

LA VIE ET LA MORT DES ŒUVRES D'ART

CHRISTOPHE LEMAITRE

EDITOR
Christophe Lemaître
PROOFREADING
Thierry Chanocgne,
Christophe Lemaître
TRANSLATION
Mathieu Ortalda,
Christophe Lemaître,
Kate Vanovitch
DESIGN
Spassky Fischer
ISBN
978-2-9546842-8-4

With GREGORY
BUCHERT, LE BUREAU/
AMÉLIA GROOM,
ALEXIS GUILLIER,
PETRA LANGE-BERNDT,
NATHALIE LÉLÉU,
PAUL-HERVÉ PARSY
9 782954 684284 19€



TOMBOLO PRESSES

3	CHRISTOPHE LEMAÎTRE
La vie et la mort des œuvres d'art (Prologue)	
37	PETRA LANGE-BERNDT
Les nombreuses morts d'un requin :	
<i>Natural History</i> de Damien Hirst	
51	GREGORY BUCHERT
Le Musée domestiqué—L'étagère dans la cuisine	
58	LE BUREAU/
Le Syndrome de Bonnard	
69	PAUL-HERVÉ PARSY
Y a-t-il un cas <i>Fountain</i> ?	
83	NATHALIE LELEU
Reconstituer et reproduire : les vies parallèles des	
<i>Architectones</i> de Casimir Malévitch au Musée national d'art	
moderne, Centre Pompidou, Paris	
94	AMELIA GROOM
Collection permanente : temps et politique de	
conservation à l'Otsuka Museum of Art	
ALEXIS GUILLIER	
<i>Reworks</i> , iconographie	

Christophe Lemaître	<i>The Life and Death of Works of Art</i> was funded by Centre National des Arts Plastiques (France), Drac Bourgogne-Franche-Comté (France), Co-production: Tomolo Presses, Musée Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon (Séngnan, France), PAKT (Amsterdam, Netherlands), La Villa du Parc-Centre d'art contemporain (Annemasse, France).
Delphine Paul, Treize (Paris, France), Sandra Patron, Aurélien Mole, and Annie Besombes, Gilles Lemaître, Thibault Lambert, Krąjewska, Bas Hendriks, Elka de Boudemange, Eric Giraudet, Cécile Dazord, Dalivoust, Dargon, Laurence (France), Benoit Cneal (Chatou, France), Garance Chabert, Marie-Hélène Breuil, Xavier Antin, Florence Aknin, would like to thank and Tomolo Presses	Printed in September 2016 by Cassochrome Legal deposit: September 2016

LA VIE
ET LA MORT
DES ŒUVRES
D'ART
(PROLOGUE)

CHRISTOPHE
LEMAITRE

Au début des années 1970, dans le droit fil des différentes tentatives de la philosophie analytique et de l'esthétique anglo-saxonne à définir l'œuvre d'art au 20^e siècle (citons simplement Nelson Goodman, Arthur Danto), la théorie institutionnelle de Georges Dickie entreprit de concevoir l'œuvre d'art comme un système de relations comprenant toujours un artiste (une personne participant, en le comprenant, à l'élaboration de l'œuvre), un artefact (destiné à être présenté au public du monde de l'art), un public (c'est-à-dire un ensemble de personnes préparées à comprendre ce qui leur est présenté), un système du monde de l'art (une structure pour la présentation de l'œuvre), et le monde de l'art (la totalité des systèmes du monde de l'art)¹. La définition étendue de l'œuvre d'art de George Dickie superpose avec élégance la nature de l'œuvre et le cadre privilégié au sein duquel s'opèrent le fonctionnement et l'existence des œuvres pour l'histoire de l'art (car seules les œuvres institutionnalisées et exposées constituent à terme le grand récit de l'histoire de l'art).

Au sein de cet écosystème, une œuvre d'art n'est jamais une entité close et autonome, intrinsèque, bien au contraire, elle se définit de manière extrinsèque, à ses bords et limites, par son mode d'existence. Une œuvre d'art commence et cesse d'en être une au diapason d'un ensemble de déterminations et conditions qui l'excèdent tout en la constituant. Ces déterminations et condi-

1

Je reprends ici les mots de Roger Pouivet, page 47 de *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art?*, collection *Chemins philosophiques*, Vrin, 2007. Cf. également, George Dickie: *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Cornell University Press, 1974), *The Art Circle* (Haven Publications, 1984).

tions peuvent être conventionnelles (l'exposition est par exemple un point de convergence conventionnel entre les pratiques artistiques et les pratiques institutionnelles²). Elles peuvent être contextuelles (comme par exemple chez Michael Asher), conceptuelles (comme pour les Ready-made de Marcel Duchamp), juridiques (comme lors du procès Brancusi contre États-unis³), historiques (avec la définition génétique de l'œuvre d'art par Jerrold Levinson⁴). Elles sont évidemment également matérielles.

2

Dans les contours budgétaires et architecturaux des institutions contemporaines, l'exposition, modèle hégémonique incontesté de présentation des œuvres, est un point de convergence conventionnel entre les pratiques artistiques et les pratiques institutionnelles.

3

Pour plus de détails, voir la traduction française des minutes sténographiques du procès, *Brancusi contre États-unis, un procès historique, 1928*, publiée par Adam Biro (2003).

4

D'un point de vue extérieur, l'écosystème des œuvres d'art, des manières de voir, se présente tel un vaste contexte génétique; l'art devient ainsi un développement historique récursif, d'une œuvre à l'autre, et dont l'évolution témoigne des modes d'existence des œuvres et de perception de la société humaine. Jerrold Levinson, dès la fin des années 1970, insiste sur le caractère historique de tout objet considéré comme une œuvre d'art: une œuvre d'art ne se présente en tant que telle que parce qu'elle reproduit et poursuit en elle-même une manière de percevoir d'autres formes la précédant et considérées comme des œuvres d'art. Toute œuvre

Si la durée de vie d'une œuvre présente généralement la particularité de déborder la durée de vie de son auteur(e), l'œuvre elle-même débute et cesse au sein des contours matériels et déterminations physiques qui l'affirment en tant que telle et la dominant. Toute œuvre s'inscrit toujours au sein d'une continuité matérielle qui lui est propre, la détermine, la conditionne et l'excède. Ce qui intéresse ce récit et ce livre⁵, ce sont différentes continuités maté-

4

se constitue sur ses référents du passé et hérite conceptuellement, pour toute substance, des formes considérées comme des œuvres d'art qui la précèdent. Pour lire Jerrold Levinson, consulter *Defining Art Historically* (1979) et les publications successives à ce texte: *Refining Art Historically, The Irreducible Historicality of the Concept of Art, Artworks as Artifacts*.

5

Recueil de récits et textes d'essence théorique, ce livre entend poursuivre l'entreprise abordée par l'exposition éponyme au Cneai (Chatou, France; commissariat: Christophe Lemaitre) en 2014, et lors du panel de discussion organisée chez Treize (Paris, France; commissariat: Christophe Lemaitre) en Novembre de la même année. Il est un effort théorique collectif qui, au départ de considérations matérielles et matérialistes sur les œuvres d'art, convoque plus généralement un certain nombre de questions liées à l'ontologie de l'œuvre d'art: de quelle manière une œuvre s'inscrit-elle dans la continuité matérielle de l'objet qui la contient et l'excède? De quelle façon ce temps de l'œuvre au sein de l'objet excède-t-il à son tour la durée d'une vie humaine? Quelles raisons et quelles pratiques président à la conservation et l'entretien d'un artefact? *La vie et la mort des œuvres d'art se*

rielles, différentes continuités perceptibles, traversées par la définition d'œuvre d'art.

Au cœur de cet écosystème complexe où se constituent puis disparaissent, vivent et meurent les œuvres d'art, opèrent le conservateur et le restaurateur qui tentent l'un et l'autre d'assurer la permanence et la continuation des formes (et donc du sens). Aux pieds de ces deux figures, l'environnement se divise en deux gradients, deux groupes distincts d'entités factuelles : d'une part, les archétypes de divers degrés de permanence matérielle (d'œuvres en cours de décomposition) ; d'autre part, les éléments de la restauration pour divers degrés d'intervention (de re-composition). Le premier groupe recense graduellement échantillons, morceaux, reliques, des œuvres endommagées non réparables, des œuvres re-configurées physiquement, des œuvres re-configurées chimiquement. Le second groupe, considérant toute restauration comme un acte de production, superpose avec la figure de l'artiste celle du restaurateur, puis celle de l'historien : tout d'abord à travers le geste de la reprise, puis dans les cas de remplacement d'une partie de l'œuvre (qui constituent en définitive des chimères), et enfin par le récit d'un certain nombre de reconstitutions par *reenactment* et répliques complètes.

5

tient là où l'œuvre cesse, et s'intéresse dès lors à ce qu'elle devient. S'il vient à la suite d'autres entreprises contemporaines sur les sujets de l'ontologie et de la conservation des œuvres, de la restauration ou de la réplique, *La vie et la mort des œuvres d'art* n'est pas un effort synthétique ni exhaustif. Plus humblement, ce livre est une ouverture, sans doute à poursuivre, de ces domaines de réflexion à destination des artistes et de la proche communauté qui les entoure.

A

PREMIERS ARCHÉTYPES:
DIVERS DEGRÉS DE PERMANENCE
MATÉRIELLE

RELIQUE

La vie et la mort des œuvres d'art débute avec la rencontre⁶ du restaurateur Benoit Dagron et la découverte de sa collection d'objets qui furent des œuvres d'art et ne le sont plus : des châssis signés par De Staël, d'autres de Picasso, un ensemble de drapeaux de Daniel Buren, des fils de mobile de Calder, des semences arrachées sur une toile de Fernand Léger et qui portent encore des traces de peinture séchée. Les fils, les semences et les châssis demeurent avec Benoit Dagron parce qu'ils ont été remplacés, au sein même de l'œuvre originale, par de nouveaux matériaux. Cette constellation d'objets, conservés par le restaurateur au gré de ses travaux, esquisse d'emblée un point de départ et un premier archétype parmi les divers degrés de permanence matérielle qui intéressent ce livre :

6

Cette rencontre a lieu courant 2012 à l'initiative de mon ami Aurélien Mole, artiste, photographe et commissaire d'exposition, avec qui nous préparions une publication intitulée *Machine* consacrée à la collection du MAC VAL (Vitry-sur-Seine, France) dans le cadre d'un workshop pour enfant. L'entretien réalisé à l'époque avec Benoit Dagron fut publié au sein des pages de *Machine* pour accompagner l'iconographie produite pour l'occasion par les enfants dans les salles de la collection du Musée à l'aide d'appareils de capture et de reproduction datant des années 1980. *Machine* fut co-éditée par le Cneai et le MAC VAL ; design : Hugo Anglade.

celui de la relique, le fragment détaché puis conservé d'un corps saint.

À la fois relique, indice et index, c'est à ce même premier archétype que correspondent également l'ensemble des objets de *Keeping is not collecting*, tous rassemblés dans la vitrine réalisée par le commissaire et galeriste Jason Hwang⁷ à l'intérieur de la bibliothèque publique de Los Angeles. L'amorce d'une pellicule évoquant la couleur des cheveux de l'actrice le jour du tournage, l'écran d'une sérigraphie réalisée sur la vitrine d'une galerie, deux copies d'exposition, le modèle de carton découpé pour une composition murale, une canne ayant servi à la réalisation d'une sculpture puis d'une photographie, ces formes ont toutes en commun d'avoir été traversées par les temps de production et/ou d'existence de l'œuvre. Ces objets, s'ils sont bien les morceaux d'œuvres, s'ils sont bien ce qu'il reste de chacune d'entre elles, conservés pour des raisons affectives, colportent un souvenir transmué par la vitrine. Ici, une nouvelle présence magique les charge et les déplace à mi-chemin peut-être du fétiche et de la relique. Plusieurs années plus tôt, en 2006, le commissaire et critique François Piron exposait déjà dans une minuscule cellule architecturale éphémère du Centre de Création Contemporaine de Tours une sélection de fragments d'œuvres d'art, ou d'objets ayant servi à une œuvre, confiés par quelques amis

7

Keeping is not collecting, une exposition par Jason Hwang, avec François Aubart, Valentin Bouré, Olivian Cha, Romain Chenais, David Douard, Luca Francesconi, Benoît Maire, Chris Sharp, Cally Spooner, Jennifer Teets. Dans le cadre de *Works sited*, à la bibliothèque publique de Los Angeles, États-Unis, du 19 décembre 2012 au 30 janvier 2013.

artistes⁸ ; la partie pour le tout, l'échantillon dénotant l'œuvre complète et absente, l'exposition devenant métonymie.

L'ŒUVRE ENDOMMAGÉE

En contrepoint de la relique, vient l'œuvre endommagée, second archétype des divers degrés de permanence matérielle ; il s'agit d'objets dont l'intégrité physique est altérée et ne permet plus de présenter l'œuvre dans les conditions de sa conception, ni d'envisager une restauration. Nombre d'artefacts de ce type sont par exemple conservés par les assureurs.

Pour le marché, l'art est une catégorie d'objets. Volatile et absolue, l'œuvre d'art est une valeur qui n'est cependant pas éternelle. Le marché détermine ses propres règles de conservation, évidemment bien différentes des décisions patrimoniales de la muséographie. Lors de la détérioration accidentelle d'une œuvre, celle-ci cesse d'être considérée comme telle si le coût de la réparation⁹ ajouté à la valeur d'échange de l'objet après restauration excède sa valeur d'assurance. L'assureur considère alors l'œuvre en état de

8

Aakey, par François Piron, avec Wilfried Almendra et Grégory Gicquel, Erick Beltran, Claire Fontaine, Aurélien Froment, Ryan Gander, Dora Garcia, Miguel Angel Gaüeca, Pierre Joseph, Juozas Laivys, Juan Luis Moraza, Joe Scanlan, Raphaël Zarka. Dans le cadre du programme *Home sweet home*, 2006, Centre de Création Contemporaine, Tours, France.

9

Cela peut tout aussi bien, à très long terme, être le coût de conservation ; néanmoins le coût de conservation est généralement recouvert par l'augmentation de la valeur d'échange de l'œuvre.

«perte absolue». Puisque le coût d'une restauration dépasse le bénéfice potentiel de la re-vente, l'œuvre est de valeur nulle ou négative. L'assureur dédommage alors le propriétaire et devient possesseur exclusif de l'objet¹⁰. L'œuvre quitte à cet instant la catégorie marchande des objets d'art mais ne disparaît pas pour autant: les œuvres endommagées sont alors conservées par l'assureur, dans l'attente peut-être que leur valeur d'échange ré-excède le coût d'une restauration, soit parce que par exemple la cote de l'artiste aurait grimpé, soit parce que les techniques de restauration auraient évolué ou bien coûteraient moins cher. C'est ainsi la valeur potentielle d'un objet virtuel qui est préservée, et dont l'assureur pourrait être le seul bénéficiaire.

Depuis 2009, le Salvage Art Institute est une entité mise en place par l'artiste New-Yorkaise Elka Krajewska qui accueille en dépôt, conserve et médiatise une partie de l'inventaire des œuvres considérées en état de perte absolue appartenant à la branche Américaine de l'assureur AXA. Lors de la participation du Salvage Art Institute à l'exposition *La vie et la mort des œuvres d'art* en 2014, au Cneai (Chatou, France), le dessin d'Alberto Giacometti choisi parmi les réserves de la branche française d'AXA fut le centre d'un paradoxe: d'un côté, la fondation Giacometti accorda avec bienveillance l'autorisation d'exposer ce dessin endommagé par un dégât des eaux, avec pour seule condition que ce dessin ne soit pas présenté comme

10

Christiane Fischer, la présidente et directrice générale d'AXA Art aux États-unis, lors d'une table ronde le 14 novembre 2012 à l'université de Columbia, rapporte également le cas d'un collectionneur ne se consacrant qu'au rachat d'œuvres endommagées par l'ouragan Katrina (été 2005).

une œuvre de Giacometti (ce qu'elle n'est plus, en l'état, sans restauration). De l'autre, et malgré le fait que cet objet soit inventorié de valeur nulle, AXA n'accorda le prêt du dessin qu'à la condition de faire placer un verre de protection pour le protéger, de signer un contrat précisant une valeur d'assurance (celle-ci devrait être pourtant nulle ou négative), et s'inquiéta de la surveillance vidéo des salles du centre d'art. À tort ou à raison, c'est ainsi, en quelque sorte, comme si l'institution réactivait ici la valeur d'exposition de l'œuvre endommagée et, de manière congruente, selon l'assureur, sa valeur d'échange.

À New York, comme le raconte le catalogue *Lost Art*¹¹, publié par la Tate Modern en 2013, deux œuvres endommagées par les attentats du 11 septembre 2001 épousèrent, par la force des choses, un autre destin : à la différence des œuvres de la collection d'AXA, elles devinrent plus que le simple enregistrement et témoignage de leur propre mort. Le *Bent Propeller* (1970), de Alexander Calder, et *The Sphere* (1971), de Fritz Koenig, deux sculptures pour l'espace public, présentes sur le site du World Trade Center, firent partie de ce que l'on rapporta après les événements, avec la disparition simultanée sur place de centaines d'autres œuvres, comme la plus grande perte artistique de l'histoire humaine d'un point de vue économique. Le stable de Calder fut impossible à rebâtir mais l'un de ses morceaux voyagea à Caen, en France, en 2008 pour une exposition consacrée au 11 septembre : cette pièce de la sculpture continua ainsi d'exister, d'être conservée et exposée, mais devint alors objet de commémoration (il s'agit là d'un cas proche, de nouveau, de la relique). Ce fut également la volonté de Fritz Koenig pour *The Sphere*, une sculpture

située entre les deux tours et destinée à symboliser la paix dans le Monde grâce au commerce. L'artiste ne souhaita pas restaurer l'œuvre endommagée, mais accepta quelques mois plus tard la ré-installation de la sculpture, en l'état, à Battery Park, à proximité du site de l'attentat. Vouée dès lors à préserver la mémoire de l'événement et incarner sa tragédie, *The Sphere* cessait ainsi d'être une sculpture pour devenir un monument.

LES ŒUVRES RE-CONFIGURÉES PHYSIQUEMENT

Il arrive parfois que des œuvres ayant satisfait la lumière des néons parmi les espaces d'exposition les plus respectables aient à quitter la scène. C'est le cas par exemple lorsqu'une imposante production, conçue spécifiquement pour le lieu qui l'accueille, ne trouve pas plus d'acquéreur privé que d'hébergeur public. Ces œuvres, un temps sans destination, ce sont ce que documente depuis 2013 le *Musée domestiqué* de l'artiste Gregory Buchert, à travers lectures, photographies et maquettes : deux monolithes de Pierre Mercier devenus des étagères, un plancher d'exposition de Niek Van de Steeg qui servit à couvrir les murs de la maison de campagne de l'artiste, un cube de plâtre de Michel François utilisé pour s'asseoir dans l'atelier, la réplique d'une sculpture de Vladimír Škoda réalisée pour servir de rampe¹².

12

Deux récits de Gregory Buchert, sur des œuvres de Pierre Mercier et Niek Van de Steeg re-configurées pour l'existence domestique, sont publiés au sein de ce livre : *L'étagère dans la cuisine*, page 51, et *The Wall in the Room*, page 47 (versant anglais). Ces deux textes font parties du projet de conférences performées intitulé *Le Musée domestiqué*, conduit par l'artiste depuis 2013.

Le projet se tient là où John Dewey pose la question de la définition de l'œuvre, dans *L'art comme expérience*: «Il s'agit de restaurer cette continuité entre ces formes raffinées et plus intenses de l'expérience que sont les œuvres d'art et les actions, souffrances, et événements quotidiens universellement reconnus comme des éléments constitutifs de l'expérience. Les sommets des montagnes ne flottent pas dans le ciel sans aucun support; on ne peut pas non plus dire qu'ils sont tout simplement posés sur la terre. Ils *sont* la terre même, dans un de ses modes de fonctionnement visibles. Il appartient à ceux qui s'intéressent aux théories sur les phénomènes terrestres, aux géographes et aux géologues, de rendre ce fait évident dans ses diverses implications. Le théoricien qui souhaiterait traiter des beaux-arts sur un plan philosophique a une tâche similaire à accomplir»¹³. Ré-investies par un quotidien domestique, démantelées puis re-configurées tout autant dans leur schème que dans leur programme fonctionnel, les formes du *Musée domestiqué* ont cessé d'être des œuvres d'art. Elles furent des œuvres d'art qui ne le sont plus. Elles en demeurent simplement le souvenir, dans tous les sens du terme, celui que l'on ramène chez soi et que l'on pose sur son étagère, comme celui qui nous reste en tête.

Tout re-conditionnement physique est généralement associable à deux termes: déplacement et circulation. C'est ainsi qu'une à plusieurs peintures rejetées par Francis Bacon parvinrent jusque chez un peintre amateur, Lewis Todd, et y furent découvertes en 2006. Les toiles semblent avoir transité par l'intermédiaire d'un marchand de matériel

13

L'art comme expérience, John Dewey, traduction française coordonnée par Jean-Pierre Cometti, Gallimard.

de beaux-arts à Cambridge et furent confiées à Lewis Todd à la condition d'être découpées en plusieurs morceaux, respectant ainsi la décision de Bacon de voir ces peintures détruites. Sur l'envers d'une poignée de toiles peintes par Lewis Todd, se trouvent les éléments semble-t-il irréfutables d'une ou plusieurs compositions dérivées de la série des *Papes*¹⁴, re-distribuées.

Cette même année 2006, un problème d'un autre ordre, lié à la circulation d'œuvres de Bill Viola et Dan Flavin, se pose pour les autorités britanniques¹⁵. Des œuvres composées de matériel technique comme celles des deux artistes américains mènent une existence discontinue, passant constamment de l'état d'œuvre installée à l'état de composants désassemblés, et inversement. C'est ainsi que la douane britannique se saisit de l'occasion pour réclamer 36 000 livres à la galerie londonienne Haunch of Venison. En l'état, pour le transport, les éléments de lumière et les vidéo-projecteurs échouent selon la douane à pouvoir être qualifiés d'œuvre d'art (ce qui exonérerait ces objets de taxe d'importation). Au terme de différents appels juridiques, la commission européenne donne finalement raison à la douane britannique en 2009 avec pour argument que seule la nature des biens (et non l'usage des biens) détermine l'application d'une taxe à un objet: les composants tech-

14

Le récit précis de cette histoire se trouve page 172 de l'anthologie *Lost Art*, réalisée par Jennifer Mundy pour la Tate Modern, en 2013.

15

Cette histoire est rapportée par Jeffrey Weiss, dans *Artforum*, à l'intérieur de son article sur le Salvage Art Institute intitulé *Things not necessarily meant to be viewed as art*, mars 2013.

niques ne re-devenant une œuvre que lorsqu'ils sont ré-assemblés pour l'exposition, une taxe peut légitimement leur être appliquée¹⁶.

LES ŒUVRES RE-CONFIGURÉES CHIMIQUEMENT

En 1997, l'artiste Simon Starling utilise le métal d'une chaise de Charles et Ray Eames, le modèle *Aluminium Group*, pour réaliser le cadre d'un vélo Marin Sausalito. Parallèlement, l'aluminium d'un exemplaire du vélo de montagne californien est consacré à reproduire une chaise du couple de designers¹⁷. Une première réalité physique (et chimique, l'aluminium), par le readymade sélectionné, chaise et vélo, source et destination, d'une identité à l'autre, précède une seconde réalité, l'œuvre d'art, qui n'est, du reste, que la continuation de la première.

16

À l'inverse, le marchand d'art Fernand Legros, dans les années 1960, utilisait les taxes douanières pour faire certifier de fausses toiles de maîtres comme des originaux. Lors d'un transport des faux tableaux, un complice alertait anonymement la douane de l'arrivée secrète de peintures de maîtres. Une fois les œuvres interceptées, Fernand Legros était contraint d'accepter la taxation douanière liées à la déclaration de ces œuvres et entraînait alors sur le territoire concerné avec un certificat, écrit par la douane, peu renseignée sur le sujet, de l'identité prestigieuse des auteurs supposés de ces toiles.

17

Simon Starling, *A Charles Eames Aluminium Group chair remade using the metal from a Marin Sausalito bicycle / A Marin Sausalito bicycle remade using the metal from a Charles Eames Aluminium Group chair*, 1997.

De nombreux cas de transubstantiation sont racontés par l'artiste Alexis Guillier¹⁸. Le développement le plus récent de son projet *Reworks* débute par le récit de la dépose de la statue de George III par les révolutionnaires américains en 1776 et rappelle de quelle manière le plomb de la sculpture fut re-fondu pour constituer quelques dizaines de milliers de balles. En France, en 1792, les révolutionnaires destituèrent de leurs socles les figures de la monarchie : Henri IV, Louis XIII, Louis XIV, Louis XV. Les rois de bronze sont alors tous envoyés aux fournaies nationales et convertis en canons et munitions. Comme le raconte également Alexis Guillier, durant l'occupation lors de la seconde guerre mondiale, les statues mises à bas par l'état français sont fondues dans les mêmes fonderies allemandes que les cloches récupérées par le Reich. Inversement, les canons sont parfois fondus en statues, comme au 19^e siècle dans différents pays. Les monuments, figures du pouvoir, sont ainsi des réserves de munitions et d'armement en puissance, mais également dans de multiples cas et civilisations, des réserves personnifiées d'or, d'argent, de bronze, de valeur. Il est arrivé que de nombreux lieux de culte soient

18

Projet évolutif initié en 2009, *Reworks* explore la déformation matérielle des œuvres d'art à travers un ensemble de films, installations, conférences, programmes et éditions. À la manière d'un *Musée Imaginaire* personnel et dynamique (où les cartes peuvent être constamment re-jouées, les collisions re-distribuées), *Reworks* est une collection d'images d'œuvres altérées ou détruites par le vandalisme, les révolutions, les catastrophes, le cinéma et la fiction : un répertoire iconographique, confondant les registres, grâce auquel Alexis Guillier re-dessine librement les récits, les petites histoires de l'art.

pillés pour réaliser de la monnaie, comme dans l'Athènes antique lorsque l'économie l'exigeait. Parfois, les canons apparaissent même sur les pièces dans lesquelles ils ont été transformés. Le métal oscille d'une forme à l'autre avec les changements de régime politique, comme en attestent les épisodes de la révolution française puis du retour à la monarchie où l'on décida de reproduire l'effigie fondue et disparue d'Henri IV à partir du bronze de trois statues napoléoniennes : le général Desaix, proche de Bonaparte ; le Napoléon de la colonne Vendôme ; le Napoléon prévu pour la colonne de Boulogne¹⁹.

La liquéfaction des sculptures, au-delà d'être l'explicite redoublement symbolique de la dissolution des régimes politiques, représente dans l'entreprise de ce texte l'extrême degré possible de la détérioration d'une œuvre d'art. Contrairement aux précédents archétypes recensés, lors de la fusion, le corps solide perd toute « forme propre », l'une de ses caractéristiques définitionnelles en tant que solide ; la sculpture revient à l'état de matière pure²⁰.

19

Ces faits sont tous empruntés au travail de Alexis Guillier, *Reworks* (2015). L'iconographie de ce livre a été confiée à Alexis Guillier : l'artiste y re-déploie ici sous une forme spécifique le projet *Reworks*, en composant une série photographique dédiée à différentes statues coulées à partir du métal de canons.

20

Un autre type de décomposition chimique concerne les matières vivantes présentes dans les œuvres d'art. Durée de conservation limitée des tissus biologiques et durée de vie étendue des œuvres d'art s'opposent ici. Pour le meilleur, c'est cette même incapacité technique des sciences des musées d'histoire naturelle à figer les êtres vivants pour

B

LES ÉLÉMENTS DE LA RESTAURATION :
DIVERS DEGRÉS D'INTERVENTION

REPRISE

Dans *Théorie de la restauration*, Cesare Brandi rappelle à quel point un poème ne peut être lu, au fil du temps, de la manière dont il devrait être lu : les sons de la langue changent, passent, s'altèrent. L'évolution de la fabrication et des matériaux des instruments de musique empêche d'écouter correctement Bach (ou quiconque) aujourd'hui, c'est-à-dire de la manière dont des auditeurs ont pu écouter Bach au 18^e ou 19^e siècle. La restauration ne doit jamais consister en un retour en arrière, vers un état originel, elle doit toujours s'inscrire dans le présent et conserver la trace de son intervention. Elle vise à «rétablir l'unité potentielle de l'œuvre d'art, à condition que cela soit possible sans commettre un faux artistique ou un faux historique, et sans effacer la moindre

20

l'étude et la postérité qui donna naissance aux magnifiques répliques de plantes et invertébrés réalisés en verre par Léopold et Rudolph Blaschka, à la fin du 19^e et au début du 20^e siècle. Page 37 de ce livre, Petra Lange-Berndt, enseignante-chercheuse en histoire de l'art pour l'université de Hambourg (Allemagne), questionne le statut du cadavre de requin conservé par l'œuvre *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1993), de Damien Hirst. Le texte prend pour point de départ le remplacement du spécimen d'origine à l'intérieur de l'œuvre en 2006, et discute des pratiques conservatoires particulières de Damien Hirst, au carrefour des principes scientifiques de préservation des matières organiques, de l'entreprise critique de l'artiste et de la logique de marché.

trace du passage de l'œuvre d'art dans le temps»²¹. Tout acte de restauration n'est jamais un retour vers le passé mais s'inscrit bien plutôt comme la continuation et le prolongement de l'œuvre. C'est ainsi qu'à la suite du recensement des divers degrés de détérioration, il convient désormais d'étudier les divers niveaux d'intervention pour la réparation et la reconstitution des œuvres d'art.

Tout geste de restauration est un geste de production. Lorsque le restaurateur opère le traitement des lacunes sur une fresque, il se tient aux côtés de l'artiste. Les lacunes sont comblées mais ne doivent nullement être dissimulées. La technique du *tratteggio* par exemple, consiste en des retouches identifiables à courte distance et indiscernables à plus grande distance : les lacunes sont remplies par une trame de fines lignes parallèles colorées, à l'aquarelle généralement, un équivalent chromatique de l'image manquante.

Avec ce geste de la reprise se superposent déjà, sous une première forme légère, les figures de l'artiste et du restaurateur. En introduction de son exposition *Le syndrome de Bonnard*, le collectif curatorial Le Bureau/ conte la légende selon laquelle Pierre Bonnard, vers la fin de sa vie, aurait plusieurs fois tenté de reprendre certains détails de ses toiles exposées²². L'anecdote témoigne qu'il fut arrêté par

21

Théorie de la restauration, Cesare Brandi, 1963 (Éditions Allia, 2015).

22

Le syndrome de Bonnard, exposition collective réalisée par Le Bureau/ à la Villa du Parc, centre d'art contemporain de Annemasse (France), du 5 Avril au 31 mai 2014, avec les œuvres de Francis Baudevin, Jean-Luc Blanc, Nina Childress, Vincent Kohler, Renée Levi, Didier Rittener, Claude Rutault. Pour les pages de *La vie et la mort des œuvres*

un gardien du Musée du Luxembourg lorsqu'il tentait de retoucher la feuille d'un arbre présent sur une toile de jeunesse. Deux légitimités s'opposent ainsi: celle de l'artiste bien sûr, et celle de l'institution dans sa mission patrimoniale. Plus récemment, lorsque Simon Hantaï fut consulté par le Musée national d'art moderne (Centre Georges Pompidou, Paris, France) pour la restauration de plusieurs de ses œuvres, le peintre demanda à faire retendre ses toiles (parmi l'ensemble des *Mariales*), allant ainsi à l'encontre de l'œuvre originale telle qu'elle avait été conçue, produite et achetée; ce que le Musée refusa²³. L'hyper-restauration, c'est-à-dire l'art de produire un faux à partir d'une œuvre originale, ce fut le cas pour un tableau que ses propriétaires, la famille Butts, estimaient être un portrait réalisé par Hans Holbein mais dont la piètre facture, l'âge du sujet, le fond sombre et les signes distinctifs de datation (le costume porté par Sir William Butts sur le tableau était identifiable à une période de l'histoire de la mode postérieure à la mort de Hans Holbein en 1543) lui interdisaient toute attribution sérieuse contemporaine au peintre des *Ambassadeurs*. Deux investigations par rayons X furent nécessaires pour révéler la présence sous ce portrait d'un autre portrait du même Sir William Butts, plus jeune, habillé cette fois-ci à

22

d'art, le collectif curatorial Le Bureau/ propose un texte fictionnel rétrospectif ayant pour première source cette exposition de 2014. Garance Chabert et Céline Poulin (Le Bureau/) y développent l'analyse (prospective cette fois-ci) d'un tournant bonnardien de l'art contemporain au détour des années 2030. Voir page 58 de ce livre.

23

Le récit de cet épisode est rapporté par Benoit Dagron lors d'un entretien avec l'auteur.

la mode du temps d'Holbein. Ces éléments permirent le nettoyage du tableau en deux temps et le rajeunissement du sujet de près de 20 ans : l'évidence semble que le portrait de Sir William Butts par Hans Holbein ait été repris et retouché par un second peintre à la demande du noble lui-même, peu avant la visite de la Reine Elizabeth en 1563 au manoir de la famille Butts à Thornage, dans le comté de Norfolk. Avec pour base l'œuvre d'Holbein, le portrait fut mis au goût du jour, le visage redessiné, l'insigne de la famille ajouté au fond²⁴.

RESTAURATIONS PARTIELLES, CONTINUITÉS FONCTIONNELLES ET COSMÉTIQUES

Dans le jardin des Tuileries à Paris, *Le cri, l'écrit* de Fabrice Hyber, une sculpture appartenant à la collection d'œuvres pour l'espace public du Fonds national d'art contemporain (France), doit être repeinte environ tous les ans. Le Centre national des arts plastiques (Cnap, France), qui a en charge la conservation des œuvres pour l'espace public appartenant à l'État français, entretient ainsi l'œuvre de Fabrice Hyber, par reprises régulières, de la même manière qu'une municipalité entretiendrait son équipement urbain. Comme pour le Mobilier national en quelque sorte, le Cnap entretient également par exemple l'œuvre de Siah Armajani pour la Villa Arson (des tables et des bancs dans le jardin de l'école et du centre d'art, à Nice). Ceci étant, lorsque les dégradations liées aux conditions particulières de présentation des œuvres de l'espace public sont plus

24

An unpublished Holbein portrait, Paul Ganz. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Volume 56, Numéro 324, 1930, publié par The Burlington Magazine Publications.

importantes, la conservation doit intervenir différemment et en conscience. Le cas de la fontaine de Max Ernst²⁵ est un exemple de restauration adaptée à la spécificité de l'espace public, consistant à remplacer une partie de l'œuvre pour lui rendre toute son intégrité physique (c'est-à-dire lui permettre de fonctionner) et cosmétique. Inaugurée le 23 novembre 1968, la fontaine est une commande de Michel Debré (Maire d'Amboise, ville qui accueille la fontaine) et appartient à l'État français. Suite au vol des *Deux assistants* et de trois *petites tortues* de bronze (*Petite tortue sur socle rond*) en 1984, des reproductions réalisées en résine teintée bronze antique sont installées en 1993 lors d'une première restauration semble-t-il non documentée. Ce sont alors six tortues qui sont tirées en résine et installées, tandis que les trois tortues originales restantes, en bronze, sont alors récupérées par le Cnap. Dès l'année suivante, en 1994, quatre petites tortues sont de nouveau décapitées et deux autres portent des marques de dégradations mais continuent d'émettre de l'eau jusqu'en 2004. C'est finalement en février 2009 que le Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France décide d'intervenir une seconde fois²⁶ sur la fontaine de Max Ernst, où seules trois petites tortues persistent alors encore en place aux côtés des trois

25

Un grand merci à Philippe Bettinelli, responsable de la conservation des œuvres d'art pour l'espace public au Centre national des arts plastiques (Cnap, France) pour l'entretien accordé à l'auteur.

26

La documentation sur la seconde restauration de la fontaine est disponible en ligne : <http://www.cnap.fr/publication-sur-la-fontaine-«-aux-cracheurs-aux-droles-au-genie-»-de-max-ernst>, lien consulté le lundi 27 juin 2016.

seuls bronzes d'origine de la fontaine: le *Grand Génie*, la *Grande Grenouille* et la *Grande Tortue*. Au terme de cette seconde intervention, en 2014, tandis que les *Deux assistants* sont tirés en bronze à partir du modèle en plâtre conservé par le fondeur de l'époque, ce sont, malgré le souhait initial de reproduire les trois *petites tortues* manquantes en bronze (et de ré-installer les trois tortues en réserve au Cnap), neuf *petites tortues* en résine armée qui sont réalisées à partir de l'un des bronzes originaux (trois sont alors conservées en réserve et six sont installées à Amboise), achevant ainsi en guise de restauration une parfaite chimère de l'œuvre d'origine: un assemblage hybride et artificiel composé par greffe d'éléments hétérogènes.

Ce terme de chimère est proposé par Cécile Dazord²⁷ pour décrire certaines œuvres contemporaines dont la restauration implique le remplacement non identique d'une partie de ses constituants techniques ou matériels. À partir du 20^e siècle et jusque la révolution numérique actuelle, avec l'extension du domaine des formes de l'art et la diversification des technologies mobilisées, «les problèmes conservatoires ne relèvent plus seulement du vieillissement ou de l'altération des matériaux naturels ou artificiels [...], mais, plus fréquemment, de l'obsolescence de matériels résultant d'un agencement de composants produits industriellement»²⁸.

27

Cécile Dazord est conservatrice, chargée de l'art contemporain et des phénomènes d'obsolescence au Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF).

28

Revue *Techné*, numéro 37, 2013. Introduction par Marie-Hélène Breuil et Cécile Dazord, *Art contemporain et obsolescence technologique*.

Le restaurateur n'opère plus seulement sur la physique et la chimie des matériaux d'un artefact original unique mais également sur des ressources consommables commercialisées en multiples exemplaires et présentes au sein d'une chaîne technique constituant le fonctionnement d'une œuvre. Cécile Dazord distingue ainsi clairement le consommable, le fonctionnement et l'obsolescence. Renouvelable un certain temps, le consommable est une ressource interchangeable produite en série par l'industrie qui s'insère à l'intérieur d'un fonctionnement. L'obsolescence est le problème posé lorsque le remplacement à l'identique d'un consommable n'est plus possible, lorsque l'industrie cesse de produire le-dit consommable technologique en le remplaçant par une nouvelle référence présentée comme plus performante.

D'une part, parce qu'ils sont produits pendant une courte période par l'industrie, des consommables peuvent ainsi servir de marqueur historique (ils permettent la datation). D'autre part, la restauration par renouvellement peut donc s'avérer rapidement impossible et d'autres solutions doivent être trouvées. Ce fut le cas par exemple pour une sculpture de Donald Judd (*Untitled*, 1965) appartenant au Whitney Museum²⁹ depuis 1966, à New York. Lorsque la pièce fut restaurée une première fois en 1976, la peinture industrielle utilisée par le fabricant original de Judd n'était plus en production, et une autre teinte approchante, le violet Candy Apple Maroon, fut choisie par le restaurateur commandité (Ralph's Motor Repair, New York). Ce n'est

29

The Re-restoration of Donald Judd's Untitled, 1965, par Narayan Khandekar, Eleonora Nagy, Julian Miller, Pia Gottschaller, Carol Mancusi-Ungaro. Article disponible sur le site internet du département conservation/restauration du Whitney Museum (dernière consultation, avril 2016).

qu'en 1990 que Donald Judd découvre la restauration et conteste auprès du Whitney l'authenticité de l'œuvre ainsi repeinte. Une seconde restauration est alors engagée à partir de 2002, lors de laquelle c'est artisanalement qu'un restaurateur de véhicules anciens, Julian Miller (Sublime Restorations, Rowley, Massachussets), va reproduire la couleur industrielle d'origine, la Hi-Fi Purple de Harley Davidson, commercialisée de 1963 à 1966. Au-devant de l'obsolescence, c'est ici l'artisanat qui se substitue à l'industrie dans l'œuvre et assure sa continuité cosmétique. Chez Nam June Paik, pour *Buddha's Catacomb* (1974), un exemple souvent cité par Cécile Dazord³⁰, la chimère préserve le fonctionnement matériel de l'œuvre au détriment de la cohérence historique de l'objet. L'œuvre acquise en 1986 est restaurée à trois reprises, de 1988 à 1992, de façon plus ou moins contradictoire avec le projet d'origine (mais semble-t-il toujours avec l'accord de l'artiste ou de son studio). *Buddha's Catacomb* est une œuvre qui prend le parti des nouvelles possibilités offertes par l'avènement de la vidéo dans les années 1970 en affichant sur écran, en temps réel, l'image captée d'une tête de Buddha sculptée positionnée face au moniteur. Mais lorsqu'en 1988, suite à une première panne, le moniteur sphérique JVC noir et blanc est remplacé par un moniteur rectangulaire couleur, l'œuvre change d'aspect et perd l'un de ses marqueurs temporels l'inscrivant dans l'histoire des techniques et, par voie de conséquence, l'histoire de l'art. Le moniteur JVC sera réparé et ré-inséré dans

30

Cécile Dazord, *L'art contemporain confronté aux phénomènes d'obsolescence technologique, ou l'impact des évolutions technologiques sur la préservation des œuvres d'art contemporain*, texte publié dans le recueil *Restauration et non-restauration en art contemporain*, dirigé par Marie-Hélène Breuil, édité par ARSET.

l'installation en 1992, quelques mois seulement avant d'être volé lors d'une exposition à la Villette (Paris) et remplacé par un fac-similé. L'œuvre perd alors de nouveau un marqueur temporel technologique industriel, produit en multiples exemplaires mondialisés, au profit cette fois-ci d'une antinomique réplique artisanale locale d'exemplaire unique.

Un autre cas célèbre, *Light Prop for an Electric Stage* (1930), de László Moholy-Nagy, est une œuvre qui fut restaurée partiellement tout au long du 20^e siècle pour tenter de la conserver fonctionnelle. À la fois dispositif scénographique lumineux, sculpture pouvant être exposée immobile, et accessoire pour film expérimental, *Light Prop* semble avoir subi de multiples transformations et restaurations, morceau par morceau, afin de résoudre ses problèmes d'instabilité mécanique et d'usure matérielle: en 1935 (avec l'ajout d'un cadre externe pour stabiliser l'objet en fonctionnement), 1938 (remplacement du moteur allemand par un moteur américain), dans les années 1940 (deux éléments remplacés), puis les années 1950 (le remplacement de parties manquantes) et à de nombreuses reprises jusqu'en 1970 où deux premières répliques fonctionnelles furent réalisées³¹. À ce jour, l'œuvre originale,

31

Les deux premières répliques sont réalisées par Woodie Flowers (Massachusetts Institute of Technology) et sont aujourd'hui conservées par la Bauhaus Archiv (Berlin, Allemagne) et le Van Abbemuseum (Eindhoven, Pays-bas). Une troisième réplique est produite en 2006 pour la Tate Modern (Londres, Royaume-Uni), stipulant contractuellement que l'artefact peut être exposé une année sur quatre par le Musée, doit être prêté pour des expositions temporaires internationales, et ne peut être considéré comme une œuvre d'art. Voir *Replicas of László Moholy-Nagy's Light Prop*:

propriété du Busch-Reisinger Museum (Cambridge, Massachusetts, États-Unis), est inerte et semble ici faire écho, à distance, aux propos de Marcel Duchamp : « Je crois que la peinture meurt, comprenez-vous. Le tableau meurt au bout de quarante à cinquante ans parce que sa fraîcheur disparaît. La sculpture meurt aussi. [...] Je pense qu'un tableau au bout de quelques années meurt comme l'homme qui l'a fait ; ensuite, cela s'appelle l'histoire de l'art. [...] L'histoire de l'art est une chose très différente de l'esthétique. Pour moi, l'histoire de l'art c'est ce qui reste d'une époque dans un musée... »³².

RÉPLIQUES ET RECONSTITUTIONS COMPLÈTES
DU 20^e SIÈCLE

Pour la postérité et l'histoire de l'art, Duchamp prit soin de présenter l'ensemble de son travail dans des boîtes sous la forme de fac-similés et de regrouper l'ensemble de ses œuvres originales dans une seule et même collection, celle de Philadelphie (Philadelphia Museum of Art, États-Unis). Cela n'empêcha pas l'artiste normand, parallèlement, d'autoriser et participer lui-même à la conception d'éditions et répliques qui furent achetées par d'autres musées. Quatre ans avant sa mort, Duchamp autorise l'édition des *Ready-made* de 1913-1919 par Arturo Schwartz, en huit séries.

31

Busch-Reisinger Museum and Harvard University Art Museums, Henry Lie, publié dans *Tate Papers*, numéro 8, Automne 2007, en lien avec *Inherent Vice: The Replica and its Implications in Modern Sculpture Workshop*, à la Tate Modern, 18-19 octobre 2007.

32

Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, 1966.

C'est ainsi que huit copies sculptées de l'urinoir de 1917, *Fountain*, sont réalisées en céramique vernie par un artisan milanais, d'après la photographie de Alfred Stieglitz, et sur lesquelles Duchamp ne fait que signer une plaque de cuivre située sous les objets³³. À ces huit copies s'ajoutent deux autres, l'une pour Arturo Schwartz et l'autre pour Marcel Duchamp : c'est cette dernière qui est acquise par dation en 1986 par le Musée national d'art moderne (Centre Georges Pompidou, Paris). De la même manière que pour le facsimilé de l'écran JVC cité plus haut, comme le remarque Paul-Hervé Parsy, il s'agit bien ici d'une « sculpture originale imitant un objet industriel »³⁴. Une situation paradoxale en entraînant une autre, lorsque *Fountain* est endommagée à coups de marteau par Pierre Pinoncelli, en 1993 et 2006, le Musée national d'art moderne décide de restaurer la copie éditée de Schwartz plutôt que de la remplacer par un nouvel urinoir : « Mais si l'on considère que la valeur de

33

Y a-t-il un cas Fountain?, de Paul-Hervé Parsy. Texte paru dans *Restauration et non-restauration en art contemporain*, un ouvrage collectif dirigé par Marie-Hélène Breuil, Hors série ARSET, Tours, France, juin 2008. L'essai de Paul-Hervé Parsy, *Y a-t-il un cas Fountain?*, à l'origine prononcé dans le cadre d'une journée d'étude sur la restauration au Musée des Beaux-arts de Tours (France), au mois d'Avril 2007, est re-publié aujourd'hui et traduit en anglais au sein des pages de *La vie et la mort des œuvres d'art*. Désormais directeur de la Villa Cavrois (Croix, France), Paul-Hervé Parsy était, à l'époque de la table ronde de Tours, invité à intervenir en qualité d'ancien conservateur au Musée national d'art moderne (Centre Georges Pompidou, Paris, France).

34

Y a-t-il un cas Fountain?, page 69 de ce livre.

Fountain ne repose en rien sur sa technicité matérielle – ce que l’histoire de l’art atteste – force est de dire que la position consistant à vouloir absolument conserver les reliques de l’édition de 1964 est quelque peu ambiguë, puisqu’elle tendrait à nier le fondement même du concept de ready-made, en rabattant la valeur de l’œuvre, *in fine*, à ce que celle-ci aurait été créée des mains de l’artiste, ce que serait un original. Si l’on admet que cet objet a été fabriqué par un artisan, à partir de dessins industriels contresignés par Duchamp (dessins conservés dans une collection privée japonaise), et que Duchamp n’a fait que signer la plaque de cuivre fixée sous l’objet, serait-il absurde techniquement d’envisager que soit refait selon les mêmes procédures, une autre réplique, à laquelle serait fixée la plaque de cuivre originale et unique. Cette solution conforterait bien évidemment le paramètre ready-made»³⁵. *Fountain* représente ici ce cas limite où, sous l’égide de l’institution, la restauration se met à produire l’original d’un ready-made, une superbe pièce de *kintsugi*. Ce que décide ici de restaurer le Musée, ce n’est pas tant l’œuvre de Marcel Duchamp (le principe de ready-made) que l’histoire de l’art, c’est-à-dire une copie artisanale témoignant d’un protocole de reproduction des années 1960. Ce que le Musée décide de conserver, c’est un objet qui n’est certainement pas moins celui de Schwartz et de l’artisan milanais que celui de Duchamp ; un objet où l’identité de l’auteur se brouille au point d’amalgamer l’artiste, le commanditaire (de la réplique), l’artisan (le fabricant, producteur), et l’institution (le musée qui restaure).

Les répliques et les reconstitutions complètes d’une œuvre, chez Marcel Duchamp, signées par lui-même ou non, réalisées par d’autres que lui, existent très tôt de son

vivant et sont autorisées par l'artiste. Elles existent et sont produites pour les mêmes raisons que pour toute reconstitution dans l'histoire de l'art: elles sont déterminées par l'absence d'un objet disparu ou détruit, à distance dans le temps, que l'on décide de re-construire, ou bien par l'absence d'un objet existant mais non transportable, à distance géographique, dont on décide de créer une instance locale. Ce fut cet impératif nécessaire à pouvoir faire, produire et exposer l'histoire de l'art qui décida des reconstitutions du *Monument à la Troisième Internationale* de Vladimir Tatline³⁶. Tout d'abord construite pour la rétrospective du Moderna Museet à Stockholm en 1968 (face au refus des autorités russes, l'exposition monographique ne présentait que des répliques, sans aucune œuvre originale), la reconstitution suédoise réalisée par l'historien Ulf Linde et l'artiste Per Olof Ultveldt fut par la suite prêtée et utilisée comme modèle à plusieurs reprises par différentes institutions internationales. En France, pour l'exposition *Paris-Moscou 1900-*

36

Nathalie Leleu, *Mettre le regard sous le contrôle du toucher. Répliques, copies et reconstitutions au XX^e siècle: les tentations de l'historien de l'art*, publié dans les *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, numéro 93, 2005, pages 95-100. Nathalie Leleu, chargée de mission au Musée national d'art moderne (Centre Georges Pompidou, Paris, France) puis au Musée Picasso (Paris, France), est l'auteure d'une recherche d'importance majeure et de plusieurs textes sur les reconstitutions, répliques et copies d'œuvres dans l'histoire de l'art du 20^e siècle. De nombreuses informations présentées ici sont reprises de ces textes. En page 83 de *La vie et la mort des œuvres d'art*, Nathalie Leleu fait le récit et l'analyse des reconstitutions des *Architectones* de Casimir Malévitch réalisées par le Centre Pompidou à la fin des années 1970 et 1980.

1930 du Centre Georges Pompidou (Paris, 1979), elle fut même déplacée pour servir de point de départ à des corrections appliquées sur une nouvelle réplique locale parisienne : un emprunt qui permit à son retour en Suède, et par le biais d'un imbroglio de transport et de perte d'éléments, de corriger les erreurs de la *Tour* modèle elle-même à partir de la version française, offrant ainsi l'opportunité de mettre à jour la reconstitution d'origine, finalement source et destination de ce voyage d'étude. Désormais, les « collections française et suédoise conservent aujourd'hui deux objets qui, s'ils ne sont ni de la main ni de la volonté de Tatline, offrent une synthèse formelle des recherches conduites sur son œuvre au moment de leur production »³⁷. Comme le démontre Nathalie Leleu, les reconstitutions sont une extension du domaine de l'histoire de l'art. Elles peuvent être un outil également pour le restaurateur lorsqu'il s'agit de valider des hypothèses de traitement conservatoire, comme ce fut le cas par exemple avec le *reenactment* des coulures de peinture sur les toiles de Morris Louis par Glenn Alan Gates³⁸. En simulant les conditions et les dimensions physiques de l'atelier de Morris Louis, Gates tenta de reproduire deux types de séries, les *Stripe paintings* et les *Unfurled paintings*, dans un cas pour déterminer les ustensiles éventuellement utilisés par l'artiste, et dans l'autre pour déterminer purement et simplement de quelle manière il était techniquement concevable de réaliser des toiles de telle taille, et de maîtriser de telles coulures, là où les peintures originales avaient été

37

Ibidem, page 99.

38

Glenn Alan Gates, *Reproducing Morris Louis paintings to evaluate conservation strategies*, publié à l'occasion de The 14th Triennial Meeting The Hague Preprints, 2005.

faites. Dans la reconstitution séquencée des gestes de production d'origine (une méthodologie d'ailleurs partagée par l'archéologie expérimentale³⁹), se confondent pleinement les silhouettes de l'auteur et du restaurateur. Mais la figure majeure de cette histoire de l'art étendue à la reproduction est sans doute bien un historien déjà évoqué plus haut pour son travail sur Tatline, Ulf Linde.

Le Moderna Museet conserve aujourd'hui une collection des répliques de Duchamp réalisées puis corrigées et re-travaillées par Ulf Linde pendant plus de trente ans. C'est de prime abord pour accompagner la monographie de Robert Lebel en 1960, dans la librairie Bokkonsum de Stockholm, que les différentes premières répliques duchampiennes de Linde (dont certaines certifiées conforme par Duchamp *a posteriori*) furent conçues⁴⁰. Devant l'impossibilité, un an plus tard, de faire venir la *Mariée mise à nu par ses célibataires même* au Moderna Museet, depuis Philadelphie, pour l'exposition *Movement in Art*, Pontus Hulten demanda la permission à Marcel Duchamp d'en faire produire une réplique par Ulf Linde ; une demande acceptée et accompagnée par Duchamp⁴¹. Le *Grand Verre* et les *Ready-made*

39

Rappelé par Thierry Chancogne, essayiste, enseignant et éditeur (Tombolo Presses), lors d'une discussion avec l'auteur.

40

Jan Åman, *De ou par Marcel Duchamp par Ulf Linde*, 2013, publié par Sternberg Press.

41

Franck Scurti, *Certifiée pour copie conforme*, 2011. *Certifiée pour copie conforme* est un film documentaire consacré à Ulf Linde par l'artiste Franck Scurti. L'auteur remercie Franck Scurti pour son aide et sa disponibilité.

de l'historien suédois ré-apparurent ensuite dès la rétrospective de 1963 à Pasadena (Californie, États-Unis) et voyagèrent plus tard pour de nombreux prêts, accréditant ainsi la notoriété d'après-guerre de l'artiste français sous les traits de Ulf Linde, devenu merveilleusement et bien malgré lui un énième et magnifique avatar de Marcel Duchamp, après R. Mutt et Rose Sélavy. Car, plus encore que Richard Hamilton, lui aussi l'auteur de multiples répliques et d'un *Grand Verre* pour la Tate Modern en 1966, Ulf Linde est le passeur choisi, le veuf mandataire de l'artiste, il est le véritable regardeur dont parle Duchamp. Il est sa postérité incarnée, le continuateur incessant de l'œuvre, son prolongement et son auteur associé. Ulf Linde ne cessa de re-travailler ses propres copies après la mort de Marcel Duchamp⁴². Ainsi, la *Roue de bicyclette*, signée par Duchamp en 1961, fut corrigée en 1976. *Why not sneeze*, *Rose Sélavy* et les *Trois stoppages-étalon*, signés par Duchamp en 1964, furent rectifiés en 1986. Linde se substitue même à l'artiste dans le cas d'une réplique jugée incorrecte par l'historien : la première version copiée de *A bruit secret*, pourtant validée et signée par Marcel Duchamp, fut remplacée par une seconde copie, non signée mais correcte aux yeux de Linde⁴³. L'historien devenu restaurateur, à force de reconstitutions, est à terme devenu le véritable auteur des artefacts duchampiens aujourd'hui conservés et visibles par le public. Peut-être plus précisément, il

42

Nathalie Leleu, *Répliques et reconstitutions de/par/pour Marcel Duchamp*, texte publié dans le recueil *Restauration et non-restauration en art contemporain*, dirigé par Marie-Hélène Breuil, édité par ARSET.

43

Jan Åman, opus cité.

serait juste d'écrire que Ulf Linde est devenu l'auteur de ce-que-furent-des-œuvres-de-Marcel-Duchamp, devenant ainsi son alter ego dans l'histoire de l'art. Il incarne par lui-même l'extrême degré de restauration possible d'une œuvre, là où ce n'est plus, comme avec la liquéfaction des sculptures, l'identité formelle d'un objet qui disparaît, bien au contraire, mais là où l'identité de l'auteur s'estompe. Tandis que la restauration ressuscite l'identité formelle d'une œuvre qui re-surgit des cendres, le nom de l'artiste achève alors de pâlir.

Nécessités par les besoins de l'exposition à écrire l'histoire de l'art⁴⁴, toutes ces reconstitutions survivent désormais dans les collections des musées commanditaires: La *Tour* de Tatline, tout comme le *Light Prop* de Moholy-Nagy en de multiples exemplaires dispersés. Les œuvres de Duchamp préservées par le Moderna Museet ont pour auteur Ulf Linde. Le *Grand Verre* de Richard Hamilton est conservé par la Tate Modern, avec pour auteur désigné Marcel Duchamp mais pour copyright partagé Duchamp et Richard Hamilton. Enfin, comme le raconte Nathalie Leleu, le *Victory Boogie-Woogie* de la collection du Stedelijk Museum d'Amsterdam n'est pas de Piet Mondrian. Le tableau date même de deux ans après la mort du peintre. L'ultime tableau de Mondrian, laissé inachevé en février 1944, est emprunté avec difficulté en 1946 par le directeur

44

Page 94 de ce livre, Amelia Groom, théoricienne, enseignante dans le département Critical studies du Sandberg Institute, à Amsterdam (Pays-bas), raconte sa visite de la collection du Museum of Art d'Otsuka, au Japon: une institution vouée à reproduire, exposer et conserver, grandeur nature, l'histoire de l'art occidentale en photocéramique.

du Stedelijk, Willem Sandberg⁴⁵, pour l'exposition *PM – Piet Mondriaan Herdenkingstentoonstelling*. Sandberg fait alors réaliser par le restaurateur du musée, Willy Kock, une copie non autorisée de l'œuvre avant son retour aux États-Unis. Tandis que l'œuvre rentre ainsi dans la collection du Stedelijk sous le nom de son restaurateur⁴⁶, la propriétaire du tableau, Emily Tremaine, fait à son tour peindre deux nouvelles itérations documentaires de *Victory Boogie-Woogie* par Perle Fine en 1947 et 1948 : si la première est une réplique fidèle, la seconde s'essaye à continuer et achever l'originale, désormais cernée par ses reproductions et ses co-auteurs.

45

Nathalie Leleu, *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, opus cité.

46

<http://www.stedelijk.nl/en/artwork/3070-victory-boogie-woogie-naar-piet-mondriaan>, lien consulté le mercredi 1^{er} juin 2016.