologie et création artistique », *Les nouvelles de l'archéologie*, n° 134, 2013, p. 47-52
- BALLE Francis, *Le Choc des incultures*, Paris, Édition de l'Archipel, 2016
- BARTHES Roland (et al.), *Littérature et réalité*, Paris, édition du Seuil, 1982
- BENHAMOU-HUET Judith, *Art business*, Paris, Assouline, 2001
- BENHAMOU-HUET Judith, *Les artistes ont toujours aimé l'argent : d'Albrecht Dürer à Damien Hirst*, Paris, B. Grasset, 2012
- BENJAMIN Walter, DE GANDILLAC Maurice (trad. fra.), « Sur le concept d'histoire » (1940), *Œuvres*, Paris, Gallimard, Coll. Folio Essais, 2000
- BESNARD Tiphaine Annabelle, SCAPIN Mathien (dir.), *Age of Classics ! L'Antiquité dans la culture pop*, cat. d'expo., [du 22 février au 22 septembre 2019, Musée Saint-Raymond, Musée d'archéologie de Toulouse], Talence, Éditions Fédora, 2019
- BETHENOD Martin (dir.), *Art lovers : histoires d'art dans la collection Pinault*, cat. d'expo., [Monaco, Grimaldi forum, du 12 juillet au 7 septembre 2014], Paris, Lienart, 2014
- BETHENOD Martin, « Damien Hirst – Treasures from the Wreck of the Unbelievable », *Revue Pinault Collection*, n° 8, avril - septembre 2017, Paris, Pinault Collection, 2017, p. 86-103
- BETHENOD Martin, « Damien Hirst – Treasures from the Wreck of the Unbelievable », *Revue Pinault Collection*, n° 9, octobre 2017 – mars 2018, Paris, Pinault Collection, 2017, p. 6-29
- BORGES Jorge Luis, *L'Aleph*, Paris, Gallimard, Coll. L'Imaginaire, 1977
- BORGES Jorge Luis, « Le Rêve de Coleridge », *Autres Inquisitions*, Paris, Gallimard, La Pléiade, I, 1999
- BOSSARD Adrien (dir.), *Passé Recomposé quand archéologie et art contemporain se rencontrent*, Milan, Silvana Editoriale, 2017

- BRIÈVE-PERRIN Fabien, PAMPANAY Élise (dir.), *ANTIQUIPOP. La référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine*, Actes du colloque international, Université Lumière Lyon 2 et Musée gallo-romain de Lyon-Fourvière, 26-28 mai 2016, Lyon, MOM Édition, Coll. Travaux de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée | HORS SÉRIE, 2018
- BURGROS Jean, PESSIN Marc, *Marc Pessin ou l'univers des signes*, Saint-Laurent-du-Pont, Le Verbe et l'Empreinte, 2011
- BURN Gordon, « Conversation », *Beautiful Inside My Head Forever*, Londres, Other Criteria, Sotheby's, 2008
- CAHILL James Francis, *The Classical Now*, cat. d'expo., [du 2 mars au 28 avril 2018, Londres, King's College], Londres, Elephant Publishing, 2018
- CAMPBELL Joseph, *Le héros aux milles et un visage*, Paris, OXUS DL, 2010
- CHATEAU Dominique, « Le téléfilm historique postmoderne : spectacularisation de l'Histoire et « montage hystérique » » dans TILLIER Bertrand et TSIKOUNAS Myriam (dir.), « Le spectaculaire à l'œuvre », *Sociétés & Représentations*, n°31, avril 2011, Paris, Publication de la Sorbonne, 2011, p. 55-64
- COMPÈRE Daniel, *Jules Verne écrivains*, Genève, Librairie Droz, Collection Histoire des Idées et Critiques Littéraires, 1991
- CUZIN Jean-Pierre (et al.), *D'après l'antique*, cat. d'expo., [Paris, Musée du Louvre, du 16 octobre 2000 au 15 janvier 2001], Paris, Réunion des musées nationaux, 2000
- DAGEN Philippe, *Artistes et ateliers*, Paris, Édition Gallimard, 2016
- DEBIESSÉ François, *Le mécénat*, Paris, Presses universitaires de France, 2007
- DE DUVE Thierry, *Au nom de l'art. Pour une Archéologie de la modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989
- DE KERROS Aude, *L'art caché : les dissidents de l'art contemporain*, Paris, Eyrolles, 2013
- DENARO Dolores (et al.), *Arkhaiologia : l'archéologie dans l'art contemporain*, Nürnberg, Verl. Für moderne Kunst, 2011
- DERLON Brigitte, GHEBAUR Cosmina et JEUDY-BALLINI Monique, « Anthropologie de l'art : réception et appropriation des œuvres », *Annuaire de l'EHESS*, 2013, p. 380-382
- DUCHEMIN Jacqueline, *Mythes grecs et sources orientales*, Paris, Les belles lettres, coll. Vérité des mythes, 1995
- DUPONCHELLE Valérie, « Damien Hirst, renaissance de la star britannique à Venise », *Le Figaro*, 10 avril 2017, n° 22 602, p. 30-31
- DUPONT Valérie et TILLIER Bertrand (dir), « Pour de Faux ? Histoire et fiction dans l'art contemporain », *Sociétés & Représentations*, n°33, printemps 2012, Paris, Publication de la Sorbonne, 2012
- DUSOLLIER Séverine, « Le droit d'auteur et l'appropriation artistique », *Art'icle*, février 2006, p. 8-9
- ESQUIVEL Patricia, *L'autonomie de l'art : l'art en tant qu'art*, Paris, L'Harmattan, 2008

- FARNOUX Alexandre, HOFFMANN Philippe et RINUY Paul-Louis (dir.), *Antiquités imaginaires. La référence antique dans l'art moderne, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1996
- FONTCUBERTA Joan, *Fauna*, Paris, CNDP DL, 2012
- FORTENBERRY Diane (et al.), *Se brûler les ailes. Les mythes dans l'art, de l'art antique à l'art contemporain*, Paris, Phaidon, 2018
- FOSTER Hal, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La lettre colée, 2005
- FOSTER Hal (et al.), *Art since 1900 : modernism, antimodernism, postmodernism*, 2nd éd., Londres, Thames & Hudson, 2011
- FREUD Sigmund, PELLEGRIN Pierre, ASTOR Dorian (trad.), *Le malaise dans la culture*, Paris, Flammarion, 2010
- FUSCH Rudi, *Cornucopia : Damien Hirst*, cat. d'expo., [Monaco, Monte Carlo, Musée océanographique de Monaco, du 1^{er} avril au 30 septembre 2010], Londres, Other Criteria, 2010
- GENETTE Gérard, *L'œuvre de l'art*, Paris, Éd. Du Seuil, 2010
- GODDIO Franck (et al.), *Osiris : mystères engloutis d'Égypte*, cat. d'expo., [Paris, Institut du monde arabe, du 8 septembre 2015 au 31 janvier 2016], Paris, Flammarion, 2015
- GOLDSMITH Kenneth, *Theory*, Paris, Jean Boîte Éditions, 2015
- GUELTON Bernard (dir.), *Fiction & Médias : intermédialités dans les fictions artistiques*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2011
- GUILLAUME Lamia, *Une histoire du monde en 100 objets du British Museum*, cat. d'expo., [Valenciennes, musée des Beaux-Arts, du 19 avril au 22 juillet 2018], Gent, Snoeck, 2018
- HAIVEN Max, *Art after Money, Money after Art : Creative Strategies Against Financialization*, Londres, Pluto Press, 2018
- HAMON Philippe, « Note sur la référence », dans BARAT Jean-Claude (et al.), *Les référents du roman*, Lille, Presses de l'Université de Lille, coll. Fabula, 1983, p. 139 - 148
- HEINICH Nathalie, SCHAEFFER Jean-Marie, *Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 2004
- HEINICH Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 2014
- HIRST Damien, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, cat. d'expo., [Venise, Pinault Collection, Fondation François Pinault, Punta della Dogana et Palazzo Grassi, du 9 avril au 3 décembre 2017], Londres, Other Criteria, Venise, Marsilio, 2017
- HIRST Damien, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable One Hundred Drawings*, vol. I, Londres, Other Criteria, 2017
- HOMÈRE, BERARD Victor (trad.), *Odyssée*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche, 1996
- HOMÈRE, MEUNIER Mario (trad.), *Iliade*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche, 1972

- JACQUART Danielle (dir.), *De la science en littérature à la science-fiction*, Paris, éditions du CTHS, Comité des travaux historiques et scientifiques, 1996
- JIMENEZ Marc (dir.), *L'art entre fiction et réalité*, Paris, L'Harmattan, Série Arts vivants Ouverture Philosophique, 2014
- KRAUSS Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Éditions Macula, 1993
- LAËRCE Diogène, GOULET-CAZÉ Marie-Odile (trad.), *Vies et doctrines des philosophes illustres*, Paris, Librairie générale française, 1999
- LAVRADOR Judicaël, *Palazzo Grassi : François Pinault foundation*, Issy-les-Moulineaux, Beaux-Arts éditions, 2012
- LINDEMANN Adam, *Collectionner l'art contemporain*, Paris, Taschen, 2010
- LOS Andrzej et CHANTRY Xavier, « La condition sociale des affranchis privés au I^{er} siècle après J.C. », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 50^e année, n° 5, 1995, p. 1011-1043
- LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979
- LYOTARD Jean-François, *Le post-modernisme expliqué aux enfants : correspondance 1982 – 1985*, Paris, Éditions Galilée, 1986
- MACGREGOR Neil, *A History of the World in 100 Objects*, Londres, Penguin Book, 2011
- MALRAUX André, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1996
- MARTIN Laure (dir.), *Anne et Patrick Poirier*, cat. d'expo., [Paris, Maison européenne de la photographie, du 6 septembre au 29 novembre 2017], Paris, Flammarion, 2017
- MICHAUD Yves, *Critères esthétiques et jugements de goût*, Paris, A. Fayard-Pluriel, 2011
- MOUREAU Nathalie et SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Le marché de l'art contemporain*, Paris, Édition La Découverte, Coll. Repères culture communication, 2010
- MUTHESIUS Angelika (dir.), *Jeff Koons*, Cologne, Taschen, 1992
- NACHTERGAEL Magali, « Lectures de l'art contemporain », *Textuel*, n°52, Paris, Université Paris 7 – Diderot, 2007
- NICOLET Claude, *L'inventaire du monde : géographie et politique aux origines de l'Empire romain*, Paris, Fayard, 1988
- NIETZSCHE Friedrich, HÉMERY Jean-Christophe (trad.), *Crépuscule des idoles*, Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais, 1971
- NIETZSCHE Friedrich, KLOSSOWSKI Pierre (trad.), *Le gai savoir*, Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais, 1971
- NIETZSCHE Friedrich, *Fragments Posthumes, 1882-1884*, Paris, Gallimard, 1974
- NIETZSCHE Friedrich, HÉMERY Jean-Christophe (trad.), *L'Antéchrist*, Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais, 1997

- NOGUEIRA Isabel, *Théorie de l'art au XX^e siècle : modernisme, avant-garde, néo-avant-garde, postmodernisme*, Paris, L'Harmattan, 2013
- OLIVIER Laurent, *Nos ancêtres les Germains. Les archéologues français et allemands au service du nazisme*, Paris, Tallandier, 2012
- ONFRAY Michel, *Archéologie du présent*, Paris, Adam Biro, Paris, Grasset, 2003
- OVIDE, CHAMONARD Joseph (trad.), *Les Métamorphoses*, Paris, Garnier-Frères Flammarion, 1966
- PEACOCK David, BLUE Lucy Katherine (et al.), *Myos Hormos – Quseir al-Qadim. Roman and Islamic Ports on the Red Sea. Volume 2 : Finds from the excavations 1999 – 2003*, Oxford, Oxbow Books, 2011
- PESSIN Marc, *Vestiges ou vertiges ? L'œuvre de Marc Pessin*, cat. d'expo., [Riom, musée Mandeti, du 17 juin au 26 novembre 2000], Billom, Cavanat (impr.), 2000
- PUGNET Natacha (dir.), *Les doubles je(ux) de l'artiste : identité, fiction et représentation de soi dans les pratiques contemporaines*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2012
- PUTNAM James, DIEBOLD Christian-Martin (trad.), *Le musée à l'œuvre : le musée comme médium dans l'art contemporain*, Paris, Tames & Hudson, 2002
- QUESTE Benoît, « Le statut de l'apparence et le conflit entre l'art et la vérité chez Nietzsche », *Le philosophe*, 2002/3, n°18, p. 175-190
- RANCIÈRE Jacques, *Les bords de la fiction*, Paris, Seuil, collection La librairie du XXI^e siècle, 2017
- RIOUT Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Gallimard, 2000
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999
- SEARLE John, *Sens et Expression ; études de théorie des actes du langage*, Paris Editions de Minuit, 1982
- SEBBAG Georges (présentation par), *Bulletin internationale du surréalisme : avril 1935 – septembre 1936 (fac-similé des quatre numéros)*, Lausanne, édition L'Age d'Homme, 2009
- SOURGINS Christine, *Les mirages de l'Art contemporain – Brève histoire de l'Art financier*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 2018
- T. PHAM Minh-Ha, ALI Zahra (trad.), « Pour un discours inapproprié d'appropriation culturelle », *Tumultes*, n°48, 2017, p. 117 à 125
- VERNE Jules, *Voyage au centre de la Terre et Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, Presses Pocket, 1991
- VEYNE Paul, « Vie de Trimalcion », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 16^e année, n° 2, 1961, p. 213-247
- VOISENAT Claudie, *L'ésotérisme contemporain et ses lecteurs entre savoirs, croyances et fictions*, Paris, Bibliothèque publique d'information, Centre Pompidou, 2005
- VOISENAT Claudie (dir.), *Imaginaires archéologiques*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, Ministère de la Culture, 2008
- VOLKART Peter, *Wendelhammer. Das Kabinett. Ein praktisches Handbrevier*, Pieterlen, Édition Clandestin, 1990

- VOLKART Peter, *Wendelhammer : « Cahier blanc »*, Pieterlen, Édition Clandestin, 1990
- WILKINSON Philip, *Petit Larousse illustré des légendes et des mythes*, Paris, Larousse, coll. Petit Larousse, 2013

Webographie consultée et citée

- ALLARD Sébastien et CUZIN Jean-Pierre (interview), « Jusqu'ou fait-il restaurer les œuvres d'art ? », *La Croix* [en ligne], 30 juin 2015 : <https://www.la-croix.com/Ethique/Sciences-Ethique/Sciences/Jusqu-ou-faut-il-restaurer-les-oeuvres-d-art-2015-06-30-1329429>
- ANGI Marta, « Damien Hirst a Venezia / Treasures from the Wreck of the Unbelievable », *Twenty Cent Group* [en ligne], 4 juillet 2017 : <http://www.twentycentgroup.com/damien-hirts-treasures/>
- Artstring.Africa, « Of Moderne Art, Appropriation, and Victor Ehikhamenor's Call for Biographers », *ARTSTRINGS* [en ligne], 15 février 2018 : <https://artstrings.africa/modern-art-hirsts-appropriation-victor-ehikhamenors-call-biographers-forgotten/>
- ArtasMedia, Informed Digital Heritage, Grant Cox, 2012 : <https://artasmedia.com/portfolio/theapistos/>
- AUDA Guillaume (reporter), « Un milliardaire et un « bad boy » à Venise », *Stupéfiant !*, présenté par Léa SALAMÉ, *France 2* [en ligne], 17 avril 2017 : <https://www.france.tv/france-2/stupefiant/110755-un-milliardaire-et-un-bad-boy-a-venise.html>
- BELLET Harry, « Enchères record pour la vente Damien Hirst », *Le Monde* [en ligne], 16 septembre 2008 : https://www.lemonde.fr/culture/article/2008/09/16/encheres-record-pour-la-vente-damien-hirst_1095778_3246.html
- BENHAMOU-HUET Judith, « Damien Hirst, les confessions du requin de l'art contemporain », *Le Point* [en ligne], 7 avril 2010 : http://www.lepoint.fr/culture/damien-hirst-les-confessions-du-requin-de-l-art-contemporain-07-04-2010-441901_3.php
- BRIÈVE-PERRIN Fabien, PAMPANAY Élise (dir.), *ANTIQUIPOP. La référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine*, Actes du colloque international, Université Lumière Lyon 2 et Musée gallo-romain de Lyon-Fourvière, 26-28 mai 2016, Lyon, MOM Édition, Coll. Travaux de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée | HORS SÉRIE, 2018 : <https://books.openedition.org/momeditions/3299>
- BODENSTEIN Felicity et TROELENBERG Eva-Maria, « Revisiter les « arts du monde : histoires critiques et défis contemporains », *Perspective* [en ligne], 1 / 2017, 31 décembre 2017, <http://journals.openedition.org/perspective/7332>
- CANULLO Carla, JOBEZ Romain, VERHAGEN Erik, « POSTMODERNISME », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/postmodernisme/>
- CICÉRON, *Seconde action contre Verrès*, Cambridge, Open Book, Ingi Gildenhard, 2011, BnF [en ligne] : <https://data.bnf.fr/fr/cross-documents/11885977/12259838/page1>
- CLAESEN Bruno, « Controversy around Damien Hirst's golden (Ife) head on view in Venice », *Bruno Claesen : African Art – Research. Publications. Exhibitions. Auctions. Discoveries. Opinions. Objects.*, [en ligne], 22 juin 2017 : <http://brunoclaessens.com/2017/06/controversy-around-damien-hirsts-golden-ife-head-on-view-in-venice/#.WxWFASaUDIV>

- COLIN Claudine, « Henry Moore, l'atelier : sculptures et dessins. Musée Rodin, exposition du 15 octobre 2010 au 27 février 2011 », *Claudine Colin Communication* [en ligne] : <https://www.claudinecolin.com/fr/572-henry-moore-latelier-sculptures-et-dessins>
- COMPÈRE Daniel, « Jeu avec les références dans les romans de Jules Verne », *Academia.edu* [en ligne] : <http://paris3.academia.edu/DanielComp%C3%A8re>
- CONANT Chloé, « Les fictions plastiques de l'art contemporain », *Acta fabula* [en ligne], vol. 9, n° 8, septembre 2008 : <http://www.fabula.org/acta/document4521.php>
- Culturebox (avec AFP), « Damien Hirst de retour avec une fiction sous-marine spectaculaire à Venise », *Culturebox par Franceinfo* [en ligne], 7 avril 2017 : <https://culturebox.francetvinfo.fr/arts/evenements/damien-hirst-de-retour-avec-une-fiction-sous-marine-spectaculaire-a-venise-254679>
- DAGEN Philippe, « Comprendre le postmodernisme, une exposition au Victoria & Albert Museum de Londres explore et définit ce style fin de siècle », *Le Monde* [en ligne], 17 octobre 2011 : https://www.lemonde.fr/culture/article/2011/10/17/comprendre-le-postmodernisme_1589039_3246.html
- D'ANDREA Monica, « Dans le sillage de « l'Incroyable » », *Le Temps* [en ligne], 10 novembre 2017 : <https://www.letemps.ch/culture/sillage-lincroyable>
- DECAIRES TAYLOR Jason (officiel), *Underwatersculpture* : <https://www.underwatersculpture.com/>
- DE THESSALONIQUE Eustathe, *Commentaire sur l'Odyssée*, copiste prétendu, 1400-1500, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Grec 2702, *Gallica* [en ligne], 14 décembre 2015 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10723883x.image>
- DUPONCHELLE Valérie, « Damien Hirst : "Je me suis assagi" », *Le Figaro* [en ligne], 12 décembre 2011 : <http://www.lefigaro.fr/culture/2011/12/12/03004-20111212ARTFIG00467-damien-hirst-je-me-suis-assagi.php>
- FOULATIER Julien, « Damien Hirst vs. John Rankin Waddell. Le choc des titans », *BOUM!BANG!* [en ligne], 2 avril 2012 : <https://www.boumbang.com/damien-hirst-vs-john-rankin-waddell/>
- FRESHNESS, « Hoorsenbuhs X Damien Hirst – Cathedral Jewelry Collection », *FreshnessMag* [en ligne], 16 février 2016 : <https://www.freshnessmag.com/2014/07/14/hoorsenbuhs-x-damien-hirst-cathedral-jewelry-collection/>
- GAGGETTA DALAIMO Claudie, « Elephant Skull de Henry Moore : voyage au centre d'un crâne d'éléphant », *Musées d'Art et d'Histoire de Genève* [en ligne], 15 décembre 2016 : <http://blog.mahgeneve.ch/elephant-skull-de-henry-moore-voyage-au-centre-dun-crane-delephant/>
- GAILLARD Florence, « Damien Hirst aux enchères », *Le Temps* [en ligne], 15 septembre 2008 : <https://www.letemps.ch/damien-hirst-aux-encheres>
- GOMPERTZ Will et HIRST Damien (interview), « Damien Hirst on his new shipwreck exhibition », *BBC* [en ligne], 6 avril 2017 : <http://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-39519639/damien-hirst-on-his-new-shipwreck-exhibition>
- GREEN Elizabeth S. et LEIDWANGER Justin, « Damien Hirst's Tale of Shipwreck and Salvaged Treasure », *American Journal of Archaeology* [en ligne], vol 122, n°1, 13 décembre 2017 : <https://www.ajaonline.org/online-museum-review/3581>

- *GOODE Joshua (officiel)* : <https://www.joshuagoode.com/>
- HAIFA MUSEUM, « exposition Fake News – Fake Truth, 30 mars au 10 novembre 2019 », *Haifa Museum of Art* [en ligne] :
https://www.hma.org.il/eng/Exhibitions/6964/%22Fake_News_%E2%80%93_Fake_Truth%22
- HINDMAN Sandra, « Damien Hirst, Renaissance Manuscripts, and Christopher de Hamel », *Textmanuscripts – Les Enluminures*, 15 novembre 2017 :
http://www.textmanuscripts.com/blog/entry/11_17_damien_hirst_and_renaissance_manuscripts
- *HIRST Damien (officiel)*, Andy Moustras et Jason Beard, 2012 : <http://www.damienhirst.com/>
- HUGHES Sarah, « Damien Hirst stakes all on his Venice treasures comeback show », *The Guardian* [en ligne], 26 mars 2017 : <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/mar/26/damien-hirst-treasures-wreck-of-the-unbelievable-venice-biennale>
- JANUSZCZAK Waldemar, « Damien Hirst : In a city of make believe », *Waldemar Januszczak* [en ligne], 2 juin 2017 : <http://www.waldemar.tv/2017/06/damien-hirst-in-a-city-of-make-believe/>
- JONES Jonathan, « Damien Hirst, Rihanna and Medusa : the latest plagiarism row », *The Guardian* [en ligne], 27 novembre 2013 :
<https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2013/nov/27/damien-hirst-rihanna-medusa-plagiarism-jim-starr-gq-cover>
- LAFONT Anne, LEDBURY Mark, THOMPSON Krista, WAT Pierre et WELLER Olivier, « L’histoire de l’art à l’aune de la fiction. Pour une extension du domaine de la recherche », *Perspective* [en ligne], 1 / 2017, 31 décembre 2017 : <http://perspective.revues.org/7078>
- *LALIQUE*, création de joaillerie et d’art, *Damien Hirst & Lalique* :
<https://www.lalique.com/fr/art/artistes/damien-hirst-et-lalique>
- MAQUET Jacques, « Ifé », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] :
<http://www.universalisedu.com.merlin.u-picardie.fr/encyclopedie/ife/>
- MAYER Catherine, « What Damien Hirst did next », *Financial Times* [en ligne], 24 mars 2017 :
<https://www.ft.com/content/6f3e0e3a-0e86-11e7-b030-768954394623>
- *MUSA*, musée virtuel de la sculpture et de l’architecture :
https://www.musapietrasanta.it/collezioni-virtuali/impres/studio_sem_/
- *Pinault Collection*, Palazzo Grassi, vidéographie, *montage de Demon with a Bowl* :
<https://www.palazzograssi.it/fr/expositions/passees/damien-hirst-a-palazzo-grassi-et-punta-della-dogana-en-2017-2/>
- *Pangolin Edition* : <http://www.pangolin-editions.com/>
- PINAULT François, « Île Seguin : je renonce », *Le Monde* [en ligne], 10 mai 2005 :
http://www.lemonde.fr/idees/article/2005/05/10/ile-seguin-je-renonce-par-francois-pinault_647464_3232.html
- PLINE L’ANCIEN, LITTRÉ Émile (trad.), *Histoire Naturelle*, Tome 2, Paris, Firmin - Didot et C^{te}, Libraire, 1877, BnF, Gallica [en ligne] : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k282082c/f504.image>
- *RHIZOME SONORES*, « Les appropriations dans l’art » : <http://rhizomesonore.free.fr/contents/les-appropriations-dans-l-art.html>

- SAUSSOIS Jean-Michel, « Les trésors de Damien Hirst survivront-ils au marché mondial du luxe ? », *The Conversation* [en ligne], 4 février 2018 : <https://theconversation.com/les-tresors-de-damien-hirst-survivront-ils-au-marche-mondial-du-luxe-89614>
- STORR Robert, « The Impossible Treasure of Damien Hirst », *La Lettura* #286, *Corriere della sera* [en ligne], 20 mai 2017 : https://www.corriere.it/la-lettura/17_maggio_19/damien-hirstdredgings-from-the-wreck-of-the-oh-wow-c725c848-3caf-11e7-bc08-57e58a61572b.shtml
- *Studio Sem Scultori Associati Srl* : <http://www.studio-sem.com/>
- *Tate, Gallery*, mai 2011, William Blake: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-ghost-of-a-flea-n05889>
- *Tate, Gallery*, mai 2011, Henry Moore : <https://www.tate.org.uk/art/artworks/moore-elephant-skull-plate-i-p02102>
- *Université de Southampton*, Archaeologie for the Creative Industrie : https://www.southampton.ac.uk/aci/portfolio/digital-reconstruction.page#_ga=2.81207186.425832434.1517664908-1398412192.1517664908
- VAZZOLER Marine, « Un artiste nigérian accuse Damien Hirst d'appropriation », *Le Journal des Arts* [en ligne], 12 mai 2017 : <https://www.lejournaldesarts.fr/actualites/un-artiste-nigerian-accuse-damien-hirst-dappropriation-132774>
- VOGEL Carol, « Damien Hirst Is Back With an Underwater Fantasy. Will Collectors Care ? », *The New York Times* [en ligne], 6 avril 2017 : <https://www.nytimes.com/2017/04/06/arts/design/damien-hirst-francois-pinault-palazzo-grassi.html>
- WULLSCHLAGER Jackie, « " I thought maybe I'm not good enough " - Damien Hirst confronts his fear of painting », *Financial Times* [en ligne], 23 mars 2018 : <https://www.ft.com/content/6e0c3082-2c6c-11e8-a34a-7e7563b0b0f4>

Filmographie consultée et citée

- ANDERSON Paul W.S. (dir.), *Death Race*, Universal Studio, 2008, 1h45
- CRONENBERG David (dir.), *The Fly*, SLM Production Group, 1986, 1h36
- HOBKINSON Sam (dir.), *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, The Oxford Film Company, Netflix & Science Ltd., 2017, 1h30
- LYNCH David (dir.), *Elephant Man*, Brookfilms, 1980, 2h04
- SPIELBERG Steven (dir.), *Jaws*, Zanuck/Brown Productions, Universal Studio, 1975, 2h04

