

# CONSERVER ET RESTAURER L'ART CONTEMPORAIN

Modifications des pratiques  
et recherches de légitimité

*Textes réunis par Gilles Barabant et François Trémolières*



# Conserver et restaurer l'art contemporain

*Modifications des pratiques et recherches de légitimité*

5<sup>e</sup> journée d'étude du cycle

« La restauration : connaissance et reconnaissance de l'œuvre d'art »

4 octobre 2013

---

Textes réunis par Gilles Barabant et François Trémolières  
Préfaces d'Isabelle Pallot-Frossard et Thierry Dufrêne

*À la mémoire de Marie-Hélène Breuil (1962-2016),  
en témoignage de son rôle et de son implication  
dans le domaine de la recherche en conservation et restauration de l'art contemporain*

**Direction scientifique de la publication :** Gilles Barabant, François Trémolières et Lorraine Mailho

**Coordination éditoriale et recherche iconographique :** Anne Terral et Reine Bellivier

**Graphisme, mise en pages et couverture :** Mathilde Decorbez

**Photographie de couverture :** Guillaume Paris, *Numenous*, 2002. © Strasbourg, musée d'Art moderne et contemporain/

Photo : Musées de Strasbourg/N. Fussler. © ADAGP, Paris.

Toutes les demandes d'autorisation de reproduction ont bien été effectuées auprès des institutions, artistes et photographes concernés, dans le respect du droit d'auteur.

Nous vous remercions de nous signaler toute éventuelle omission.

ISBN : 978-2-11-155025-4

© C2RMF, 2019.

# Sommaire

<b>Préfaces</b>	4
<i>Isabelle Pallot-Frossard</i> <i>Thierry Dufrêne</i>	
<b>Introduction</b>	
<b>L'art contemporain mis à nu par ses restaurateurs, même</b>	8
<i>Gilles Barabant</i>	
<b><i>Peint, non peint, repeint, dépeint :</i></b>	
<b>actualisation et conservation dans l'œuvre de Claude Rutault</b>	11
<i>Adriana Blendea, Marie-Hélène Breuil</i>	
<b>Conservation et obsolescence technologique :</b>	
<b>de la substitution à l'identique à son impossibilité</b>	22
<i>Cécile Dazord, Alice Moscoso, Laure Vidal</i>	
<b>Atelier Boronali : pour la préservation de l'art-action</b>	38
<i>Stéphanie Elarbi, Laurent Prexl</i>	
<b>Œuvre éphémère, œuvre précaire ou l'<i>Ecclésiaste</i> au musée :</b>	
<b>autour de <i>Catacombes</i> de Jana Sterbak</b>	51
<i>Céline Le Bacon, Gilles Barabant</i>	
<b>Théorie de la restauration et art contemporain :</b>	
<b>une conceptualisation au service de la pratique</b>	62
<i>Nico Broers, Muriel Verbeeck</i>	
<b>Conclusions</b>	
<b>L'artiste, le restaurateur et le musée</b>	76
<i>François Trémolières</i>	
<b>Table des auteurs</b>	83

# Préfaces

La présente publication est le fruit d'un partenariat établi depuis 2009 entre le Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF) et l'université de Paris Ouest Nanterre-La Défense. Son ambition était de favoriser le dialogue entre historiens de l'art, restaurateurs et scientifiques du patrimoine afin d'enrichir la lecture de l'œuvre d'art et sa réception critique en mettant en évidence les interactions entre histoire matérielle et histoire du goût. L'ouvrage publié chez Armand Colin en 2012, *La Restauration des peintures et des sculptures. Connaissance et reconnaissance de l'œuvre*, a fait la synthèse de trois journées d'études organisées en 2009 et 2010, avec l'apport de l'Institut royal du patrimoine artistique (IRPA, Bruxelles), et témoigné largement de la pertinence de ce projet. Une quatrième journée a eu lieu dans le prolongement des précédentes, à l'université libre de Bruxelles, en 2012, dont les actes ont été publiés l'année suivante par la revue en ligne CeROArt, sous le titre *Le faux, l'authentique et le restaurateur*<sup>1</sup>.

La journée d'étude *Art contemporain, modification des pratiques et recherches de légitimité* qui s'est tenue à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) à Paris en octobre 2013 et dont sont issues les contributions ici proposées au lecteur<sup>2</sup>, s'inscrit dans la même lignée ; elle doit beaucoup, de part et d'autre, à Béatrice Sarrazin, conservateur général du patrimoine, alors responsable du département restauration du C2RMF, et à François Trémolières, alors maître de conférences à l'université de Paris Ouest, qui en furent les instigateurs. La matinée et l'après-midi se sont conclues par des tables rondes dont nous avons tenté de restituer l'essentiel dans les conclusions.

Le choix de cette thématique s'explique par le caractère très particulier des œuvres contemporaines dont les formes, les constituants et les techniques n'entretiennent que des rapports lointains avec les créations antérieures, et dont l'aptitude au vieillissement fait souvent craindre, pour paraphraser

---

1 <https://journals.openedition.org/ceroart/2922>.

2 La communication de Gilles Tiberghien autour des créations du *land art* élargies à l'échelle d'un paysage n'a pu être reproduite dans la présente publication.

Claude Lévi-Strauss, qu'elles n'aillent de la jeunesse à la décrépitude sans s'arrêter à l'ancienneté. C'est évidemment le rôle d'une institution comme le C2RMF de travailler à l'étude des nouveaux matériaux dont elles sont constituées afin de contribuer à la préservation des œuvres appartenant aux collections publiques. Dans ce domaine pionnier, la politique de recherche du Centre s'est notamment organisée depuis quelques années autour de quelques axes stratégiques comme l'obsolescence technologique, les matières plastiques ou les peintures industrielles.

Toutefois, les enjeux de la conservation ne se limitent pas à ces aspects physico-chimiques, particulièrement dans le domaine contemporain où les œuvres peuvent entretenir des relations complexes, sinon contradictoires, avec leur matérialité même. Comme l'illustrent les études de cas présentées au fil des pages, les décisions d'intervention – ou de non-intervention – sont plus ouvertes que pour les œuvres traditionnelles et ne se limitent pas aux seuls actes de restauration, qui supposent le respect de la matière originelle et qui prévalent pour le patrimoine classique. Ces choix, en apparence si contraires au cadre déontologique patiemment élaboré au cours du XX<sup>e</sup> siècle, ne sont cependant pas arbitraires et reposent sur une critique préalable de l'œuvre et sur la définition des critères de son authenticité. La compréhension du projet artistique et l'inscription de ce projet dans la trajectoire de l'auteur, la nature des constituants de l'œuvre, les modalités de son élaboration, le diagnostic et le pronostic sur le vieillissement des matériaux, forment, parmi d'autres, un entrelacs de données dont l'analyse constitue un préalable à la prise de décision. Cette dernière suppose une collaboration active entre sciences de la matière et sciences humaines, d'autant plus nécessaire qu'elle peut aussi être infléchie sinon imposée par l'artiste, ses ayants droit et même parfois ses assistants.

Ainsi, loin d'être réductible au traitement technique d'une altération, le moment de la conservation et de la restauration d'une œuvre contemporaine est surtout celui d'une maïeutique associant conservateurs, restaurateurs, scientifiques, artistes ou ayants droit, qui permet de dévoiler la richesse de ses significations pour mieux en assurer la préservation.

**Isabelle Pallot-Frossard**

Directeur du C2RMF

([isabelle.pallot-frossard@culture.gouv.fr](mailto:isabelle.pallot-frossard@culture.gouv.fr))

À l'initiative de Gilles Barabant (Centre de recherche et de restauration des musées de France) et de François Trémolières (université Paris Ouest Nanterre-La Défense) a eu lieu le 4 octobre 2013, en salle Vasari à l'INHA, la 5<sup>e</sup> journée d'étude du cycle « La restauration : connaissance et reconnaissance de l'œuvre d'art » consacrée à *L'art contemporain, modification des pratiques et recherches de légitimité*. Cette journée a reçu le soutien du laboratoire Histoire des arts et des représentations (HAR) sous la houlette de Christian Biet et Ségolène Le Men, et particulièrement de l'équipe des contemporanéistes dirigée alors par Annette Becker. Cette publication en est issue. Je voudrais la présenter et faire part de quelques idées qu'elle inspire.

Je me souviens d'une visite avec le peintre André Raffray de la galerie Thiel à Stockholm où, admirant les Munch, il me faisait remarquer combien leur couche picturale était mince, sans superpositions, et que le peintre, en optant pour la technique *alla prima*, avait pensé à la pérennité de son œuvre. À l'inverse, quel historien de l'art contemporain n'a pas été tenté un jour, comme Gilles Barabant et Céline Le Bacon, de convoquer *l'Éclésiaste* et son fameux « Vanité des vanités, tout est vanité » ! En effet, beaucoup d'artistes de notre temps n'ont pas le souci de la pérennité de la matérialité de leur œuvre, ni peut-être le savoir-faire pour l'assurer. Certains affirment même qu'il faut distinguer l'« éternité » du geste et la « mortalité » de l'œuvre matérielle, distinction opérée dès 1946 par Lucio Fontana et instaurée dans les années 1960-1970 par la « dématérialisation de l'œuvre d'art » (Lucy Lippard).

Quand les artistes revendiquent l'éphémère, *a priori* pas de problème, même s'il reste à faire un sort (muséal ?) aux restes matériels après destruction partielle d'une machine autodestructrice de Tinguely, comme *l'Hommage à New York* (mars 1960) ou aux supports d'actions de Beuys : le triangle, le bâton eurasien, par exemple, qui subsistent de *l'Action Coyote*. Mais la mémoire collective de ces manifestations artistiques s'appuie sur des enregistrements (même si Tino Seghal pousse à l'extrême la logique de l'éphémère en prohibant toute image de ses « situations » – restent encore les récits dont il convient de garder trace). Stéphanie Elarbi et Laurent Prexl, de l'atelier Boronali, posent le dilemme du traitement du matériel, des archives des performances, happenings, poésie sonore, etc., pour conserver, voire restituer une forme d'art qui se veut non pérenne. Il faut dire que dans ce



domaine, la déontologie est difficile à fixer puisque des artistes comme Marina Abramovic, qui affirma d'abord que les performances ne pouvaient être refaites, en refit ensuite elle-même au musée Guggenheim de New York en 2005 (*7 easy Pieces*) avant de concevoir un Institut de la Performance où le *reenactment* (la reconstitution de performances) est parfaitement licite ! Si le *reenactment* rejoint dans les pratiques la reconstitution d'expositions ou de lieux artistiques, alors on ne pourra plus garder les restes de l'éphémère comme de simples reliques.

L'art fondé sur les protocoles comme la « toile tendue sur châssis peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée » de Claude Rutault, étudié par Adriana Blendea et Marie-Hélène Breuil, identifie l'œuvre à son « *ecceité* », à sa présentation dans un lieu donné et en délègue l'actualisation, sans faire le détour de la matérialité conservée, excluant, *a priori*, la restauration. Mais qu'en est-il des œuvres lumineuses, motorisées et audiovisuelles ? Un néon de Dan Flavin, une sculpture laquée industriellement de Sol Lewitt, un cinétisme de Rebecca Horn peuvent-ils être restaurés ? Cécile Dazord, Alice Moscoso et Laure Vidal montrent à leur propos un nouveau paradigme : « la reconnaissance de la *substitution à l'identique* comme ne contrevenant pas nécessairement à l'authenticité ou l'originalité, dans un contexte de production en série. » Mais elles admettent aussi comme « embarrassante », en termes de conservation-restauration, l'impossibilité du remplacement par le même, lorsque le matériel concerné est frappé d'obsolescence. C'est là que le témoignage de Dominique Gagneux, pour le musée d'Art moderne de la Ville de Paris, et de Véronique Sorano-Stedman, pour le service de restauration du musée national d'Art moderne-Centre Pompidou, s'avère précieux : il s'agit pour les musées de recueillir des artistes contemporains eux-mêmes ou de leurs héritiers ou ayants droit toutes les informations nécessaires à la connaissance et donc à la conservation-restauration des œuvres, de travailler avec les artistes à la restauration de leurs œuvres, mais aussi d'interroger les artistes sur le sens qu'ils donnent aux œuvres, de façon à pouvoir conserver l'essentiel en cas de dommage et de nécessité d'« adaptation » de l'œuvre.

Gilles Barabant et Céline Le Bacon se soucient des matériaux instables ou des techniques précaires : ils soulignent qu'ils mettent le musée en contradiction avec ses missions sociales de conservation. Prenant l'exemple de l'étude en cours, réalisée conjointement par le musée d'Art moderne de Saint-Étienne et le Centre de recherche et de restauration des musées de France, d'une sculpture en chocolat de Jana Sterbak, ils posent la question iconoclaste : comment prendre en charge la transformation d'œuvres vouées à la disparition tout en leur permettant d'accéder à une forme de pérennité ?

S'appuyer sur autant d'études de cas est d'ailleurs la méthode préconisée par Nico Broers et Muriel Verbeeck qui écrivent que, face aux problèmes soulevés par l'art contemporain, une réflexion praxéologique semble pour l'instant préférable avant qu'une éventuelle théorie générale de la restauration de l'art contemporain façon Cesare Brandi puisse voir le jour.

Le champ ouvert par cette publication est large et l'orientation donnée forte : du pragmatisme, de l'humour et l'amour des œuvres dans le respect des intentionnalités artistiques. On attend une suite : sur le Street Art où la question déontologique est cruciale, sur les installations interactives et les « Immatériaux » chers à Jean-François Lyotard (1985), c'est-à-dire où le traitement de l'information fait partie de la matière à conserver, et bien sûr les œuvres numériques. Nul doute qu'elle ne se dessine déjà !

**Thierry Dufrêne**

Professeur d'histoire de l'art contemporain  
Laboratoire HAR/HCont  
Université Paris Nanterre  
([thierry.dufrene@inha.fr](mailto:thierry.dufrene@inha.fr))

# Introduction

## L'art contemporain mis à nu par ses restaurateurs, même

**Gilles Barabant**, chef de la filière xx<sup>e</sup> siècle – art contemporain, Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF), Paris ([gilles.barabant@culture.gouv.fr](mailto:gilles.barabant@culture.gouv.fr)).

---

La présente publication s'inscrit dans le sillage de l'ouvrage *La Restauration des peintures et des sculptures. Connaissance et reconnaissance de l'œuvre* paru en 2012 chez Armand Colin sous la direction de Pierre-Yves Kairis, Béatrice Sarrazin et François Trémolières. L'objectif de ce projet était de mettre en évidence l'apport des acteurs des sciences de la conservation, tout particulièrement des restaurateurs, dans l'analyse critique des œuvres d'art et pour une meilleure et plus juste compréhension des valeurs qu'elles véhiculent ; il partait du constat que les œuvres ne sauraient se définir comme d'intemporelles et pures images, et visait à montrer comment le choix des matériaux et des techniques influe de manière signifiante sur le processus dialectique de la création, comment également l'histoire de leur transformation nous renseigne autant sur les modifications progressives du goût que sur la perception altérée que peut parfois en avoir le regardeur. Il voulait également tenter de rapprocher

universitaires et professionnels de la conservation dans la construction d'une histoire de l'art plus soucieuse d'intégrer la question de la matière et de la technique dans sa réflexion.

C'est avec le même parti pris que l'on s'intéresse ici, sans prétendre cependant à l'exhaustivité, à l'art contemporain. La question de la matérialité de l'œuvre contemporaine est loin d'être anodine dans la mesure où elle peut être instrumentalisée à des fins partisans ou idéologiques ; il suffit de considérer la récurrence des pamphlets qui déplorent « la perte du métier » ou l'incapacité qu'auraient les créations actuelles à supporter l'épreuve du temps pour mieux dénoncer le prétendu nihilisme de « l'art contemporain ». Ces polémiques montrent en tout cas que les questions relatives à la technique de l'œuvre et à sa conservation ne sont pas qu'affaires d'intendance, mais qu'elles sont également des critères intrinsèques du jugement esthétique. En raison de l'évidente, quoique stimulante, inévidence de l'œuvre contemporaine, telle que la constatait en

1970 Theodor W. Adorno dans l'introduction de sa *Théorie esthétique*<sup>1</sup>, le rôle du restaurateur est central et ne saurait se résumer au traitement de la dégradation considérée comme accidentelle. Il consiste avant tout, et en premier lieu, à révéler les relations de distance, de complexité ou de contradiction que l'œuvre entretient avec sa définition formelle.

Les raisons de ce particularisme sont de différents ordres. Les premières sont conjoncturelles et sont liées à la contemporanéité même de ce patrimoine.

Le travail du restaurateur consiste à poser non plus seulement un diagnostic sur des altérations avérées, mais aussi un pronostic sur la manière dont les constituants pourront se comporter au cours de leur vieillissement.

Quant aux protocoles de décision préalables à l'intervention, généralement – et idéalement – cantonnés au dialogue collégial entre historiens de l'art, scientifiques et restaurateurs, ils doivent prendre en compte les droits de l'auteur et respecter le point de vue, juridiquement prééminent, de l'artiste ou de ses ayants droit sans qu'on puisse préjuger de la qualité de ce dialogue, ni de la possibilité d'arrêter des choix acceptables par toutes les parties dans le respect de la déontologie de la restauration ; le risque le plus grand étant de devoir appliquer un droit de repentir au nom du droit au respect de l'intégrité. Incidemment, cette notion d'intégrité, non seulement esthétique mais aussi historique, peut être difficile à appliquer à des formes plastiques dont le seul point commun est de se présenter comme « contemporaines », sinon neuves par essence, du moins rétives à entrer dans l'Histoire.

Plus fondamentalement cependant, c'est la nature même de l'œuvre contemporaine, dans sa matérialité et dans son rapport avec sa définition matérielle, qui interroge et qu'interrogent les restaurateurs. Il y aurait d'ailleurs une certaine ironie à constater que le moment où la conservation patrimoniale s'est constituée en discipline académique autonome, disons autour des années 1960, a également été celui où les pratiques des

artistes se sont définitivement affranchies de la définition de l'œuvre classique, ou pour tout dire romantique, qu'elle présuppose.

À la base, il est souvent bien sûr question de physique et de chimie, la gamme des matières utilisées par les artistes n'étant plus limitée par des formes de création codifiées ni par l'usage corollaire de matériaux « nobles » en raison de leur stabilité dans le temps.

Ce sont aussi et surtout les moyens de production de l'œuvre qui ont été transformés par les avant-gardes modernes avec l'apparition du collage, de l'assemblage, de la construction et, plus radicalement encore, avec le *ready-made*. Ses éléments constitutifs peuvent ainsi avoir des statuts fort différents. Selon qu'ils relèvent du régime de l'appropriation *ready-made* ou d'une fabrication spécifique, selon que cette fabrication soit elle-même « autographe », partiellement autographe ou déléguée à des techniciens tiers, leur valeur d'originalité s'en trouvera sensiblement modifiée. Les critères traditionnels d'authenticité esthétique ou d'unicité ne sont ainsi pas immédiatement transposables, on le voit, quand on cherche à les appliquer à des installations constituées d'éléments hétérogènes dans leur matérialité comme dans leur origine et dont l'agencement relatif dépend autant du projet prédéfini par leur auteur que du hasard du lieu où ils sont exposés.

Ainsi, à la différence d'un tableau ou d'une sculpture, la plupart des créations contemporaines ne sont pas assimilables à des images, achevées dans leur matière et accomplies dans leur forme, et dont on pourrait nettement diviser l'histoire entre le temps de la création et le temps de la conservation. L'œuvre continue souvent à être « agie » et agissante après sa réalisation : elle se caractérise comme dispositif ou comme fonctionnement ; son existence physique peut être temporaire ou intermittente ; elle peut se faire conceptuelle et se métamorphoser au gré d'une règle de jeu ; elle peut même avoir pour projet sa propre transformation et, parfois, sa ruine.

---

1 « L'art a perdu son caractère d'évidence. Il est devenu évident que tout ce qui concerne l'art, tant en lui-même que dans sa relation au tout, ne va plus de soi, pas même son droit à l'existence », T. W. Adorno, *Théorie esthétique* [1970], trad. fr. Marc Jimenez. Paris : Klincksieck, 1974, p. 9.

L'expertise des restaurateurs est donc essentielle pour définir au cas par cas des critères d'« authenticité » à partir desquels il est possible de mettre en œuvre des protocoles de documentation, de gestion, de maintenance et de pérennisation qui soient déontologiquement acceptables. Ces moyens ne se limitent d'ailleurs pas aux interventions de conservation au sens strict, qui visent à préserver la matière originelle. On peut ainsi ne pas s'interdire de rééditer, de réparer, de remplacer à l'identique ou de substituer telle ou telle partie, ou parfois même à l'inverse, d'accompagner des processus de dégradation jusqu'à leur terme sans chercher à les bloquer. Ces choix apparemment si contraires à la lettre de la doctrine ne sont cependant ni arbitraires

ni illégitimes, mais se fondent sur l'analyse critique préalable de l'œuvre, sur l'origine, le statut et la fonction de ses composants, afin de respecter la logique de créations qui ne répondent plus à l'acception classique.

La conservation de l'art contemporain est ainsi une « nouvelle frontière » ; c'est aussi l'un des domaines, au carrefour des sciences de la matière, des sciences humaines, du droit, de la théorie et de la pratique de la restauration, où la recherche interdisciplinaire est la plus nécessaire en raison du caractère éminemment problématique de créations ou de productions qui, dans leur infinie variété, semblent se jouer de nos tentatives pour les rassembler dans une définition commune.



***PEINT, NON PEINT,  
REPEINT, DÉPEINT :***

**ACTUALISATION ET  
CONSERVATION DANS  
L'ŒUVRE DE CLAUDE RUTAULT**

**Adriana Blendea**, restauratrice du patrimoine, peinture murale et de chevalet, Paris ([adriana.blendea@gmail.com](mailto:adriana.blendea@gmail.com)).

**Marie-Hélène Breuil**, historienne de l'art, enseignante à l'École supérieure des Beaux-Arts de Tours (Esba-TALM).

---

Depuis 1973, l'œuvre de Claude Rutault s'est élaborée à partir d'un énoncé, principe fondateur de son travail depuis : « une toile tendue sur châssis peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée. » Ce principe est développé dans le cadre des « définitions/méthodes » (dm) qui sont les textes à partir desquels sont réalisées ses peintures. Pour exemple, les dm 1, *toiles à l'unité*, et dm 145, *légendes* (fig. 1), au musée national d'Art moderne (MNAM-Centre Pompidou), ont connu plusieurs couleurs : blanc, pour la préparation de la première présentation, rose en 1989, vert en 1996, gris stellaire en 2000,

jaune Malevitch selon le clavier de couleur MNAM en 2006, rouge en 2013. À chaque présentation, l'artiste délègue le choix de la couleur et de la configuration d'accrochage au « preneur en charge » acquéreur de l'œuvre, ici le musée : c'est ce que Claude Rutault appelle « actualisation » ou « réactualisation » afin d'insister sur le présent de l'œuvre. La dernière définition de ces termes donnée par l'artiste qui, on va le voir, récrit ses textes comme il repeint ses peintures, est :

« l'actualisation est l'état visible de l'œuvre à un moment donné dans un lieu précis. la réalisation d'une



**Fig. 1.** Claude Rutault, *toiles à l'unité*, 1973/*légendes*, 1985. © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Philippe Migeat.

définition/méthode est toujours ponctuelle et de durée limitée. la pratique montre qu'assez rapidement il faut réactualiser parce que les données ne sont plus actuelles : nous sommes dans un nouveau lieu, les murs sont d'une autre couleur... ce moment n'est pas seulement subi, il est l'occasion d'une autre lecture du texte, d'un autre regard. [...] l'œuvre dans sa nouvelle version risque d'être méconnaissable. tant mieux. l'œuvre est vivante<sup>1</sup>. »

Un autre exemple de réalisations différentes à partir d'un même texte peut être mentionné. La dm 145, *légendes*, reprend l'usage du cartel dans les musées (on peut noter ici que les usages de l'histoire de l'art, de la conservation ou du commissariat d'exposition sont repris, travaillés et détournés dans les définitions/méthodes). Elle a donné lieu à une actualisation en 2006 à la galerie Catherine Issert, sous-titrée « les poissons rouges font de la peinture », pour une exposition intitulée *faites comme si j'étais mort*, radicalement différente de celle visible depuis 1993 dans la Chambre du roi au château d'Oiron dans les Deux-Sèvres<sup>2</sup>.

Ses peintures sont donc spécifiquement conçues pour être produites à la demande et donc produites à nouveau, avec le même matériel ou non, ce qui, de fait, exclut la conservation en l'état, comme c'est le cas des *wall drawings* de Sol LeWitt. Claude Rutault indique d'ailleurs à propos de la restauration que c'est une « notion caduque dans l'esprit du travail. il suffit de repeindre, un coup de peinture, un coup de jeunesse. lorsqu'une toile a été peinte plusieurs fois et que la peinture laisse des empâtements ou risque de craqueler, changeons la toile sans hésiter. pas de fétichisme<sup>3</sup> ». L'œuvre de Claude Rutault écarte *a priori* toute intervention de conservation-restauration. Mais l'on sait que des opérations de maintenance en cours d'exposition ont eu lieu, notamment en 1992 aux galeries contemporaines du MNAM-Centre Pompidou, où une intervention de « nettoyage » a été nécessaire à la suite du passage des agents d'entretien, sur une toile reposant au niveau du sol, et au château d'Oiron où une intervention de refixage, masticage et retouche a été faite en 2011 par Adriana Blendea

sur deux toiles tendues sur châssis insérées dans le mur de la Chambre du roi. Elles avaient été endommagées car les visiteurs, trop curieux de comprendre comment l'œuvre était réalisée, touchaient les coins inférieurs de ces deux toiles.

On constate pourtant dans son travail un attachement aux matériaux d'origine, même si ceux-ci peuvent être changés et remplacés sans que l'authenticité de l'œuvre ne soit remise en question. La première toile peinte de la même couleur que le mur, en gris, en 1973, par Claude Rutault dans sa cuisine, puis repeinte en 1984, est conservée dans ses archives. C'est une petite toile carrée de 20 x 20 cm, qui peut donner lieu à des répliques avec des toiles de mêmes dimensions ou non, comme cela a été le cas à Oslo<sup>4</sup> en 2002 ou au musée d'art moderne et contemporain (MAMCO) de Genève<sup>5</sup> en 2006 (fig. 2). On peut également citer cette pile de papiers, correspondant à la dm 34, *papiers*, dont l'actualisation pour l'exposition au MNAM-Centre Pompidou en 1992 se trouve aujourd'hui dans une collection particulière, avec un stock de papiers, car certaines couleurs ne sont plus disponibles dans le commerce, bien que cette dm 34 puisse être réalisée avec d'autres papiers. On s'aperçoit également qu'il y a, dans le travail de Claude Rutault, une réflexion sur la préservation, peu orthodoxe toutefois, qui s'illustre notamment à Saint-Prim dans l'Isère, où il a mené le réaménagement intérieur et extérieur de l'église entre 1999 et 2007. Les statues des saints personnages ont été rassemblées au fond de l'église et drapées – comme le sont les marbres dans le parc du château de Versailles l'hiver – et les peintures du chemin de croix ont été recouvertes de toile peinte de la même couleur que le mur. Une façon d'effacer l'image – en partie seulement, le drapé générant une autre image – et, selon les propos de l'artiste, de protéger l'œuvre.

La question de la restauration, son refus ou son éviction du champ des possibles interventions sur l'œuvre (puisqu'il suffit de repeindre ou, si le support est endommagé, de le changer), a été abordée avec Claude Rutault dans le cadre d'une journée d'étude que nous avons organisée à Tours en 2007<sup>6</sup>. Il commençait à se faire jour dans ses écrits un intérêt pour la restauration avec au moins un projet portant sur ce sujet, comme il le note en 2007 :



**Fig. 2.** Claude Rutault, *carte de cuba*, œuvre exposée en 1994 au MAMCO Genève. © MAMCO Genève/Ilmari Kalkkinen.

« il n’y a pas lieu de restaurer une toile peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée, il y a à profiter de l’aubaine pour *repeindre*, non pour remettre la peinture dans son état d’origine mais plutôt pour changer de couleur, de forme, de format... pour réaliser une nouvelle actualisation. la restauration relève d’une conception illusionniste de l’art selon laquelle la peinture devrait se figer à un moment ou l’autre de son histoire qui serait son moment de vérité. la peinture ne vieillirait pas, mon œil ! il existe dans une réserve du musée de Brest un certain nombre d’œuvres soit en trop mauvais état, soit d’une qualité trop peu convain-

cante pour mériter d’être restaurées. j’avais proposé d’en réintroduire quelques-unes dans la collection en les repeignant de la même couleur que le mur, façon de rendre cette réserve visitable. les règles patrimoniales s’y opposent [...] il ne serait peut-être pas tout à fait utopique d’imaginer, concernant cette réserve secondaire, une autre procédure<sup>7</sup>. »

En résumé, il s’agirait d’exposer les œuvres telles quelles, puis de les prêter gratuitement à des personnes qui s’engageraient à les faire restaurer.

Aujourd’hui, l’œuvre de Claude Rutault s’articule autour de quatre notions clés : le peint, le non-peint, le repeint (ou repeinture), le dépeint. La toile sera donc soit peinte de la même



couleur que le mur sur lequel elle est accrochée ; soit non peinte, c'est-à-dire vierge, non apprêtée et accrochée sur un mur qui n'est pas peint. Elle pourra être repeinte, lors d'une nouvelle actualisation par exemple, mais cette possibilité est également pour l'artiste l'occasion de repeindre les tableaux qu'il a réalisés avant 1973, des tableaux abstraits ou figuratifs, des œuvres de jeunesse et du début de sa carrière, ou bien des tableaux d'autres artistes. Elle pourra enfin être dépeinte lorsque sera enlevée la couche picturale pour mettre à nu le support, panneau de bois ou toile, ce qu'il réalise également pour ses œuvres d'avant 1973.

Avec les propositions de repeint et de dépeint, nous abordons des questions qui sont au centre de la pratique du conservateur-restaurateur :

– Quel est l'état de conservation de l'œuvre ? Si elle est abîmée, marquée d'un réseau de craquelures par exemple, le repeint sera exclu.

– Quel est son état originel et quels sont ses états originaux ?

– Comment la documenter ? Une réflexion sur le rôle de la photographie comme document s'avère nécessaire et a donné lieu à un ensemble de définitions/méthodes.

– Où réside son authenticité ? On s'aperçoit très vite qu'il faudra admettre différents régimes d'authenticité ou de multiples authenticités, comme on doit admettre plusieurs états originaux. Faut-il privilégier un état sur un autre ou laisser faire le recouvrement ou le dé-couvrement ?

– Même s'il n'est pas toujours possible de savoir si les différents états sont autographes, et bien que cela n'ait pas vraiment de sens *a priori*, puisqu'il y a délégation de choix et de réalisation, on pourra se demander : qui a peint ? qui peint ? qui repeint ? qui dépeint ?

– Se pose également la question du droit, au-delà du strict droit de l'artiste sur son œuvre. Même si, pour tous les exemples cités, il n'y a pas de conflit entre le droit du propriétaire et celui de l'artiste, il se trouve que le repeint et le dépeint questionnent les droits de l'artiste et le droit de propriété, ainsi que l'économie liée au marché de l'art. C'est donc aussi une question d'éthique.

– Enfin, il faudra questionner le rapport à l'image, puisqu'il s'agit ici de faire valoir la peinture sur l'image, par le recouvrement ou le

dé-couvrement. Mais l'on sait que le respect de l'image est une préoccupation constante de la restauration, avec ou sans Cesare Brandi.

Ces propositions ont donné lieu à plusieurs actualisations à partir de définitions/méthodes formulées dans les années 1990. Ainsi, la dm 208 bis, *repeindre*<sup>8</sup>, et la dm 1 bis, *tableau à l'unité*<sup>9</sup>, sont en jeu dans *quelques jours avant l'exposition*, présenté à la galerie Martine et Thibault de la Châtre en 1997 : pour l'ouverture de l'exposition, quatre toiles, une peinture d'Annonciation du XVIII<sup>e</sup> siècle, une peinture abstraite de Claude Rutault et deux toiles peintes en blanc de la même couleur que le mur, ont été repeintes en blanc. Cette œuvre, aujourd'hui dans les collections du CAPC musée d'art contemporain à Bordeaux, a été actualisée à plusieurs reprises depuis. Pour l'exposition *peinture de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée*<sup>10</sup> en 2002, une photographie parue dans la presse locale nous montre la conservatrice-restauratrice du Kunstmuseum de Bergen repeignant un tableau de l'artiste, « Autonomiste basque » de 1968, sous sa direction. Le dépeint est régi par la dm 208, *dépeindre*<sup>11</sup>.

Une première expérimentation de cette proposition a été réalisée par Claude Rutault en 1997 avec une œuvre du début des années 1970, *le monde coupé en tranche*, dont le panneau de bois a été mis à nu et exposé au Centre de création contemporaine Olivier Debré à Tours<sup>12</sup>. À la suite de cette expérience, Claude Rutault abandonne *dépeindre* pour le reprendre en 2011 à la galerie Emmanuel Perrotin<sup>13</sup>. Cette définition/méthode connaît depuis de nouveaux développements avec, notamment, la proposition faite par l'artiste à Adriana Blendea, restauratrice du patrimoine, de dépeindre une partie des toiles d'avant 1973.

Selon la définition/méthode 208, la commande de Claude Rutault visait l'élimination totale des couches picturales et de la préparation d'une série de ses peintures autographes figuratives, techniques mixtes sur toile, peintes entre 1966 et 1971, dont deux avaient été actualisées dans les années 1990-2000 : *La mise à prix*, *Les joueurs de boules*, *Armes chimiques*, *Carte de Cuba*, (actualisée en blanc), *Vagues* (qui était une toile libre, tendue ensuite sur châssis par l'artiste), et enfin *Ciel bleu nuageux*, actualisée plusieurs fois, et dont la

méthodologie du dépeint sera présentée plus bas.

Avant de détailler cette intervention, il nous paraît indispensable de situer notre approche de ce projet bien particulier. Dans leur acception habituelle, les termes *création* et *restauration* définissent deux mondes parallèles, qui cohabitent sans interaction l'un avec l'autre, mais qui pourtant finissent par interférer, surtout lorsque l'artiste et le restaurateur sont contemporains et que la réalisation d'un projet commun concernant une œuvre d'art implique leur étroite collaboration. C'est peut-être cette approche ambivalente de

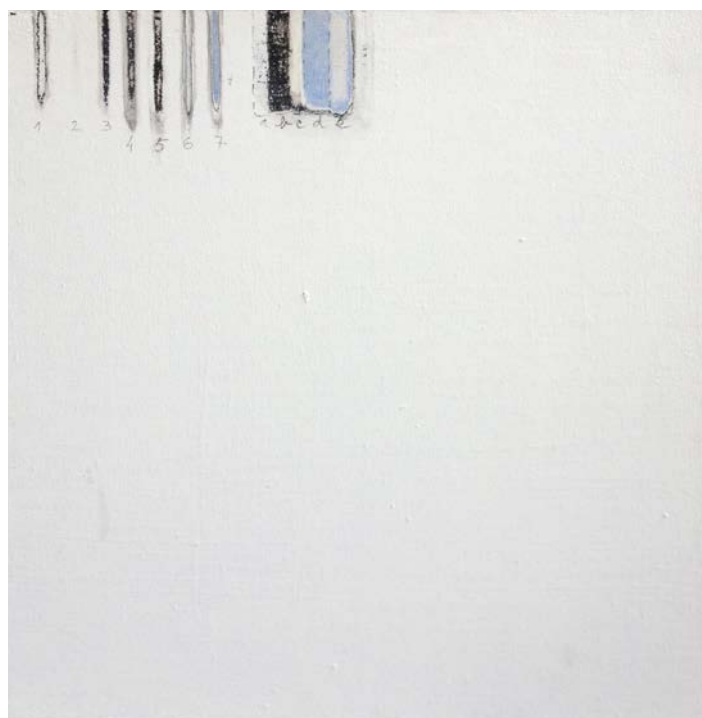
toiles (sic !) – on peut se demander si, dans sa démarche actuelle, il n'a pas choisi de placer un restaurateur dans une situation paradoxale, qui autorisait ce dernier à transformer, voire à *dé-faire* l'œuvre, précisément pour intervertir les rôles et parvenir à détourner finalement tous les principes de la conservation-restauration ? En effet, si, du point de vue critique ou esthétique, cet acte de dépeindre (ou faire dépeindre) son œuvre peut correspondre à un projet de création artistique authentique et indéniable, du point de vue du restaurateur la démarche soulève beaucoup de



**Fig. 3.** Claude Rutault, *Ciel bleu nuageux*, 40 x 40 cm, cliché de l'état originel, avant sa première « actualisation » en acrylique blanc, confié par l'artiste avant la réalisation du dépeint, 1971.

© Adriana Blendea/Claude Rutault.

l'œuvre qui a intéressé Claude Rutault et l'a décidé à choisir les services d'un restaurateur pour réaliser ses *dépeints*, bien que la mission ait plutôt visé la mise en œuvre d'un projet artistique, que l'on pourrait qualifier de conceptuel, qu'une intervention de restauration. Aussi – en nous rappelant que l'artiste avait déjà eu recours à des « intermédiaires », dont notamment une restauratrice de musée, pour actualiser/repeindre ses



**Fig. 4.** Claude Rutault, *Ciel bleu nuageux*, vue générale de la dernière « actualisation » de l'œuvre en blanc acrylique, avec essais de dégagement des couches de peinture juxtaposées, mettant en évidence la stratigraphie : couche superficielle blanche, superposée à une couche noire, elle-même appliquée sur une autre couche blanche, qui recouvre la couche originelle bleue posée sur une préparation blanche, 2013. © Adriana Blendea/Claude Rutault.

questionnements. Et pour cause, au-delà de son aspect technique, l'action de dépeindre une œuvre réalisée par la main de l'artiste et déjà répertoriée dans sa création nous interroge, entre autres, sur les conséquences et la légitimité de cet acte réalisé par un tiers, en l'occurrence par le professionnel qui, par définition, devrait la préserver... Comment alors concilier la démarche de l'artiste avec la « déroute » initiale du restaurateur devant une

mission aussi radicale, où ce dernier devient coresponsable de la disparition matérielle de « l'image peinte » ? Ou, en paraphrasant Cesare Brandi, comment accepter de « mutiler la matière » au point que l'image devienne méconnaissable, en créant ainsi ce qu'il nommait « une ruine<sup>14</sup> » ?

Devant ce dilemme, il a bien fallu trouver des réponses rationnelles pour légitimer les objectifs et les actes à venir, et pour éviter les dérives, que ce soit dans le fétichisme, ou bien dans ce que l'on appelle le *fatalisme de l'évanescence*, qui hante toujours le monde de la conservation-restauration. En essayant donc de prendre du recul, la réponse qui a paru la plus appropriée à la situation fut d'accepter un statut complémentaire à celui de restaurateur, et d'entrer dans le jeu avec une double casquette « d'assistant technique de l'artiste », qui s'impose d'agir dans les paramètres déontologiques de la restauration et qui se propose de mettre à l'œuvre ses compétences en la matière. Ce qui semblait primordial à ce stade était d'aborder le travail avec un minimum d'états d'âme et avec un maximum de rigueur, le tout dans le respect de l'œuvre et de son authenticité (ou de ce qui allait en subsister), comme s'il s'agissait d'une réelle intervention de conservation-restauration.

L'approche de cette mission s'est aussi rapportée à l'attachement que l'artiste manifestait pour le matériel d'origine de ses œuvres, ainsi que sur ses réflexions selon lesquelles « la matérialité radicale » d'une toile vierge transforme la peinture en « objet » car, je cite, « la toile non peinte, absolument non peinte, n'est pas un simple morceau de tissu : elle est tendue sur un châssis dans la stricte tradition de la peinture. c'est une peinture. sa posture inhabituelle le confirme<sup>15</sup> ».

Le mode opératoire préconisé fut donc similaire à celui abordé pour la dérestauration d'un tableau, en veillant tout particulièrement à ne pas endommager le substrat textile ou bien le bois utilisé pour le châssis qui, à leur tour, font partie intégrante de l'œuvre et doivent être préservés en bon état.

Ce qui a paru d'abord indispensable, bien que l'artiste ne l'ait pas formulé dès sa première commande, fut de consigner, argumenter, documenter et archiver chaque étape de travail dans un dossier d'intervention. Comme pour une restauration classique, le dossier d'intervention fut établi pour chaque tableau selon les par-

ticularités respectives et s'est articulé autour des chapitres habituels : identification et descriptif technique, historique de l'œuvre et des états précédents, constat d'état avant intervention, contenu du projet et objectifs de l'intervention, protocole de l'intervention, essais préalables, méthodologie et descriptif des opérations réalisées, couverture photo étape par étape. Le fait qu'un dossier d'intervention puisse témoigner de l'approche professionnelle du restaurateur a donné une dimension inattendue à cette mission de *dépeindre* une œuvre, ce qui a été pleinement salué par l'artiste. Ce qui, au premier abord, aurait pu signifier une opération empirique de décapage de peinture devenait un traitement lucide et méthodique qui s'associait à la dimension conceptuelle du projet de l'artiste et qui rejoignait ainsi le programme de ses *définitions/méthodes*.

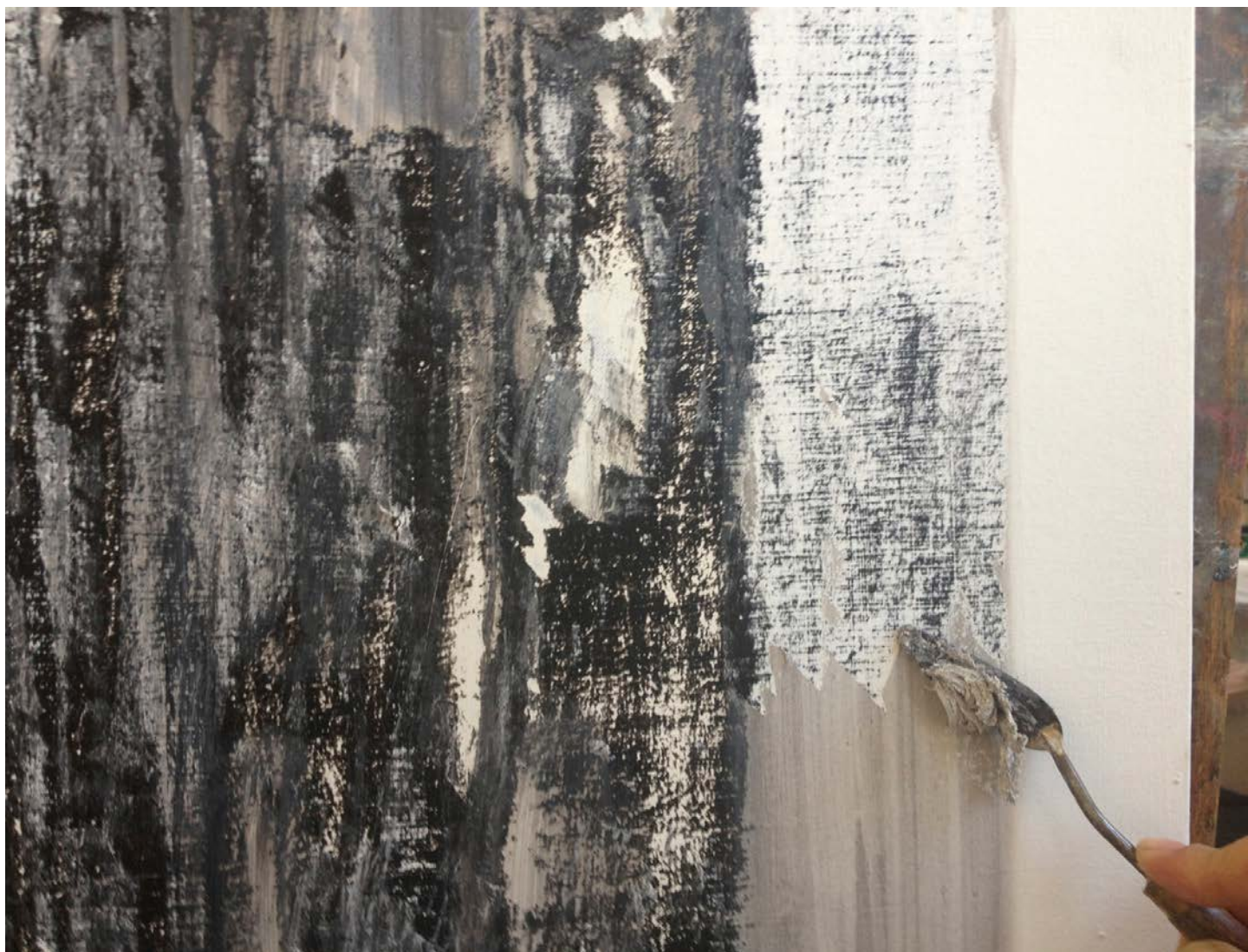
Le dernier dépeint à ce jour<sup>16</sup> a été réalisé en septembre 2013 : une toile de 1971, *Ciel bleu nuageux*, qui faisait partie d'une installation en forme de jeu de marelle, dont elle constituait la dernière case (fig. 3). Il s'agit d'une peinture autographe à l'huile sur toile, de 40 x 40 cm, actualisée à plusieurs reprises – d'abord à l'acrylique blanc, puis à l'acrylique noir et à nouveau en blanc – qui était en très bon état de conservation. À la suite de plusieurs tests de solubilité et de sondages stratigraphiques proposant différents niveaux de dégagement, le degré validé par l'artiste a été le plus radical : obtenir la visibilité de la toile par la face (fig. 4). Les mélanges de solvants retenus pour le dégagement ont fait partie de la gamme couramment utilisée pour l'enlèvement des repeints, de même que les outils, choisis parmi les plus adaptés à ces opérations. Le dégagement des couches de peinture, juxtaposées et de natures différentes (acryliques, huiles, encres), s'est déroulé en plusieurs étapes, ce qui a permis de mettre au jour les strates l'une après l'autre et d'obtenir ainsi une reconstitution photographique des états antérieurs de l'œuvre, allant en sens inverse, jusqu'à l'image première.

L'enlèvement de la couche superficielle a commencé progressivement depuis l'angle supérieur gauche de la toile avec le tableau posé à la verticale sur chevalet et selon le protocole établi lors des essais, soit alternativement aux solvants et mécaniquement au scalpel ou spatules arrondies. La sous-couche noire, usée par l'action du solvant,

avait un aspect pictural très inattendu (fig. 5). Par la suite, l'élimination de la matière noire a mis en évidence la couche blanche sous-jacente, à l'acrylique, qui recouvrait la dernière strate originelle. Cette sous-couche blanche a été elle aussi ôtée systématiquement, de la même manière que la sous-couche noire (fig. 6). Au fur et à mesure du dégagement, et de l'apparition de la dernière couche, à l'huile, fine et peinte au pinceau, nous avons pu remarquer localement un traitement de la matière par juxtaposition de touches blanches, localement empâtées (les nuages), qui révélait une recherche de picturalité surprenante de la part de l'artiste (fig. 7).

C'est tout particulièrement à ce stade, où

l'image initiale avait ressurgi sur la toile avant qu'elle ne disparaisse définitivement, que les états d'âme du restaurateur sont réapparus, au point de se demander si l'on pouvait, et de quel droit, continuer l'intervention. Surtout après avoir constaté que la peinture de Claude Rutault « résistait » toujours aussi bien en tant que matière, puisque seul un gel décapant très puissant parvenait à la déloger ! Mais l'artiste est resté inflexible sur sa démarche initiale. Ainsi, des surfaces d'environ 10 cm<sup>2</sup> ont été successivement badigeonnées au décapant et laissées au repos jusqu'au gonflement de la matière, qui a ensuite été raclée méthodiquement au couteau de palette. L'opération a été répétée plusieurs



**Fig. 5.** Claude Rutault, *Ciel bleu nuageux*, dépeint en cours, détail pendant le dégagement de la couche blanche superficielle appliquée sur une couche noire, mécaniquement après l'action du solvant, 2013.

© Adriana Blendea/Claude Rutault.



**Fig. 6.** Claude Rutault, *Ciel bleu nuageux*, vue d'ensemble du dépeint en cours : après l'enlèvement de la couche noire dans la moitié droite, apparition de la couche sous-jacente blanche ; en haut à droite, fenêtres de dégagement mettant en évidence la couche originelle bleue, 2013. © Adriana Blendea/Claude Rutault.



**Fig. 7.** Claude Rutault, *Ciel bleu nuageux*, vue d'ensemble du dépeint en cours : en partie droite, couche bleue originelle, dégagée de la couche blanche qui subsiste à senestre, 2013. © Adriana Blendea/Claude Rutault.

fois sur le même carré, jusqu'à disparition de la couche bleue et de la préparation blanche (fig. 8). Selon l'épaisseur de la couche de peinture et la vitesse d'action du produit, il a fallu faire preuve d'une bonne synchronisation des gestes successifs pendant des laps de temps parfois très courts pour éviter, d'une part, de véhiculer les résidus de matière visqueuse (qui polymérisaient et s'incrustaient dans la toile), et d'autre part pour éviter de fragiliser le support textile, qui s'est montré souple et réactif une fois humidifié par les produits décapants. À la fin des opérations, la surface de la toile a été égalisée une dernière fois aux solvants. Les chants du châssis ont eux aussi été dégagés.

Au final, on peut apercevoir la forme du châssis à travers le support, de même que l'on observe quelques vagues traces claires qui subsistent sur la toile, des résidus de peinture ou de préparation, imprégnés dans les fibres textiles et irréversibles. Ces marques ponctuelles et aléatoires (ainsi que des traces de la composition originelle, ou des inscriptions sur le revers) sont parvenues à dégager en surface une nouvelle picturalité, dont l'effet a

été approuvé par l'artiste (fig. 9). La mission confiée par Claude Rutault a donc bien été accomplie : ce qui était visible en surface a disparu, et actuellement il ne reste qu'un souvenir d'une image peinte, un fantôme, dont le seul témoignage de ses différentes réalités matérielles antérieures réside dans les documents photographiques.

Cependant, ces « œuvres-objets » dépeintes, aujourd'hui devenues « des-toiles-mises-à-nu-tendues-sur-châssis », restent dans l'acception de l'artiste des « peintures ». Elles portent et poursuivent chacune en tant que telles leur histoire, sous une autre forme. Aussi longtemps que ces œuvres seront perçues dans le présent sous ces nouvelles formes d'unité potentielle, authentiques et intègres, malgré la disparition de l'image, elles ne pourront jamais être assimilées à des ruines.

En effet, l'œuvre dépeinte a évolué tout en préservant sa véracité matérielle et sa continuité vivante. Une réflexion de John Dewey (qui avait inspiré significativement Brandi<sup>17</sup>) nous semble étonnamment contemporaine et proche de notre sujet :

« Une œuvre d'art [...] n'est réellement, et pas seulement de façon potentielle, une œuvre d'art que lorsqu'elle vit dans une expérience individualisée. En tant que parchemin, bloc de marbre ou toile, elle demeure (bien que sujette aux ravages du temps) identique à elle-même à travers les âges. Mais en tant qu'œuvre d'art uniquement, elle est recrée à chaque fois qu'elle se prête à une nouvelle expérience esthétique<sup>18</sup>. »

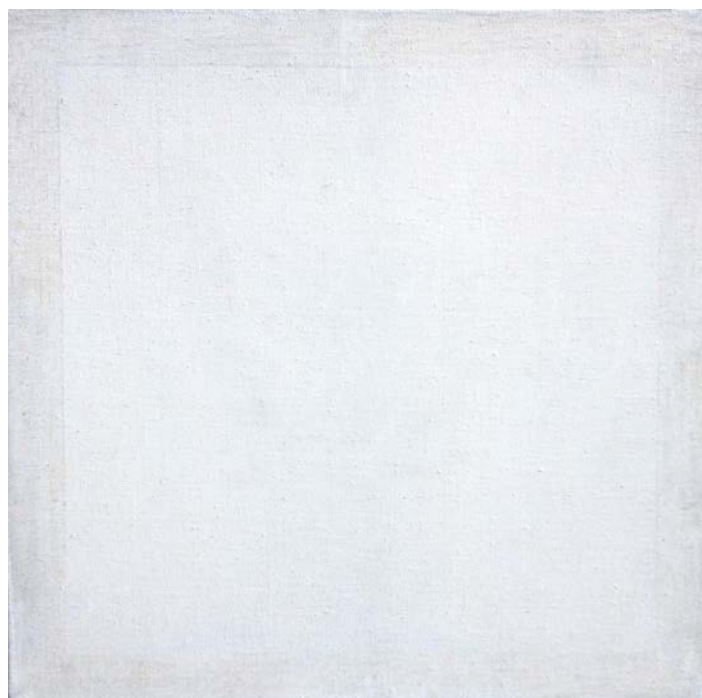
Durant cette mission, et conformément à l'intention de l'artiste, le restaurateur se place au cœur d'un processus de création, tout en y apportant ses principes professionnels dans le développement et la mise en application du projet : s'agissant d'une intervention sur la matière

« originale » d'une œuvre d'art, l'approche du restaurateur se fait depuis les paramètres déontologiques du métier, qui incluent par exemple le devoir de recueillir toute information historique ou technique en laissant une trace documentaire précise des états antérieurs de l'œuvre, des raisonnements et des interventions qui ont été adoptés. Ceci permet d'avancer que la vision distincte du conservateur-restaurateur concernant un bien culturel a pu demeurer inchangée dans son essence, même impliquée dans un processus de création<sup>19</sup>.

En conclusion, nous voudrions insister sur la position délicate du restaurateur engagé dans cette actualisation. Cette intervention atypique – qui est devenue l'une des phases de la production d'une œuvre – rend compte des paradoxes de l'œuvre de Claude Rutault, ainsi que du paradoxe de l'intervention de conservation-restauration.



**Fig. 8.** Claude Rutault, *Ciel bleu nuageux*, vue d'ensemble de la couche bleue originelle (nuages peints aux pinceaux avec rehauts blancs empâtés) après l'enlèvement des trois strates d'« actualisations » ; test de dégagement de la couche bleue et de la préparation blanche, en haut à droite, 2013. © Adriana Blendea/ Claude Rutault.



**Fig. 9.** Claude Rutault, *Ciel bleu nuageux*, vue d'ensemble de l'œuvre après la réalisation complète du dépeint : vagues traces de préparation blanche, imprégnées dans la trame de la toile ; visibilité sur la face des montants du châssis, 2013. © Adriana Blendea/ Claude Rutault.

## BIBLIOGRAPHIE

---

- BILLARANT, Françoise et Jean-Philippe. *Premières Pages de Claude Rutault – prise en charge*. Paris : Éditions des Cendres, 2013.
- BLENDEA, Adriana. « Dé-peindre Claude Rutault : principes méthodologiques et déontologiques de la conservation-restauration, appliqués à la réalisation d'un projet artistique », *CRBC*, n° 32-2014. Paris : ARAAFU, 2014, p. 27-38.
- BRANDI, Cesare. *Théorie de la restauration*, trad. fr. Monique Baccelli. Paris : Allia, 2011.
- BREUIL, Marie-Hélène. *Claude Rutault – L'Inventaire, monographies*. Genève : MAMCO, 2015.
- BREUIL, Marie-Hélène, DAZORD, Cécile (dir.), *L'art contemporain à l'ère de l'obsolescence technologique*, *Technè* n° 37, 2013, p. 11-19.
- BREST. « seconde livraison ». *claude Rutault, la peinture fait des vagues*. Catalogue de l'exposition, musée des Beaux-Arts de Brest. Brest : Éditions du musée des Beaux-Arts de Brest, 2007.
- COLLOQUE. *Restauration et non-restauration en art contemporain 1*. Actes des journées d'étude organisées par Marie-Hélène Breuil à l'École supérieure des Beaux-Arts de Tours le 14 février 2007, et au musée des Beaux-Arts de Rouen, le 6 avril 2007. Tours : ARSET, 2008.
- DEWEY, John. *L'art comme expérience*, trad. fr. Jean-Pierre Cometti. Paris : Gallimard/Folio Essais, 2012.
- GRENOBLE/PARIS. « lexique ». *claude rutault*. Catalogue de l'exposition, musée de Grenoble/MNAM-Centre Pompidou, Paris. Dijon : Le Consortium, 1992.
- RUTAULT, Claude. *définitions/méthodes le livre*. Paris : Productions Flammarion 4, 2000.
- RUTAULT, Claude. *lointains*. Paris : Éditions des Cendres, 2011.
- RUTAULT, Claude. *Claude Rutault*. Paris : Éditions Damiani/Perrotin, 2013.

## NOTES

---

1 Brest, 2007, p. 1718.

L'artiste n'emploie jamais de majuscules dans ses textes. Nous respectons ici sa graphie.

2 *salle des plates peintures*, commande publique réalisée en 1992 pour la Chambre du roi au château d'Oiron, Centre des monuments nationaux, Deux-Sèvres.

3 Grenoble/Paris, 1992, p. 61.

4 *peinture de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée*, exposition, Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo, 1<sup>er</sup> février-7 avril 2002.

5 *(p)réparation*, exposition, MAMCO, Genève, 21 février-7 mai 2006.

6 Colloque, 2008.

7 Brest, 2007, p. 1800.

8 « dm 208 bis, *repeindre*, version 1995 : repeindre en blanc, effacer par la peinture chacune de mes œuvres antérieures aux dm. les repeindre toutes. toutes celles auxquelles j'ai accès sachant que certaines échapperont et ne peuvent être récupérées qu'au fur et à mesure. repeindre en protégeant

au maximum le support. [...] »

Rutault, 2000, p. 1356.

9 « dm 1 bis, *tableau à l'unité*, 1996 (remplace la dm 1, *toile à l'unité*) : un tableau repeint de la même couleur que le mur sur lequel il est accroché. sont utilisables tous les tableaux, petits ou grands, anciens ou actuels, d'artistes connus ou moins... le choix est laissé au preneur en charge à la condition que l'auteur du tableau à repeindre soit identifiable comme artiste [...] » Rutault, 2000, p. 877.

10 *peinture de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée*, exposition, Bergen Kunstmuseum, 14 septembre-29 octobre 2002.

11 dm 208, *dépeindre*, version 1995 : « 1. un tableau, figuratif, abstrait, monochrome..., accroché sur un mur, peint, non peint, tendu de tissu, recouvert de papier peint...

2. réalisation d'une *photographie couleur du tableau accroché*, le cadrage permettant d'identifier le lieu, dm 113, 1980.

3. « *dépeindre le tableau c'est-à-dire enlever la peinture de sorte qu'aucun sujet ou aucune figure*

*n'apparaissent plus. il est probable que quelques traces de peinture restent visibles. [...] »*

Rutault, 2000, p. 1356.

12 *claude rutault*, Centre de création contemporaine Olivier Debré, Tours, 1<sup>er</sup> mars-13 avril 1997.

13 *exposition-suicide*, galerie Emmanuel Perrotin, Paris, 8 janvier-12 février 2011.

14 Termes faisant partie du lexique de Brandi, 2011.

15 Rutault, 2011, p. 1874.

16 Cette communication a été faite en 2013 ; depuis, plusieurs dépeints ont été réalisés par Adriana Blendea. Dernier dépeint réalisé en 2018 : toile ovale, pour l'exposition *Picasso-Rutault. Grand Écart*, musée Picasso, Paris, novembre 2018-mai 2019.

17 La citation de Dewey est présente chez Brandi dès *Le concept de restauration in Théorie de la restauration*, 2011, p. 10.

18 Dewey, 2012, p. 192.

19 Un article plus détaillé sur le même sujet a été publié en 2014 : voir Blendea, 2014.



**CONSERVATION  
ET OBSOLESCENCE  
TECHNOLOGIQUE :  
DE LA SUBSTITUTION  
À L'IDENTIQUE  
À SON IMPOSSIBILITÉ**



**Cécile Dazord**, conservatrice chargée de l'art contemporain, département Recherche, Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF), Paris ([cecile.dazord@culture.gouv.fr](mailto:cecile.dazord@culture.gouv.fr)).

**Alice Moscoso**, chargée de la numérisation des collections « images animées » au MNAM-Centre Pompidou, Paris ([alice.moscoso@centrepompidou.fr](mailto:alice.moscoso@centrepompidou.fr)).

**Laure Vidal**, restauratrice de sculptures, diplômée de l'Institut national du patrimoine.

---

L'intégration dans le champ de l'art de produits issus de processus de fabrication industriels dès les débuts du XIX<sup>e</sup> siècle conduit à une reconsidération des principes fondateurs de la conservation et de la restauration, au premier rang desquels l'adéquation postulée entre l'unicité de l'œuvre d'art et de sa matérialité. Cette répercussion de l'évolution des techniques sur les œuvres aboutit, dans un premier temps, à la reconnaissance de la substitution à l'identique comme ne contrevenant pas nécessairement à l'authenticité ou à l'originalité, dans un contexte de production en série ; dans un second temps, au constat, pour le moins embarrassant en termes de conservation et de restauration, de l'impossibilité du remplacement par le même, lorsque le matériel concerné est frappé d'obsolescence. Après une présentation générale et succincte de cette problématique, les œuvres lumineuses, motorisées et audiovisuelles seront évoquées plus particulièrement. On s'emploiera, pour commencer, à cerner la notion d'obsolescence dans son acception la plus courante et la plus stricte, à savoir appliquée à des objets techniques fonctionnels.

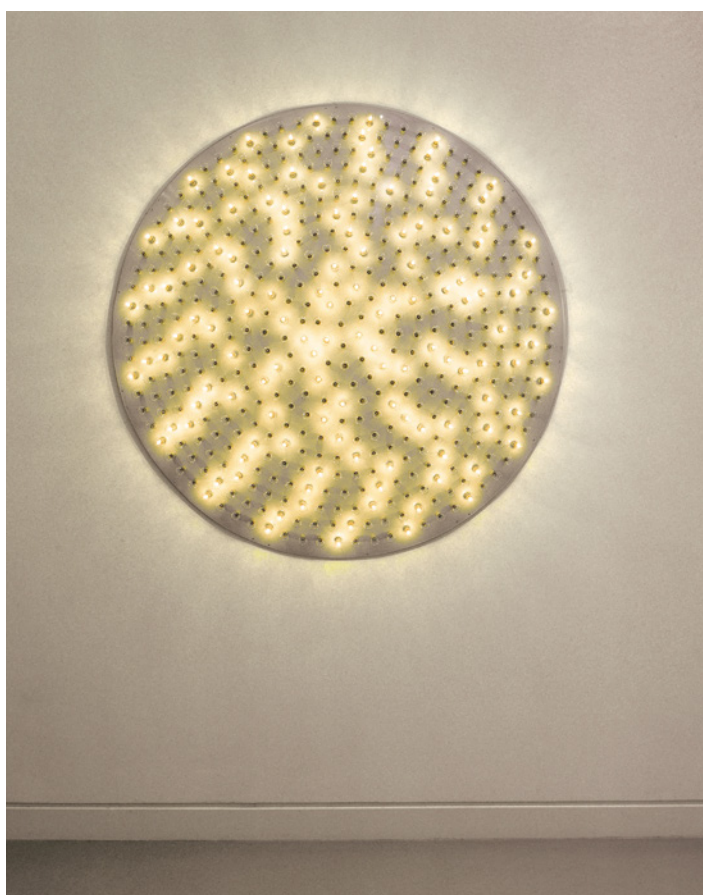
L'incidence de ce phénomène dans le champ de l'art contemporain et, plus précisément, dans celui de la conservation-restauration des œuvres contemporaines, sera envisagée ensuite – avec une attention particulière portée à son articulation avec la théorie et la déontologie de la restauration telle qu'elle s'est codifiée depuis le début des années 1960, soit depuis la publication en 1963 de la *Teoria del Restauro* de Cesare Brandi<sup>1</sup>.

Si l'adjectif obsolète est attesté dès le XVII<sup>e</sup> siècle avec le sens de *désuet*, son emploi avec le sens de

*périmé* dans le registre de l'économie apparaît au XIX<sup>e</sup> siècle. Les emplois actuels du mot dérivent de ce dernier. Dans son sens strict et contemporain, l'obsolescence a partie liée avec la technique – ou plus précisément avec la technique, mais aussi le passage du temps et les notions de progrès ou d'innovation. En bref, l'obsolescence désigne un phénomène socio-économique (de la perte de valeur d'usage au bannissement hors des circuits de production et de diffusion) consistant en l'abandon d'un produit remplacé par un autre, analogue mais distinct, présenté comme plus performant, abandon qui a pour conséquence la mise hors d'usage du produit évincé. Selon les approches, les causes identifiées de l'obsolescence sont le progrès et l'innovation ; des stratégies commerciales visant à stimuler le renouvellement des produits et la consommation ; des choix politiques motivés par la réduction des dépenses énergétiques et la protection de l'environnement – le plus souvent une convergence des unes et des autres. L'obsolescence a pour conséquence rédhitoire la perte de valeur d'usage des objets, au profit de leur valeur historique, voire esthétique.

Une rapide archéologie ou généalogie du terme fait apparaître trois temps forts dans la construction de cette notion. En amont des premiers essais évoquant l'obsolescence, on trouve la critique de la surproduction et de la crise de l'emploi qui lui est liée – conséquence de la révolution industrielle et de la mécanisation des processus de fabrication inhérente au système libéral ou capitaliste, qui permet de réaliser des profits et stimule en ce sens la production et la

consommation. Cette critique hante le socialisme et le marxisme historiques tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et aboutit dans les années 1930, notamment aux États-Unis, à la dénonciation explicite de cet état de fait et à la préconisation de mesures économiques régulatrices. En 1934, Lewis Mumford publie *Technique et civilisation*<sup>2</sup> dans lequel il dénonce la production d'objets de courte durée de vie. La même année, Bernard London fait paraître *Ending the Depression through Planned Obsolescence*<sup>3</sup> et formule pour la première fois la notion d'« obsolescence planifiée ou



**Fig. 1.** Guillaume Paris, *Numerous*, 2002. © Strasbourg, musée d'Art moderne et contemporain/Photo : Musées de Strasbourg/N. Fussler. © ADAGP, Paris.

programmée ». Envisagée alors comme mesure régulatrice, l'obsolescence programmée consiste en l'instauration, par les pouvoirs publics, d'une durée limitée d'utilisation des produits dans le but de stimuler la production et la création d'emplois. C'est à cette époque que l'opposition emblématique entre Ford et General Motors sur

la production automobile se fait jour – Ford produisant des modèles caractérisés par leur robustesse, tandis que General Motors développe une stratégie de concurrence fondée sur le renouvellement systématique des modèles. Deux types de mode de production s'opposent, respectivement dominés par l'ingénierie et par le *marketing*. Dans les années 1960, au cours des Trente Glorieuses, apparaît la critique de ce que l'on nomme désormais la société de consommation, dont l'économiste et théoricien John Kenneth Galbraith constitue l'une des figures de proue : publié en 1958, *The Affluent Society*<sup>4</sup> est traduit en français en 1961 sous le titre *L'ère de l'opulence*. La question de l'obsolescence connaît un vif regain d'actualité dans le tournant des années 2000, avec la parution en 2006 de l'ouvrage de Giles Slade, *Made to Break*<sup>5</sup>, suivi quelques années plus tard, en 2012, par celui de Serge Latouche, *Bon pour la casse*, dédié à Giles Slade<sup>6</sup>. En 2013, le texte fondateur de Bernard London est traduit et édité pour la première fois en français sous le titre : *L'Obsolescence planifiée. Pour en finir avec la grande dépression*, suivi par un essai de Serge Latouche. Le film réalisé par Cosima Dannoritzer en 2010, avec la participation de Giles Slade et Serge Latouche, *The Light Bulb Conspiracy*<sup>7</sup>, diffusé à plusieurs reprises sur Arte, achève de faire de l'obsolescence un sujet médiatique de premier plan. Ce retour en force de la problématique de l'obsolescence au début des années 2000 intervient dans un contexte marqué par le bannissement des ampoules à incandescence, soit la révocation d'une technologie centenaire qui a dominé, de manière écrasante et quasi exclusive, le marché de l'éclairage domestique depuis sa généralisation après la Seconde Guerre mondiale. Le contexte est marqué également, depuis les années 1980, par une accélération sans précédent des phénomènes d'obsolescence dans le secteur des technologies de l'information et de la communication (image et son, micro-informatique, téléphonie, flux et réseaux de communication).

Trois régimes d'obsolescence émergent de ces travaux : l'obsolescence psychologique, qui s'apparente à la mode ou au goût, et n'est pas spécifiquement liée à la technique et à l'industrie ; l'obsolescence programmée, qui désigne la production d'un objet délibérément défectueux

afin de limiter sa durée de vie, autrement dit de fonctionnement<sup>8</sup> ; enfin, l'obsolescence technique, soit la production d'un nouveau produit ou plutôt d'une nouvelle série ou « génération », incompatible avec le fonctionnement de la précédente. Pour être précis, l'obsolescence programmée se joue ainsi au niveau du modèle dont la dégradation (usure ou casse) est accélérée, tandis que l'obsolescence technique, phénomène plus insidieux et de plus grande ampleur, se joue au niveau de la série, qui se trouve ainsi mise globalement hors jeu par l'apparition d'une nouvelle série semblable, mais distincte et incompatible. Un exemple d'obsolescence programmée est le poussoir qui, dans un grille-pain, permet de faire descendre la fente dans la chambre de grillage et d'enclencher la source de chaleur : la fragilité de sa conception favorise la casse tandis que la difficulté d'accès au mécanisme fait obstacle à la réparation. En revanche, l'apparition sur le marché d'une nouvelle application informatique exclusivement compatible avec le dernier système d'exploitation, qui a pour conséquence de mettre le précédent hors d'usage, constitue un cas ordinaire d'obsolescence technique : une classe entière de produits se trouve ainsi remise. L'obsolescence technique a partie liée avec la notion de fonctionnement : un dispositif est techniquement obsolète lorsqu'il ne fonctionne plus, à moins d'être totalement ou partiellement renouvelé. Le fonctionnement est une transformation énergétique et, à ce titre, doit être constamment alimenté. Il implique donc une insertion dans un circuit, système ou milieu technique daté et circonstancié, ainsi que le renouvellement des consommables. Le passage de la tension secteur de 110 à 220 volts en France dans les années 1950 ou le passage de la télévision hertzienne à la télévision numérique vers 2010 constituent deux exemples de mutation d'un système technique rendant obsolète le précédent, ainsi que toutes les applications qui lui étaient liées.

La question de l'obsolescence dans l'art et, *de facto*, comme problématique de conservation-restauration est intrinsèquement liée à l'introduction massive, dans ce champ, de produits fabriqués en série, dont le ready-made duchampien constitue le coup d'envoi et l'emblème. Ce passage d'un régime de représentation à un régime d'appropriation et d'intégration pure et simple

d'objets dans les œuvres apparaît comme une caractéristique de la création artistique tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et un point de rupture décisif avec les beaux-arts traditionnels. L'irruption de l'objet au détriment du geste artistique a fait couler beaucoup d'encre<sup>9</sup> et ébranlé profondément les certitudes liées à la notion d'œuvre d'art – *a fortiori* sa conservation et sa restauration. L'introduction d'objets produits industriellement et fabriqués en série dans les œuvres d'art crée, en effet, une mise en tension, un télescopage de deux types ou régimes d'objets : l'œuvre d'art



**Fig. 2.** Mathieu Mercier, *Horloge de fluos*, 2001, 1/3 collection du MAM et contemporain de Strasbourg, vue de l'exposition Mathieu Mercier « Sans titres 1993-2007 » à l'ARC/musée d'Art moderne de la Ville de Paris. © Mathieu Mercier/Photo : Florian Kleinfenn.

unique et non reproductible ou non répétable, non réitérable, d'une part ; des objets produits industriellement en masse et en série, autrement dit multiples ou démultipliables, reproductibles, répétables, réitérables, d'autre part. Pour



**Fig. 3.** Dominique Blais, Sans titre (*Les cordes*), néon, câbles électriques, transformateur, 2013. © Dominique Blais/ADAGP, Paris. Courtesy Galerie Xippas. Photo : Frédéric Lanternier.



**Fig. 4.** Joseph Kosuth, *Néon*, 35 cm x 10 cm, 1965. © Courtesy of Joseph Kosuth/ADAGP, Paris. Photo : Marc Damage.

Umberto Eco, l'œuvre d'art constitue ainsi un cas particulier d'objet pour lequel « l'occurrence » et le « type » se confondent :

« Il est des objets si complexes par leurs matériaux et leurs formes qu'aucune tentative pour les reproduire ne peut dupliquer ces caractéristiques tenues pour essentielles : c'est le cas d'un tableau à l'huile exécuté avec des couleurs particulières sur une toile particulière, de manière que les ombres, la structure de la toile et les coups de pinceau, tous éléments essentiels à la jouissance du tableau comme œuvre d'art, ne peuvent jamais être totale-

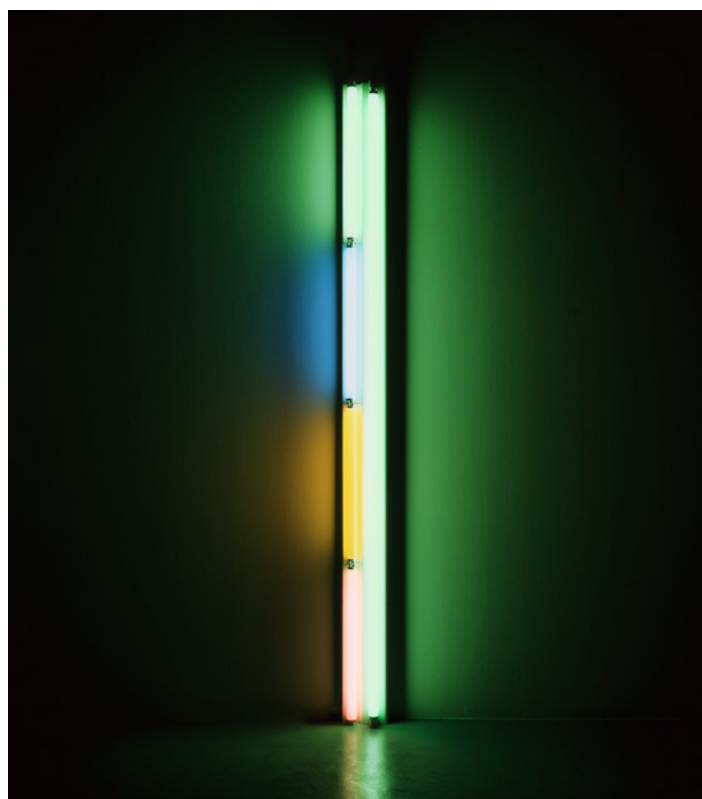
ment reproduits. Dans ce cas-là, un objet unique devient un type. [...] Nous définissons comme *double* une occurrence physique qui possède toutes les caractéristiques physiques d'une autre occurrence physique, au moins du point de vue pratique, si toutes deux possèdent l'ensemble des attributs essentiels prescrits par un *type* abstrait. [...] L'homologie complète entre les deux objets [est] établie par la référence à leur type<sup>10</sup>. »

L'histoire de l'art et la théorie de la restauration reposent sur le postulat d'une adéquation stricte entre l'unicité de la matérialité de l'œuvre (« sa consistance matérielle ») et son originalité ou authenticité. Le caractère d'unicité de l'œuvre est étroitement articulé à celui d'unicité également postulée de la matérialité – comme le formule précisément le premier axiome de la *Théorie de la restauration* de Brandi : « On ne restaure que la matière de l'œuvre d'art. » Publiée en 1963 à Milan, la *Teoria del restauro*, qui constitue encore aujourd'hui une référence majeure en restauration, n'est pas un ouvrage composé comme une entité, mais une compilation de textes rédigés entre 1949 et 1953<sup>11</sup> – soit postérieurs aux premières avant-gardes mais antérieurs à leur patrimonialisation et à l'avènement de l'« art contemporain », de l'intégration d'objets ou de nouvelles technologies dans l'art... Il en résulte un déplacement opéré, en art contemporain, de la matérialité de l'œuvre vers le concept : puisque la matérialité n'est plus unique et ne peut plus garantir la singularité de l'œuvre, cette dernière est alors placée dans l'intention, décorrélée de la « consistance matérielle ». Cette approche est doublement renforcée, dans le champ de l'art, par le succès et une réception parfois hâtive ou simplifiée de l'art conceptuel, comme valorisation du concept au détriment de son actualisation ; dans celui des techniques, par la promotion de la dématérialisation, autrement dit la promotion de la technologie au prix de la négation de sa part matérielle.

La perspective de la conservation-restauration fait rapidement apparaître une distinction, qui n'est pas classique en histoire de l'art, entre un objet privé ou doté de fonctionnement – inscrit

ou non dans un circuit énergétique, inséré ou non dans un milieu technique – au sein d’une œuvre. La conservation d’une ampoule activée, allumée, ne se limite pas à la conservation de ses matériaux (verre et métal), mais s’étend à la conservation de son fonctionnement, qui ne répond pas à une finalité fonctionnelle mais participe de l’esthétique de l’œuvre. Le fonctionnement est nécessaire, indispensable à l’intelligence de l’œuvre. Si le fonctionnement ne peut être maintenu – pour des raisons conservatoires –, il peut être limité, régulé (un dispositif peut être activé de manière intermittente) ; il peut également être suggéré, évoqué, mais ne peut pas être évincé, éludé. Le fonctionnement suppose à son tour l’introduction de la notion de consommable (de ressource permettant un fonctionnement selon une durée limitée dans le temps), et celle (corollaire) de remplacement ou de substitution – à l’identique – lorsqu’une ressource permettant un fonctionnement s’épuise. L’intégration d’objets produits en série dans les œuvres d’art conduit (en pratique) à un infléchissement des principes en vigueur dans le domaine de la conservation-restauration. Si certaines pièces peuvent être restaurées lorsqu’elles sont usées ou cassées, d’autres ne peuvent qu’être changées. L’œuvre d’art incorporant des objets en série intègre leur logique sérielle (plus que leurs propriétés physiques) et leur principe (d’usure à brève échéance et de répétabilité).

À la manière d’un corps étranger, l’œuvre assimile le métabolisme du consommable : la possibilité de substitution à l’identique. L’introduction de consommables conduit à admettre la substitution à l’identique (imposée et dictée par l’objet en série, inhérent à celui-ci) comme ne contrevenant pas à l’authenticité de l’œuvre. Le consommable dicte une substitution à l’identique qui ne contrevient pas à l’authenticité de l’œuvre... tant que le remplacement à l’identique demeure possible. C’est précisément sur ce point que l’obsolescence intervient et pose problème : en ne permettant pas toujours le remplacement à l’identique. Le remplacement d’un produit singulier ne pose pas problème tant que la série perdure. C’est la disparition de la série qui pose problème. Le consommable introduit dans le champ de la conservation-restauration la notion de remplacement à l’identique et pose du coup le



**Fig. 5.** Dan Flavin, *Untitled (to Ksenija)*, green, blue, yellow and pink fluorescent light, 8 ft. (244 cm) high, edition of 5, 1985. © 2016 Stephen Flavin/Artists Rights Society (ARS), New York ; Courtesy David Zwirner, New York/London.



**Fig. 6.** Naum Gabo, *Kinetic Construction*, 1919-1920/1985. © Nina & Graham Williams/Tate Gallery, London 2014.



**Fig. 7.** Jean Tinguely, *Relief méta-mécanique*, 1956.  
© Musée Tinguely.

problème lié à son impossibilité. La difficulté de présenter des œuvres du fait de l'obsolescence technique fait apparaître en creux le rôle central de la technique dans les œuvres.

Un examen concret des œuvres et des cas conduit au constat de l'impossibilité d'adopter une approche systématique – toutes techniques confondues – des phénomènes d'obsolescence. Pour chaque technique, cette question se pose différemment et a des effets variables. Si l'on considère le seul domaine des sources lumineuses, il apparaît d'emblée qu'elles sont affectées diversement par l'obsolescence. Les lampes à incandescence (fig. 1) ont été bannies au début des années 2000 au terme d'une série de mesures engageant un grand nombre d'États à travers le monde. L'argument mis en avant est la faiblesse du rendement énergétique de cette technologie qui a largement dominé le marché depuis la généralisation de l'éclairage domestique. Si la forme caractéristique de l'ampoule de verre du modèle le plus courant – un bulbe en forme de poire – est aujourd'hui déclinée en tungstène-halogène, le rougeoiement du filament spiralé et sa trajectoire suspendue et incurvée entre deux tiges évasées, qu'un demi-

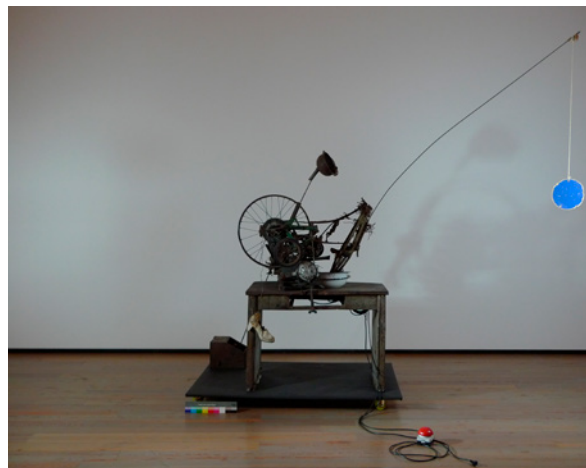
siècle d'usage intensif a imposé à l'inconscient collectif, semblent aujourd'hui irrévocablement menacés. La résistance aux allumages et extinctions répétés et rapprochés est reproductible en tungstène-halogène, mais mal tolérée par les lampes fluocompactes. Avec l'incandescence disparaît par ailleurs une source d'éclairage dont la température de couleur, inférieure à 3 000 K, tirait sur le jaune, voire l'orangé. L'obsolescence atteint autrement les tubes fluorescents (fig. 2 et 5). La technologie à proprement parler demeure inchangée, mais la recherche d'amélioration des performances se solde par une modification des dimensions (diamètres et longueurs sont réduits) et une modification des rapports de proportion entre les différentes longueurs d'une génération à l'autre. Sauf à puiser dans des stocks anciens, on ne peut donc pas aujourd'hui remplacer à l'identique des tubes fluorescents dans une œuvre des années 1970 ou 1980. Des solutions restent encore à trouver pour le jour où les stocks seront définitivement épuisés. Quant aux néons (fig. 3 et 4), réalisés à partir de tubes de verre mis en forme sous l'action de la chaleur par un néoniste, ils permettent de produire des dessins ou inscriptions lumineuses et sont essentiellement utilisés en enseigne. Leur utilisation perdure, concurrencée néanmoins par les LED – dont les propriétés sont radicalement différentes. Le mode de production, mi-industriel mi-artisanal, des néons en fait un artefact hautement symptomatique et significatif pour envisager les rapports entre l'art, l'artisanat et l'industrie<sup>12</sup>. À chaque source lumineuse correspond donc un régime d'obsolescence qui a des répercussions particulières en matière de conservation-restauration<sup>13</sup>.

L'obsolescence se pose également pour les œuvres motorisées. Les moteurs apparaissent dans les œuvres dès le début du xx<sup>e</sup> siècle. Naum Gabo en fait ainsi l'usage pour la première fois dans une sculpture en 1920 (fig. 6). D'autres artistes le suivent comme Marcel Duchamp et son travail sur l'optique. Mais c'est dans les années 1960 que les artistes dits « cinétiques » utilisent couramment les moteurs pour animer leurs reliefs. Il s'agit bien souvent de mécanismes « bricolés » dans la mesure où les artistes fabriquaient le plus souvent eux-mêmes leurs

montages mécaniques (fig. 7). Aujourd'hui, le restaurateur doit intervenir avec précaution pour ne pas dénaturer cette mise en œuvre originale. Jean Tinguely est l'artiste qui a certainement le plus fait usage de moteurs dans ses œuvres. À ce sujet, il est intéressant de se pencher sur le travail des restaurateurs du musée qui lui est consacré à Bâle, en Suisse, et les protocoles de conservation de ces œuvres hors normes. Il s'agit bien évidemment d'un travail de dépoussiérage, de vérification des mécanismes et de graissage des parties soumises à l'usure. Lorsque les pièces sont trop usées ou ne sont plus en mesure de fonctionner, les restaurateurs procèdent à l'échange en prenant soin de documenter. S'il s'agit de pièces originales ou supposées originales, elles sont stockées dans des boîtes de conservation prévues à cet effet. Les solutions apportées à l'obsolescence technologique consistent donc en une double opération de stockage et de documentation. Le musée est équipé d'une commande centrale électrique informatisée, qui permet de gérer les périodicités de fonctionnement des œuvres. Lorsque le spectateur désire voir une œuvre en mouvement, il actionne un bouton-poussoir au pied et l'œuvre s'anime de quelques secondes à quelques minutes selon sa fragilité. Des durées de pause (pendant lesquelles l'actionnement du bouton-poussoir sera sans effet) sont calculées pour espacer les périodes de mises sous tension. Ceci permet de limiter les usures et les surchauffes de moteurs et relève de la conservation préventive. La documentation revêt une grande importance pour le restaurateur. Il doit mettre en place des modes de documentation inhabituels, comme des captations sonores ou vidéos, qui seront utiles pour intervenir sur les œuvres dans le futur. La composante du mouvement est difficile à documenter, il faut pour cela faire des photos longue pose ou des vidéos lorsque le moteur est en fonction pour conserver une donnée qui n'est plus observable lorsqu'il est à l'arrêt. Des études historiques et technologiques sont indispensables pour parfaire cette documentation. La terminologie est à définir avec des spécialistes capables d'éclairer le restaurateur lorsqu'il est en présence de nouveaux éléments.

*Le soulier de Mme Lacasse*, que Tinguely a réalisé en 1960, a ainsi fait l'objet de plusieurs interventions et il était difficile de distinguer les

éléments originaux et les éléments rapportés (fig. 8). Une partie du travail de restauration a consisté à réaliser un protocole documentaire se basant sur des relevés des matériaux et des techniques, complété par des prises de vue (fig. 9).



**Fig. 8.** Jean Tinguely, *Le soulier de Mme Lacasse*, 1960.  
© Musée Tinguely/Laure Vidal.



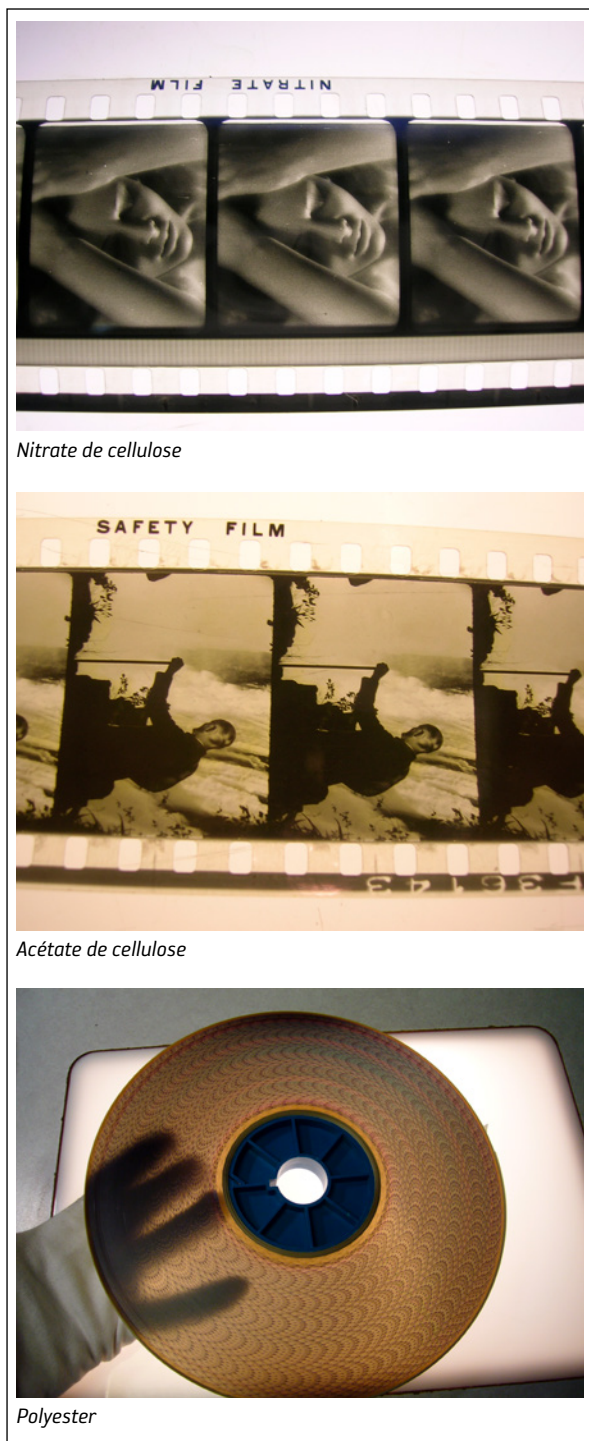
**Fig. 9.** L'œuvre de Jean Tinguely en cours de prise de vue vidéoographique dans un but documentaire. © Laure Vidal.

En raison du caractère « bricolé » de l'œuvre, la recherche dans les archives a été primordiale pour comprendre son évolution matérielle. La documentaliste du musée Tinguely a trouvé notamment un film tourné dans les années 1960, peu de temps après la conception de l'œuvre. Dans ce film, des extraits ont été sélectionnés où

l'on voit l'œuvre en fonctionnement, puis un montage vidéo a été réalisé pour faire un comparatif, d'après les mêmes angles de vue, du fonctionnement en 2010. Ce procédé vise à évaluer les modifications des mouvements visibles sur l'œuvre, notamment les écarts d'amplitude des éléments mobiles, ce qui est quasiment impossible à déterminer sur des photographies simples. Des séquences musicales couvrent le bruit de l'œuvre sur le document d'archive, privant malheureusement de l'accès à cette dimension.

Sur les œuvres de ce type, l'interdisciplinarité est au centre du travail du restaurateur qui doit associer les compétences de chacun afin de réaliser le meilleur diagnostic possible. Les œuvres munies de moteurs peuvent facilement échapper à la déontologie en conservation-restauration. Le restaurateur doit donc en être le garant en communiquant constamment avec les spécialistes et les techniciens capables d'intervenir. Il doit également récolter le maximum d'informations et trouver les plus pertinentes afin de construire une documentation utile à la préservation de ces œuvres. Pour les sculptures ou les installations électromécaniques, il doit se frotter à un terrain très technique : connaître la technologie des différents moteurs utilisés par les artistes afin de déterminer les fragilités propres à chaque type et les préconisations d'utilisation (fréquences de fonctionnement, durée maximale d'utilisation, produits d'entretien, notamment dans le domaine des lubrifiants). Cette recherche, encore balbutiante, doit donc être poursuivie conjointement par les scientifiques, ingénieurs, techniciens, restaurateurs et conservateurs.

La problématique de l'obsolescence technologique se pose également dans le domaine du film, et plus spécifiquement pour les films dits « expérimentaux », qui présentent des enjeux particuliers concernant la préservation et la restauration en raison de la manipulation non traditionnelle du médium par les artistes : interventions sur la pellicule argentique, utilisations déviées du support, afin de créer des effets visuels (et sonores) particuliers, etc. Né à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et commercialisé au XX<sup>e</sup> siècle, le film vit une nouvelle transition technique depuis plus de dix ans, avec la diminution progressive de la production de pellicule et le développement de technologies numériques dans les

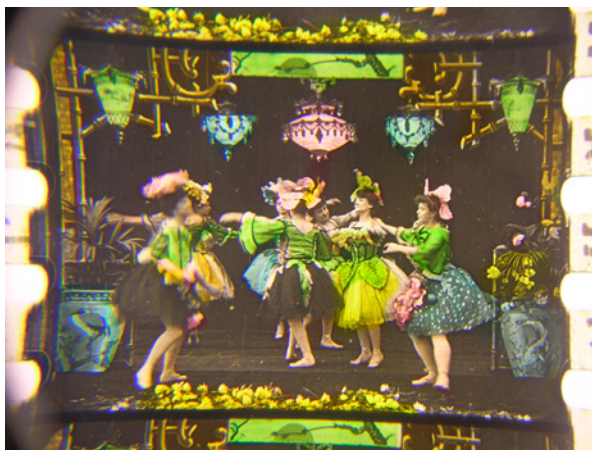


**Fig. 10.** Trois types de support : nitrate de cellulose, acétate de cellulose, polyester. © Alice Moscoso.





Film teinté



Film coloré au pochoir



Kodachrome



Son magnétique

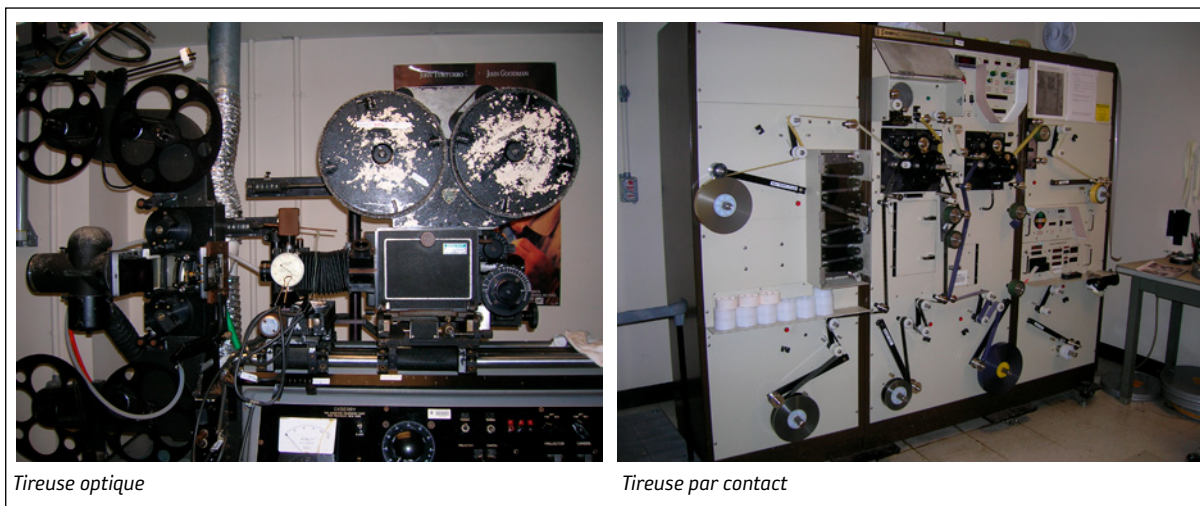


Son optique à densité variable



Son optique à densité fixe

**Fig. 11.** Divers procédés de couleur et de son. Collections George Eastman Museum (sauf image *Son magnétique*).  
© Alice Moscoso.



**Fig. 12.** Différents modes de duplication. © Alice Moscoso.

domaines de la production, de la diffusion et, par conséquent, dans le domaine de la préservation. Avant cela, depuis ses débuts, pour diverses raisons à la fois politiques et commerciales, l'histoire du médium est parsemée de développements techniques qui en ont remplacé d'autres, créant une chaîne d'obsolescence, en particulier à partir du moment où le cinéma a pris une ampleur industrielle et commerciale. L'obsolescence technologique dans le domaine du film argentique semble inhérente aux évolutions techniques du médium (fig. 10).

Au cours des ans, de nombreux matériaux ont été utilisés comme supports, mais seulement deux ont perduré et satisfait les caractéristiques de transparence, solidité et flexibilité : l'acétate de cellulose et le polyester qui ont finalement succédé au nitrate de cellulose, dont les propriétés combustibles présentaient des dangers évidents.

Une pléthore de formats a vu le jour depuis la naissance du cinéma et dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Au moment où le 35 mm sur support nitrate se standardisait dans le monde de la production cinématographique commerciale qui devenait une industrie, de nombreux formats amateurs pour visionnage domestique apparaissaient : le 22 mm (introduit par Edison en 1912, le Home Kinetoscope), le 28 mm (introduit par Pathé en 1912), le 9,5 mm (introduit en 1922, « Pathé Baby »), le 16 mm (introduit en 1923 pour le cinéma amateur), le 8 mm (en 1932) et le Super 8 (en 1965). Les 35 mm, 16 mm, 8 mm et Super 8 restent des formats pour lesquels les pellicules sont encore manufacturées (sur supports

acétate et polyester), les projecteurs et visionneuses sont encore disponibles, mais pour un marché et un usage plutôt restreints. Le 35 mm survit, pour le moment encore, dans le circuit de présentation, dans certains réseaux spécialisés, les salles de cinéma commerciales offrant désormais des projections numériques. En revanche, certains formats sont totalement obsolètes et seuls quelques laboratoires spécialisés ont les équipements pour assurer leur visionnage et duplication au moyen de tireuses : 9,5 mm, 22 mm, 28 mm par exemple. Avec les supports et les formats, les procédés de couleur, de son, la taille des images varient également au cours du temps... Les changements sont constants dans ce médium qui n'a cessé d'explorer des modes de représentation et, de fait, des esthétiques différentes, à partir de développements techniques (fig. 11).

À cela s'ajoute que, pour être accessible, le film est dépendant de machines de lecture. Il doit donc avoir une certaine stabilité physique pour pouvoir être engagé dans ces machines. Cet aspect mécanique nécessite connaissance et expertise techniques : à la fois du matériel (ses caractéristiques physiques), mais aussi des machines de lecture, projecteurs, tables de montage... (fig. 12). L'obsolescence affecte le médium, les moyens de le visionner, ainsi que l'expertise technique de métiers et individus sachant travailler avec ces supports. À l'ère du numérique, il y a une accélération des changements et des évolutions techniques et, par conséquent, une accélération du rythme d'obsolescence technologique.

Contrairement aux beaux-arts traditionnels pour lesquels la restauration implique une intervention sur l'œuvre originale, dans le domaine du film – même s'il peut y avoir également intervention sur le matériel, telle la réparation de perforations cassées, le renforcement de collures, etc. –, la préservation et la restauration se font au moyen de la duplication du support (de préférence) original ou du meilleur élément filmique disponible ou connu, sur des supports récents et, dans la mesure du possible, des supports qui ont le potentiel de demeurer disponibles dans le futur. Il est sans doute nécessaire de définir le terme « original » dans le domaine du cinéma, que ce soit dans la chaîne de production ou de restauration. En effet, contrairement à d'autres médiums, notamment la photographie, l'« original » correspond à la version finie la plus ancienne d'un film, le négatif original issu du tournage, une fois monté, par exemple. Le travail de restauration s'attache ainsi à l'étude de différents éléments disponibles pour un même film. Entre l'élément négatif ou positif ayant servi au tournage et la copie projetée, il y a souvent plusieurs intermédiaires : sous forme négative (internégatifs) ou positive (interpositifs), qui permettent ainsi le tirage de copies sans abîmer l'original. Le processus de duplication implique l'introduction d'une nouvelle génération, ce qui entraîne une altération de la qualité de l'image dupliquée par rapport à l'originale. Il y a une perte générationnelle qui se manifeste par une accentuation du contraste, du grain visible (sans augmentation du nombre des grains à proprement parler) et, par conséquent, une diminution de résolution. Ainsi, dans le monde de la restauration filmique, on est souvent confronté à la question des versions, l'existence de plusieurs éléments de contenus différents et/ou des rendus visuels différents. Ces éléments peuvent être détenus par diverses archives de film, éparpillées à travers le monde. Le travail de restauration consiste à identifier ces versions, ainsi que les éléments de la meilleure qualité possible, à la fois du point de vue de leur état physique, mécanique, mais aussi de la qualité de l'image photographique, du rendu visuel. Nous sommes dans le domaine de la reproductibilité technique, avec les questions de sérialité que cela pose.

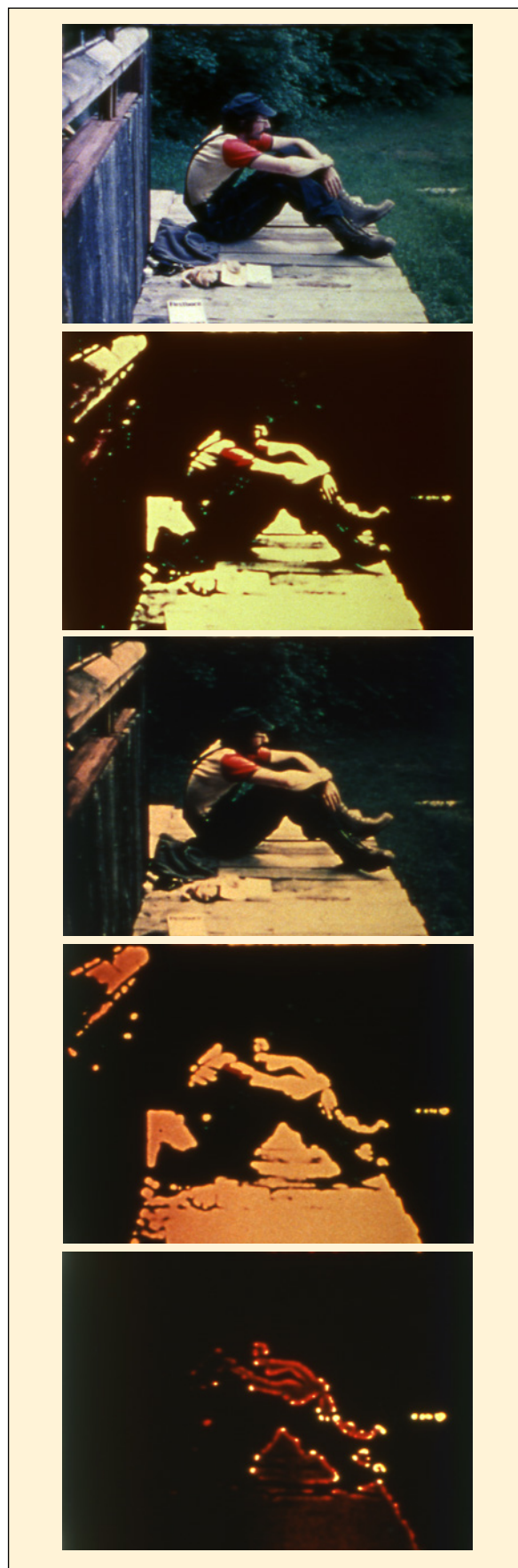


Fig. 13. J.-J. Murphy, *Print Generation*, photogrammes, 1974. © J.-J. Murphy.

Le film *Print Generation*, réalisé en 1974 par J.-J. Murphy, met en scène cette idée de perte d'image, conséquence de la duplication dans le monde analogique. Il s'agit d'un film 16 mm en couleur, sonore, de 50 minutes, restauré par Mark Toscano, restaurateur à l'Academy Film Archive à Los Angeles. J.-J. Murphy a réalisé ce film sur pellicule inversible : l'original est donc un positif. Jusqu'au milieu des années 2000, il était possible de faire des copies inversibles d'originaux inversibles positifs, c'est-à-dire d'effectuer une copie directement à partir de l'original positif, sans faire de négatif. En 1973-1974, c'était une pratique courante pour filmer et faire des copies dans la production amateur et expérimentale en 16 mm, moins coûteuse car évitant l'étape supplémentaire de créer une copie à partir d'un négatif. Le cinéaste a monté ensemble cinquante générations de la même séquence d'une seconde, en tirant des copies successives. Partant de la Génération 1, il a fait tirer une copie de la copie pour faire Génération 2, puis une copie de la copie de la copie, Génération 3, ainsi de suite... Alors que les copies successives s'éloignent petit à petit de l'original, la qualité de l'image change radicalement : les détails disparaissent, les couleurs virent, exagérées et finalement simplifiées, et le contraste augmente. Le film, monté selon une structure décroissante puis croissante révélant cette succession d'images similaires qui passent de l'abstraction à la clarté absolue, puis se dissolvent à nouveau vers une abstraction qui ne permet plus de les distinguer les unes des autres, construit une méditation sur la mémoire, la nostalgie et la perte. En raison de la disparition des pellicules inversibles permettant la duplication directe d'un élément positif sur un autre, le restaurateur a dû utiliser des pellicules récentes et une méthode de duplication ne correspondant ainsi pas à la méthode de production originale. Travaillant avec de nouvelles techniques de duplication, il s'agissait d'être particulièrement attentif à la reproduction des couleurs et des contrastes, deux aspects visuels essentiels pour ce film (fig. 13).

*The Garden of Earthly Delights* de Stan Brakhage (1981) offre un autre exemple de projet de préservation d'une œuvre qui présente des enjeux techniques tout particuliers pour le restaurateur. Il doit son titre au triptyque de Jérôme Bosch,

*Le Jardin des délices*. Stan Brakhage a fait un collage avec des matières organiques : feuilles, fleurs, herbes, etc., entre deux morceaux de scotch perforé à collure au format 35 mm. Il n'y a donc pas de pellicule. L'élément en scotch 35 mm a été ensuite photographié sur pellicule 35 mm, créant des effets visuels supplémentaires (surimpressions, caches...), qui ont été incorporés dans le montage final. Même si l'élément original, qui a contribué à la création du film, est beau et précieux, il ne peut pas être utilisé pour préserver le film, et constitue essentiellement un artefact à conserver avec les autres éléments du film. L'« original » fini du film est un négatif sur pellicule couleur 35 mm, obtenu dans le processus de photographie du scotch 35 mm par tireuse optique (fig. 14).

Du fait de l'obsolescence de certaines pellicules film et des lois du marché qui rendent le numérique plus attractif et accessible, les technologies numériques interviennent de plus en plus et deviennent parfois une nécessité dans la chaîne de préservation et de restauration de films. Grâce à des développements techniques et des capacités de reproduction plus performants et plus précis, elles permettent la reproduction de formats obsolètes, et aussi d'intervenir et de réparer certaines dégradations ou altérations que le photochimique ne peut résoudre : le virement de couleurs, l'élimination de poussières et rayures, la simulation numérique de parties d'un photogramme manquant, la stabilisation de l'image en raison d'un retrait de la pellicule dû à des mauvaises conditions de stockage, l'harmonisation d'images provenant de supports de générations différentes... Maintenir autant que possible la nature de l'élément original est un principe de préservation essentiel, tout en gardant à l'esprit qu'il y a toujours altération dans le processus de duplication qu'implique la reproduction analogique.

Dans le domaine de la vidéo, les questions évoquées pour le film – sérialité, versions et obsolescence technique – se posent de manière assez similaire. L'obsolescence semble même accélérée, la vidéo ayant vu de nombreux formats apparaître et disparaître au cours des trente dernières années. Depuis l'introduction de la vidéo Quad 2 pouces par Ampex en 1956, on dénombre plus de soixante formats, tous secteurs ou usages confondus – de la télévision commerciale à la

vidéo amateur. Le nombre des formats adoptés comme standards est bien sûr plus restreint. Il est intéressant d'observer le rapport entre le nombre de formats et le nombre d'années d'existence ; il révèle la part des facteurs commerciaux dans un monde où les implications socio-économiques ont bien souvent tout autant (voire plus) de poids que les considérations techniques. Pour résumer les choses un peu simplement, la vidéo analogique est un médium fragile, avec des propriétés visuelles reflétant cette fragilité. En plus d'un défaut de manufacture apparu depuis les premières bandes-vidéo (la dégradation du liant qui maintient les particules magnétiques), l'analogique véhicule un signal qui s'affaiblit à chaque maillon de la transmission. De même que dans le domaine du film, la duplication de bandes-vidéo analogiques entraîne une perte de qualité. Le passage d'une copie analogique à une nouvelle copie analogique – même si elle est plus récente et possède des caractéristiques techniques supérieures – va toujours introduire une perte de définition et un contraste plus élevé par rapport à l'original. Cet aspect technique propre au médium a d'ailleurs été exploité par de nombreux artistes qui ont exploré et expérimenté à partir de ce support. Face aux instabilités physiques des bandes magnétiques et à l'obsolescence des formats analogiques, les techniques numériques sont désormais incontournables pour la préservation des œuvres créées sur support vidéo. Préserver une bande-vidéo consiste à la numériser.

Cependant, l'introduction des techniques numériques dans ce processus de duplication opère une transition plus radicale de la nature du support film et vidéo : un basculement vers un environnement technique différent. L'image n'est plus photographique ou électronique, mais informatique. Ceci a des conséquences dans tous les domaines : production, diffusion, conservation... d'un point de vue technique et esthétique. On doit faire appel à de nouveaux outils de préservation, de présentation mais, ce faisant, on s'éloigne de la matérialité de l'image parfois manipulée par l'artiste pour créer des effets visuels propres à ces médiums. En effet, circule bien souvent l'idée que le numérique permet la copie sans perte par rapport à l'analogique. C'est vrai dans une certaine mesure, s'il y a copie droite d'un format numérique vers un autre (c'est-à-



**Fig. 14.** Stan Brakhage, *Garden of Earthly Delights*, 1981. © Photo : Mark Toscano, Academy Film Archive. Courtesy Marilyn Brakhage.

dire sans transformation des caractéristiques techniques numériques). Cependant, le passage de l'analogique au numérique altère le rendu du film ou de la vidéo, par la transformation même de la technique. De plus, des altérations peuvent avoir lieu au moment de la copie/reconversion d'un fichier numérique en un autre format numérique afin de l'adapter aux paramètres de diffusion (altérations qui ne sont pas toujours perceptibles de manière évidente, étant donné les développements techniques du numérique).

Les projections dans les musées permettent de sortir les œuvres filmiques de la salle de cinéma qui est un domaine précisément codifié et standardisé d'un point de vue technique, reconnu par les industriels. Toutefois, en dehors de ce circuit commercial, dans ce monde moins codifié où les formats et les développements techniques se succèdent à une vitesse grandissante, il est nécessaire de créer de nouveaux standards et des principes normalisés de conservation et de présentation. En effet, la présentation d'œuvres

dans des espaces non régis par des normes, est plus compliquée car elle s'accompagne de toute une série de paramètres complexes à ajuster afin de garantir la qualité des présentations : le format numérique choisi pour la présentation doit être de la meilleure qualité possible, mais doit aussi s'adapter aux dispositifs de présentation (câblage, mémoire, type de projecteur ou lecteur – informatique, logiciels... – type d'écran, calibrage des projecteurs et écrans afin de régler la luminosité et l'étalonnage des couleurs, la reproduction de la cadence originale...).

L'enjeu pour le restaurateur qui travaille sur ces œuvres est de concevoir son intervention sur des supports spécifiques, mais également sur un dispositif matériel qui permet la restitution de l'information portée par ces supports. En plus des problèmes spécifiques de conservation de chaque support, l'obsolescence touche ainsi le dispositif entier et chacun des constituants de cette chaîne : le support, l'œuvre en tant que telle, et son mode de présentation.

Nouvelles dans le champ du patrimoine, les problématiques induites par l'obsolescence technologique nécessitent un travail important de « reconnaissance », pour reprendre un terme cher à Cesare Brandi –, lequel implique un effort

concomitant d'identification et de caractérisation des techniques importées dans le sillage de la révolution industrielle au sein du domaine des beaux-arts ou des arts plastiques, et des conséquences qui en résultent en matière de conservation-restauration. Si l'obsolescence affecte des secteurs de collections et des types d'objets très divers, une approche systématique et générique ne résiste pas à l'épreuve de la pratique. L'obsolescence prend en effet des formes très diverses selon les techniques : bannissement total décrété et remplacement par des produits sensiblement différents (cas des ampoules à incandescence), maintien de la technique mais modification des formats (tubes fluorescents), modifications constantes des formats et des techniques (film, vidéo), etc. De plus, selon les secteurs de collection, les attentes vis-à-vis des objets peuvent être différentes : on ne présente pas nécessairement un objet en fonctionnement dans un musée des sciences et techniques, alors que le fonctionnement est une exigence implicite dans le contexte d'une collection d'art contemporain. Face à la disparition et au renouvellement constant des techniques, une seule certitude s'impose : la nécessité de documenter au plus près les techniques employées afin de procéder en connaissance de cause aux aménagements inéluctables au cours du temps.

## BIBLIOGRAPHIE

---

- BRANDI, Cesare. *Théorie de la restauration*. Trad. fr. Monique Bacelli. Paris : Allia, 2011.
- BREUIL, Marie-Hélène, DAZORD, Cécile. « Conserver à l'heure du consommable », Marie-Hélène Breuil et Cécile Dazord (dir.), *L'art contemporain à l'ère de l'obsolescence technologique*, *Technè* n° 37, 2013, p. 11-19.
- DANTO, Arthur. *La Transfiguration du banal : une philosophie de l'art*. Paris : Le Seuil, 1989.
- DANTO, Arthur. *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire*. Paris : Le Seuil, 2000.
- DAZORD, Cécile, EZRATI, Jean-Jacques. « Art contemporain, sources lumineuses et obsolescence », Marie-Hélène Breuil et Cécile Dazord (dir.), *L'art contemporain à l'ère de l'obsolescence technologique*, *Technè* n° 37, 2013, p. 83-87.
- ECO, Umberto. *Les limites de l'interprétation*. Trad. fr. M. Bouzaher. Paris : Grasset, 1992.
- GALBRAITH, John Kenneth. *The Affluent Society*. New York : Houghton Mifflin, 1958. Trad. fr. Andrée R. Picard : *L'ère de l'opulence*. Paris : Calmann-Lévy, 1961.
- LATOUCHE, Serge. *Bon pour la casse. Les déraisons de l'obsolescence programmée*. Paris : Les Liens qui libèrent, 2012.
- LONDON, Bernard. *Ending the Depression through Planned Obsolescence*, self-published, New York, 1932. Éd. fr. : *L'Obsolescence planifiée, pour en finir avec la grande dépression*. Paris : Éditions B2, 2013, contient la version originale anglaise du texte de B. London : *Ending the Depression through Planned Obsolescence*, 1932, postface de Serge Latouche, « Bernard London, ou la planification de l'obsolescence à des fins sociales ».
- MUMFORD, Lewis. *The Myth of the Machine*. New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1967-1970.
- MUMFORD, Lewis. *Technics and Civilization*. New York : Harcourt, Brace & company, Inc., 1934. Trad. fr. Natacha Cauvin et Anne-Lise Thomasson, *Technique et civilisation*. Marseille : Parenthèses, 2015 (préface d'Antoine Picon).
- PACKARD, Vance. *The Waste Makers*. Philadelphie : David McKay, 1960. Trad. fr. Roland Mehl : *L'art du gaspillage*. Paris : Calmann-Lévy, 1962.
- SLADE, Giles. *Made to Break, Technology and Obsolescence in America*. Cambridge : Harvard University Press, 2006.

## NOTES

---

1 Sur la *Teoria del restauro* considérée du point de vue de la conservation des œuvres contemporaines, nous renvoyons à l'article Breuil, Dazord, 2013.

2 Mumford, 1967-1970 et 2015.

3 London, 2013.

4 Galbraith, 1961. Voir aussi Packard, 1962.

5 Slade, 2006.

6 Latouche, 2012. Dédié à Giles Slade. Serge Latouche mentionne en introduction de son ouvrage que son intention était initialement de livrer une traduction du texte de Giles Slade. Ce projet n'a manifestement pas abouti.

7 Dannoritzer Cosima, *Kaufen für die Müllhalde*, 2010. Titre anglais : *The Light Bulb Conspiracy. Pyramids of Waste*. Diffusé pour la première fois en France sur Arte le 15 février 2011 sous le titre : *Prêt à jeter*.

*The Light Bulb Conspiracy*.

8 Serge Latouche évoque l'« adultération des produits » comme antécédent de l'obsolescence programmée : « Au XIX<sup>e</sup> siècle, on parlait plutôt d'« adultération des produits » pour désigner une forme de tricherie sur la qualité ou la quantité afin de faire baisser les coûts mais aussi de stimuler la demande », dans Latouche, 2012, p. 37.

9 De *La Transfiguration du banal*, paru en français en 1989, à *L'art contemporain et la clôture de l'histoire* en 2000, Arthur Danto a ainsi fait du *ready-made* le signal d'un avènement de la fin d'une certaine forme ou histoire de l'art.

10 Eco, 1992.

11 Il a fallu attendre 1995 pour que paraisse dans une revue une première

traduction partielle en français de la « Teoria del restauro : Théorie de la restauration », trad. Gilles A. Tiberghien, dans *Recherches poétiques*, Presses universitaires de Valenciennes, n° 3, hiver 1995, p. 126-135. Deux traductions ont ensuite été publiées en 2001 puis en 2010 : *Théorie de la restauration*, trad. Colette Déroche, Paris, Monum-Éditions du Patrimoine, 2001 ; Brandi Cesare, *Théorie de la restauration*, trad. fr. Monique Bacelli, Paris, Allia, 2011.

12 Dazord, Ezrati, 2013.

13 Une étude sur la conservation des œuvres intégrant des néons a été menée au C2RMF de 2013 à 2016. Pour plus d'informations : <https://obsolescence.hypotheses.org>.



**ATELIER**

**BORONALI :**

**POUR LA**

**PRÉSERVATION**

**DE L'ART-ACTION**



**Stéphanie Elarbi**, chargée de la restauration, musée du quai Branly-Jacques Chirac, Paris  
([sel@quaibranly.fr](mailto:sel@quaibranly.fr)).

**Laurent Prexl**, artiste et enseignant, École nationale supérieure d'art-Villa Arson, Nice  
([laurent\\_prexl@hotmail.com](mailto:laurent_prexl@hotmail.com)).

*Les traces par définition, ne sont jamais visibles en tant que traces. Elles ne sont visibles que si elles sont cherchées comme des marques de ce qui n'est plus là. [...] Le visible ne suffit pas pour comprendre ce qui est vu [...].*

*Le visible ne s'interprète qu'en référant à l'invisible.*

Pascal Quignard

L'atelier Boronali est une structure de conservation-restauration ayant pour objet la préservation de l'art-action<sup>1</sup>. Si l'on peut dater une première naissance de l'art-action avec le mouvement Dada au cabaret Voltaire en 1916 à Zurich, ce n'est qu'à partir de 1952 et des premiers *happenings* au Black Mountain College aux États-Unis que l'art-action ne cessera plus de se développer dans le champ des arts. Il est ainsi devenu une forme d'art incontournable et omniprésente de la modernité. Essentiellement attaché aux arts plastiques, l'art-action est néanmoins un médium transversal ayant parfois à voir avec le théâtre, la danse, la vidéo, la musique ou encore les nouvelles technologies.

Depuis les années 2000, on observe un tournant et une intensification de la lecture patrimoniale de l'art-action. Un nombre croissant d'acteurs du monde de l'art constitue des collections d'art-action. Galeries, collectionneurs et institutions n'hésitent plus à vendre et acheter des *performances*. Ces transactions interrogent alors le statut même de ce qui est acquis : protocoles, certificats, diverses traces et reliquats s'installent au sein des collections. Pourtant, lors d'expositions présentant ces œuvres, il est plus que récurrent d'observer que le public est confronté à ces reliquats, photos ou vidéos d'actions passées sans qu'aucune contextualisation ne lui soit fournie pour comprendre ce qui s'est réellement déroulé. De simples éléments tels que la durée, le contexte, la nature des gestes produits ne sont, pour ainsi dire, jamais pris en compte

dans ce que le spectateur voit : est-ce une œuvre ou la documentation d'une œuvre ? La présentation d'une performance, insuffisamment décrite et partiellement restituée, devenant alors un objet abscons auquel on ne comprend plus grand-chose, comme une norme par défaut.

Alors que de plus en plus de conservateurs, commissaires, historiens et même artistes tentent de répondre avec beaucoup d'intérêt, et souvent de pertinence, à la question de la patrimonialisation de l'art-action, il n'existe à l'heure actuelle aucun protocole scientifique pouvant servir de socle et d'outil méthodologique à ces différentes approches ni, de fait, à une approche conservatoire de cette forme d'art. Il en a été de même pour l'installation ou l'art vidéo ces dernières décennies. Si l'une des fonctions de la conservation-restauration est de réunir les conditions pour « redonner à voir l'œuvre », sa déontologie lui impose des méthodes rigoureuses et collaboratives au service de la préservation de l'œuvre, base de sa monstration au public.

L'atelier Boronali se situe ainsi dans une continuité de réévaluation des méthodes et des outils de la conservation-restauration, visant à prendre en compte les évolutions des pratiques artistiques. Si la nature particulière de cette forme d'art implique une évidente reconfiguration des pratiques de la discipline, leur organisation fondamentale restera la même : évaluer, diagnostiquer, préconiser et, le cas échéant, intervenir. Les décisions étant prises collégialement avec les différents acteurs liés à l'œuvre.

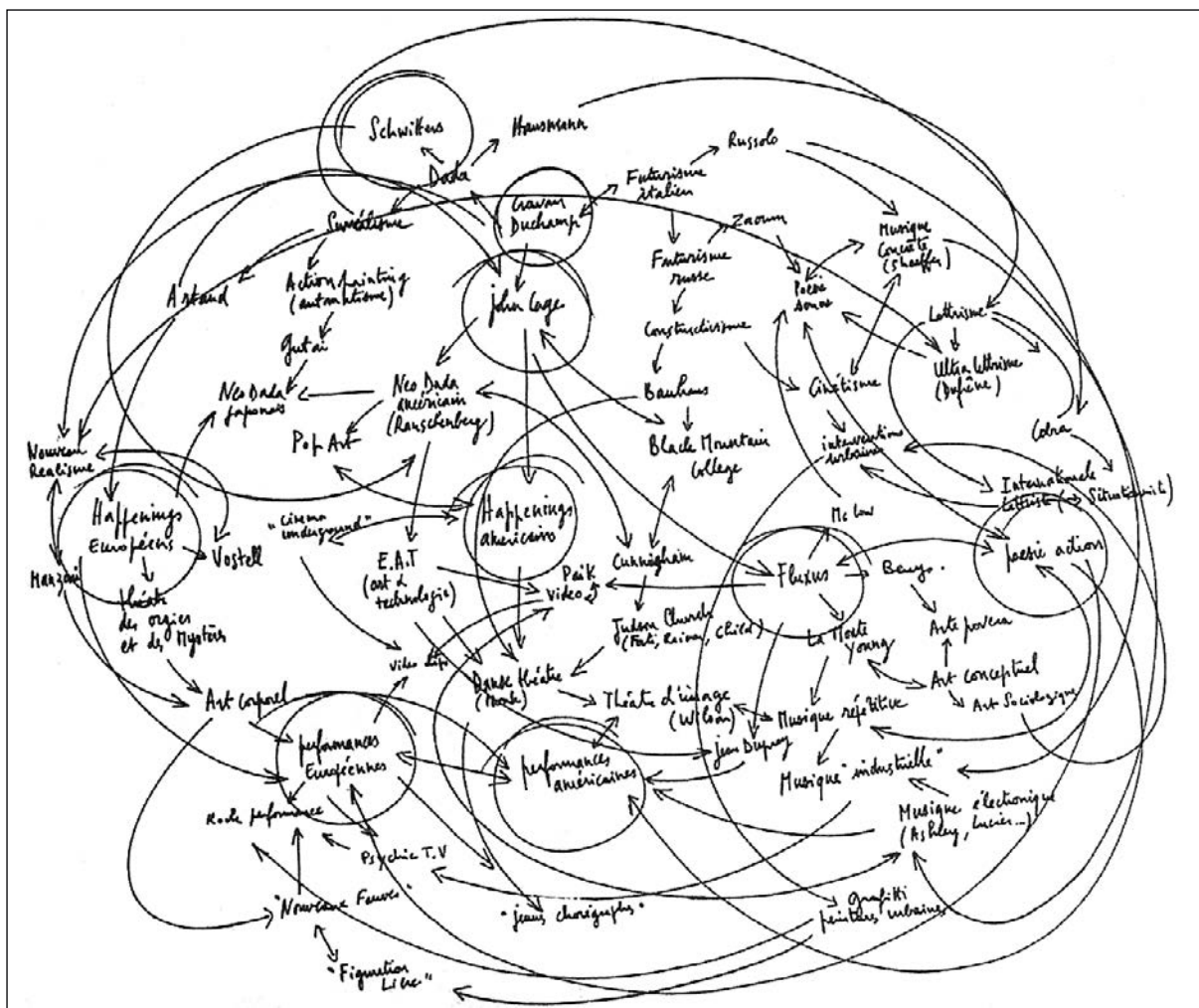


Fig. 1. Bnv, 1988. © Arnaud Labelle-Rojoux.

L'extraordinaire diversité des contextes et des pratiques regroupés sous le terme d'art-action nécessite une capacité d'adaptation de la méthode de travail, afin de répondre à cette forme d'art complexe. C'est avec un grand soin que les protocoles doivent être établis, considérant bien chaque œuvre au cas par cas. Ainsi, loin d'être dogmatique, la méthodologie de l'atelier propose une série d'outils au service de l'intégrité de l'œuvre et de son appréhension par le public<sup>2</sup> (fig. 1).

## Méthodologie

L'atelier Boronali se propose d'appliquer la méthodologie de la conservation-restauration des biens culturels matériels en adaptant ses outils à la préservation de l'art-action.

À l'instar des œuvres matérielles, l'enjeu n'est pas de reproduire un protocole de conservation-

restauration type, mais bien d'en établir un au cas par cas, au regard des œuvres traitées, de la demande formulée par le commanditaire (institution, artiste, festival, collectionneur...) et de l'objectif de l'intervention. Celle-ci consiste à :

- réunir la documentation la plus exhaustive possible afin de mieux connaître et comprendre une action, d'en garder trace ;
- réaliser une étude préalable en vue de penser la monstration de l'œuvre ;
- bâtir une proposition de traitement en vue d'en présenter une forme documentaire adéquate.

Pour répondre à ces attentes, l'atelier Boronali travaille sur les deux temporalités de l'œuvre d'art-action : les actions passées, afin de reconstituer ce qui a eu lieu, et les actions en cours de réalisation, pour lesquelles un dispositif documentaire spécialement conçu est mis en place. Dans le cas d'une action passée, une collecte documentaire

permet d'établir un constat d'état détaillé de l'œuvre, définissant les faits et les éléments constitutifs de l'œuvre. Parallèlement, une nouvelle documentation est constituée pour l'étude : interviews de l'artiste et des protagonistes, conditions de réalisation, plans d'implantation de l'action venant compléter les archives existantes. L'analyse croisée de l'ensemble des sources a pour objectif de faire émerger les « lacunes<sup>3</sup> » de l'œuvre, identifiant ainsi les incertitudes de certaines informations. Elle permet de dresser un état des connaissances avérées sur l'œuvre et d'envisager des options de monstration documentaire. *In fine*, toute la documentation sur l'œuvre – existante ou constituée – est compilée et rendue accessible au commanditaire, sous la forme d'un rapport d'intervention constituant alors le socle d'une réflexion collégiale quant à la monstration de l'œuvre.

Pour une action en phase d'élaboration, la méthode documentaire se développe en deux temps : pré- et postévénementiel. Premièrement, toutes les informations sur les conditions de réalisation d'une œuvre préalablement à sa présentation sont réunies, grâce à différentes sources et interviews, dont celle centrale mais non exclusive de l'artiste, afin de définir les contours du projet. Un dispositif de documentation prenant en considération le projet, le lieu, le public et les diverses contraintes est mis en place, afin de

capturer l'événement. Deuxièmement, postaction, les interviews sont réitérées auprès des mêmes interlocuteurs, en vue de cerner les aspects contrôlés et inopinés observés lors de celle-ci<sup>4</sup>. Les documents, échanges, relevés, interviews sont ensuite rassemblés et accompagnés d'une fiche de synthèse récapitulant les éléments signifiants. Ce dossier constitue une documentation fine de l'action et son archive ; il peut, le cas échéant, servir de base à une réflexion sur la monstration ultérieure de l'œuvre<sup>5</sup>.

### Méthode documentaire : décrire et caractériser une œuvre d'art-action

L'objectif de la documentation d'une œuvre d'art-action consiste à la décrire et la caractériser afin de définir les éléments constitutifs de son effectivité. Pour mieux les renseigner, trois paramètres sont retenus : le contexte, l'action, le public (fig. 2).

Ils constituent les champs que nous nous attachons à renseigner, ainsi que la structure de l'organisation des sources documentaires. Les informations sont récoltées selon deux modes :

- la collecte de documents existants sur et autour de l'œuvre :
  - écrits de l'artiste, notes relatives au projet ;

Sources	Vidéos	Photographies	Plans/fiches techniques	Échanges artiste/commanditaire	Écrits critiques	Interviews (artiste, protagonistes, public)
<b>CONTEXTE</b>	- Lieu, implantation. - Lumière, rapport à l'extérieur, sonorité - Proximité d'autres œuvres - Moment : jour, nuit, vernissage	- Préparation, montage - Lieu, implantation	- Lieu : cartographie d'un espace - Positionnement dans l'espace	- Projet du commanditaire et contraintes - Cahiers des charges - Moment - Espace attribué ou choisi	- Place de l'œuvre dans la production de l'artiste	- Lieu et moment - Proximité d'autres œuvres
<b>ACTION</b>	- Mouvements, gestes, sons - Occupation de l'espace - Temporalité partielle ou totale - Équipements et matériels - Protagonistes	- Équipements et matériels - Protagonistes - Détails, gestes	- Description équipements et matériels	- Projet de l'artiste - Mise en œuvre - Production	- Analyse critique de l'œuvre	- Durée et action voulue par l'artiste - Durée et action perçue par le public - Projet de l'artiste et contraintes de réalisation
<b>PUBLIC</b>	- Nombre - Interaction - Disposition - Réception de l'œuvre	- Interaction - Disposition	- Accès - Circulation	X	X	- Place du public - Interaction effective - Réception de l'œuvre

Fig. 2. Tableau de traitement des documents. © Atelier Boronali.

- échanges avec le commanditaire de l'œuvre : pré- et postévénementiel ;
- documents audiovisuels de l'œuvre : réalisés par le commanditaire et ses équipes, l'entourage de l'artiste, les médias, le public ;
- traces matérielles subsistant de l'action : scénographie, équipements, reliquats, documents critiques sur l'œuvre et l'artiste (essais, catalogues).
- la constitution de documents réalisés pour l'occasion :
  - interviews de l'artiste ;
  - interviews des protagonistes et spectateurs ayant participé ou assisté à l'action ;
  - réalisation de plans, fiches techniques (des lieux, des équipements...).

Le travail d'interview fait appel aux souvenirs des différents interlocuteurs questionnés. Il semble donc nécessaire d'évaluer les données recueillies afin d'en établir la fiabilité, puis de les recouper avec les informations des autres sources documentaires. Enfin, le classement des informations fournies fait émerger trois catégories : les données établies, les données incertaines, les données inconnues.

La synthèse globale des sources et de leur classement fait l'objet d'un rapport complet caractérisant l'œuvre. Il est à noter que, selon les protocoles suivis, la documentation établie ne saurait en aucun cas être intégrée dans un quelconque processus marchand lié à l'œuvre. Les supports documentaires produits ne peuvent en aucune manière faire œuvre. Cette condition est très clairement établie en amont avec le commanditaire et l'artiste, lors des préparatifs de la documentation d'une œuvre.

### Trois exemples d'études de cas

#### Jean Dupuy, Revolving Stage, New York/Marseille, 1974/1976/2010

Jean Dupuy est né en 1925. Après une période essentiellement picturale, il s'installe à New York en 1967 où il devient une figure de proue de l'art technologique et définit notamment le concept de *lazy art*. Proche de George Maciunas, Nam June Paik, Gordon Matta-Clark et des avant-gardes liées à l'art-action, il organise de nombreux *events* dont *Revolving Stage* en 1974 et 1976. Très actif, il est exposé à travers le monde et s'im-

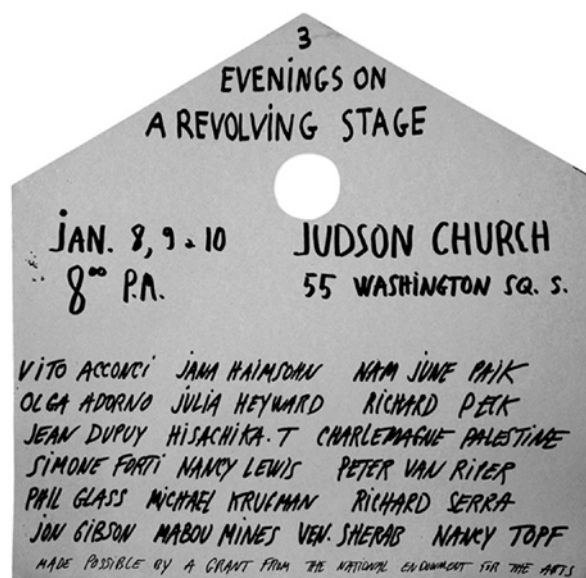


Fig. 3. Jean Dupuy, affiche de *Three Evenings On A Revolving Stage*, janvier 1976. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Atelier Boronali.

pose aujourd'hui comme l'un des artistes essentiels de la scène française (fig. 3).

À l'invitation du festival *actoral*<sup>6</sup>, Jean Dupuy a présenté une troisième version de *Revolving Stage* le 4 octobre 2010. Le principe commun aux trois versions de cet *event* consiste en une scène circulaire d'environ 90 cm de diamètre (selon les versions), motorisée et tournante, sur ou avec laquelle plusieurs artistes sont invités à réaliser une performance. Dans cette version de 2010 sont intervenus (par ordre d'apparition) : Jean Dupuy, Arnaud Labelle-Rojoux, Emmanuelle Bentz, Alexandre Gérard, Anna Byskow, Nathalie Quintane, Christophe Fiat, Laurent Prexl, Mathis Collins (fig. 4 et 5).

Lors de cet événement, l'atelier Boronali a réalisé une documentation précise de cette version de l'œuvre et a recueilli les informations relatives aux deux versions précédentes, permettant ainsi de dégager les caractéristiques de chacune et de constituer une archive globale de l'œuvre. L'interview de l'artiste et la collecte documentaire préalables ont guidé le choix d'un dispositif optimal de captation de l'action, à l'aide notamment de caméras fixes et mobiles. La collaboration avec l'artiste et le régisseur du lieu<sup>7</sup> a permis de rassembler des données précises sur les caractéristiques de la scène et son implantation (dimensions, vitesse de rotation, positionnement dans l'espace, éclairage...).



**Fig. 4.** Alexandre Gérard, « Tentative d'invention », « One Monday Evening On A Revolving Stage », festival actoral10, Marseille, 2010. © Atelier Boronali.

Les propos des artistes intervenants ont été consignés sous formes d'interviews avant et après la réalisation de l'action. Enfin, quelques interviews ont été menées auprès du public afin d'en évaluer globalement la perception.

**Tsuneko Taniuchi, Micro-événement n° 42/mariages dans un jardin d'été, musée d'Art contemporain du Val-de-Marne (MAC/VAL), 2012**

Tsuneko Taniuchi est née à Hyogô au Japon. Elle vit et travaille à Paris depuis 1987. Dès 1995, elle met en place le concept de « micro-événements », terme qui englobe les actions réalisées par l'artiste : « Les micro-événements questionnent toujours la limite entre la réalité et l'art. Il s'agit donc de bousculer le réel, les traditions, les représentations, détourner les codes. »

Depuis 2002, l'artiste propose, par le biais de différents dispositifs, de se marier avec divers participants. Selon le contexte, elle adapte et fait



**Fig. 5.** Jean Dupuy testant la vitesse de rotation de la scène, « One Monday Evening On A Revolving Stage », festival actoral10, Marseille, 2010. © Atelier Boronali.



**Fig. 6.** Tsuneko Taniuchi, *Micro-événement n° 42/ mariages dans un jardin d'été*, vue de l'action (ci-dessus) et Certificat de mariage (ci-contre), musée d'Art contemporain du Val-de-Marne (MAC/VAL), 2012. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Atelier Boronali.

varier la cérémonie de mariage, faisant de chaque événement une action différente. T. Taniuchi s'est à ce jour mariée avec plus de deux cents personnes. Au MAC/VAL, le 1<sup>er</sup> juillet 2012, dans le cadre de l'exposition *Situation(s) [48°47'34" N/2°23'14" E]*, elle choisit de reprendre les codes du mariage occidental et organise la cérémonie dans le jardin du musée. À cette occasion, T. Taniuchi s'est mariée avec 30 personnes individuellement, par deux, ou en groupe allant jusqu'à quatre personnes (fig. 6).

À la demande du MAC/VAL, l'atelier Boronali a produit la documentation complète de cet événement à l'organisation complexe, faisant intervenir un organisateur de mariage pour préparer l'événement avec l'artiste et impliquant l'aménagement du jardin avec une allée centrale menant à l'autel, un buffet et un bal de clôture. À cette occasion, un modèle de fiche de synthèse a été mis en place et expérimenté, qui permet une



lecture rapide et résumée des éléments signifiants de l'œuvre et liste l'ensemble des sources documentaires produites. La fiche recense et classe les informations relatives à l'action, au contexte et au public, et relie chaque donnée produite à une image de référence. Ce modèle peut être appliqué au traitement documentaire de différents types d'œuvres d'art-action. Il permet d'inventorier une œuvre d'art-action dans une collection. Lors d'une acquisition, il facilite la gestion de l'information et des sources documentaires en optimisant le partage d'information (fig. 7).

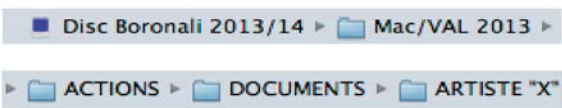
Nom de l'artiste	Titre de l'action		Date	atelier boronali
<b>Contexte</b>	Photo <b>1</b>	Photo <b>2</b>	Photo <b>3</b>	Photo <b>4</b>
	<p><b>Description signalétique de l'œuvre</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Lieu</li> <li>- Date</li> <li>- Durée</li> <li>- Programmation (de quel département et personne du musée dépend l'œuvre programmée, est-ce dans le cadre d'une programmation précise ?)</li> <li>- Localisation dans le musée</li> </ul>			
<b>Action</b>	Photo <b>5</b>	Photo <b>6</b>	Photo <b>7</b>	Photo <b>8</b>
	<p><b>Description factuelle de l'œuvre autour de quatre éléments</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Description générale</li> <li>- Dispositif</li> <li>- Déroulé</li> <li>- Protagonistes</li> </ul> <p><b>Chaque information est étayée par un renvoi vers une photographie au moyen d'un système de numérotation dans le texte <b>3</b> et sur chaque photographie.</b></p>			
<b>Public</b>	Photo <b>9</b>	Photo <b>10</b>	Photo <b>11</b>	Photo <b>12</b>
	<p><b>Description du positionnement du public.</b>  <b>Evaluation d'une participation plus ou moins active de celui-ci dans le dispositif de l'action.</b></p>			
<b>Liste des documents collectés</b>			<p><b>Visualisation de l'emplacement du stockage numérique des documents</b></p>	
	<p><b>Inventaires des documents collectés pré- et postévènementiel</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Vidéos</li> <li>- Photos</li> <li>- Interviews</li> <li>- Documents autres (e-mails, plan etc.)</li> </ul>			
<b>Quelques informations extraites de l'interview de l'artiste</b>	<p><b>Mise en contexte de l'action dans l'œuvre de l'artiste</b></p> <p><b>Habitudes et souhaits documentaires de l'artiste...</b></p>			
<b>Plan d'implantation de l'action</b>	<p><b>Un plan ou schéma décrit l'implantation spatiale de l'action</b></p>			

Fig. 7. Fiche de synthèse. © Atelier Boronali.



**Fig. 8.** Joël Hubaut, « Vitry-Hall », musée d'Art contemporain du Val-de-Marne (MAC/VAL), 2004.  
© Luc Pelletier/ADAGP, Paris.

***Joël Hubaut, « Vitry Hall », Occupation #1, musée d'Art contemporain du Val-de-Marne (MAC/VAL), 2006***

Joël Hubaut est né en 1947 à Amiens. Mêlant toutes formes de sources et médium, il développe une intense activité hybride et monstrueuse qu'il qualifie avec humour de « Pest-Moderne ». Professeur emblématique de l'École supérieure d'arts et médias de Caen durant plus de trente ans, il est l'une des figures majeures de l'art-action en France et à l'étranger. Le 22 octobre 2004, au MAC/VAL, lors de l'événement *Occupation #1* préfigurant l'ouverture à venir du musée, l'artiste a fait installer un abribus dans ce qui allait être le futur hall d'accueil. Toute l'après-midi, telle une sculpture sociale, Joël Hubaut, vêtu en « monsieur tout-le-monde », attendit par intermittence un bus qui ne viendrait pas (fig. 8).

« Vitry-Hall » est une des actions inaugurales de l'activité du MAC/VAL. À ce titre, l'institution a souhaité en garder archive et envisager les conditions nécessaires à une éventuelle réactivation de l'œuvre. Dans ce but, il a été

entrepris de « reconstituer ce qui a eu lieu » en rassemblant les informations recueillies auprès de l'artiste, des équipes du musée et du prestataire ayant fourni et installé l'abribus, dans une démarche que l'on pourrait rapprocher de l'enquête ethnographique. Comprendre la temporalité et la nature de l'action, les conditions de son fonctionnement, comme l'interaction avec le public, a guidé la recherche d'information.

L'ensemble de la documentation existante ou produite a été rassemblé et évalué pour dresser un état des connaissances, définir les lacunes et proposer un cahier des charges en vue de la réactivation de l'œuvre.

**L'atelier Boronali et le MAC/VAL : une collaboration**

Dès 2005, alors que le projet de l'atelier Boronali était encore balbutiant, le musée d'Art contem-



porain du Val-de-Marne a soutenu et participé activement au développement de ses recherches.

En 2008, suite à la participation de l'atelier Boronali à plusieurs colloques organisés par le musée, le MAC/VAL commande une première étude de cas<sup>8</sup> : la performance « Vitry-Hall » de Joël Hubaut.

En 2010, l'atelier Boronali établit un premier inventaire de toutes les actions ayant eu lieu au musée depuis son ouverture. Près de deux cents actions sont ainsi répertoriées et classées sous la forme d'un tableau évolutif (fig. 9). Les sources documentaires de chaque action sont identifiées et localisées sur Internet (sites d'artistes, blogs, plateformes vidéo, réseaux sociaux) et dans le musée (plusieurs départements du musée étant susceptibles de produire des actions)<sup>9</sup>.

En 2011, l'atelier Boronali, invité à participer à la Nuit des musées, met en place un dispositif de collecte documentaire intitulé : « Avez-vous assisté à cette action ? » (fig. 10). Préalablement à l'événement, les responsables de l'institution ont sélectionné quatorze actions ayant eu lieu dans le musée. Chaque action a été présentée au public sous la forme d'une fiche signalétique succincte et d'un moniteur diffusant des documents se rapportant à l'œuvre. Le public consultant cette installation documentaire était par la suite interviewé et enregistré par deux conservateurs-restaurateurs, afin de récolter de nouvelles informations susceptibles d'alimenter celles préexistantes. Lors de cette soirée, une trentaine d'interviews ont été réalisées avec, pour certaines, la découverte d'informations essentielles. Au-delà de cette collecte, le dispositif permet d'expérimenter une présentation d'œuvres ne générant pas d'ambiguïté dans le regard du spectateur, sur la nature de ce qu'il voit. Le simple fait de poser la question « Avez-vous assisté à cette action ? » évite clairement à celui-ci de confondre l'œuvre et sa documentation<sup>10</sup>. Cette question du statut de l'œuvre confondu avec sa propre documentation, et de la confusion qu'elle suscite, constitue un des axes importants de la réflexion de l'atelier Boronali<sup>11</sup>.

En 2014, une convention actant la collaboration des deux structures est signée, faisant de l'atelier Boronali une cellule scientifique de conservation-restauration de l'art-action à la fois indépendante et intégrée au sein d'un musée

n°	Titre	Concepteurs/Intervenants	Date	Genre	Lieu	Durée	Contexte/Événement concomitant	Description	Documents (types)	Documents (localisation)	Observations	Production	Droits	CATÉGORIE
52	Visite Accusmatique	Laurent Seiller	01/07/07	visite inventée	salles d'exposition	à 14h et 16h		Visite inventée et sonore: collection du musée par Laurent Seiller, compositeur de la Muse en Circuit, centre national de création musicale. Accessible aux personnes handicapées et déficientes visuelles.	Newsletter #30 du 19/06/07	IAV/EP/84	de même il y a eu d'autres parcours enregistrés sur DVD: IAV/EP/76 et IAV/EP/85	Service des Publics		art-action
53	Carte Blanche à Blanche Neige	Catherine Bay	16/09/07	performance	salles d'exposition	à partir de 14h	"Les Journées Européennes du Patrimoine"	"Blanche Neige au MacVal"	e-storming du 10/09/07	IAV/EP/45 IAV/EP/46 IAV/EP/75 IAV/EP/143	Voir aussi: "BN MacVal Miroir 60' Loop" IAV/EP/75	Service des Publics		performance
54		Shilpa Gupta, Mario D'Souza	06/10/07	visite inventée	salles d'exposition	à 16h			Newsletter #33 du 07/10/07	IAV/AU/29				
55	Alchimichinéma sur l'espace	Jean-Marc Chapouille	17/11/07	Alchimichinéma	Auditorium	à 17h	expo: Stardust ou la dernière frontière	à partir de documents d'archives et de vidéos d'artistes, Jean-Marc Chapouille, l'homme qui a une vidéothèque dans la tête, nous conte en images ce qu'il se passe vraiment, là-haut.	Newsletter #34 du 08/11/07; e-storming du 28/08/07; catalogue d'exposition: "Stardust ou la dernière frontière" (p.44)	IAV/AU/6	Week-end "Le festival de l'espace" en regard de l'exposition "Stardust ou la dernière frontière": Un week-end Spatio-artistico-spectaculo-cinémaographique où il est question de la science de l'espace, de la poésie de l'espace, des archives de l'espace, de la vie dans l'espace.	Service des Publics		art-action
56	Panorama commenté	collectif Grand Magasin (je et avec Bettina Atala, François Hiffier et Pascale Murtin)	18/11/07	visite; performance		à 15h et 17h	expo: Stardust ou la dernière frontière	Grand Magasin présente Panorama commenté, en s'adonnant à un facétieux décryptage du paysage à partir d'un panneau indlecteur.	Newsletter #34 du 08/11/07; e-storming du 28/08/07; catalogue d'exposition: "Stardust ou la dernière frontière"	IAV/AU/6	Annulé: remplacé au pied levé par autre chose?			art-action (théâtre)
57		Fabien Barontini	18/11/07	concert		à 16h	expo: Stardust ou la dernière frontière	Programmation musicale de Fabien Barontini, directeur du festival "Sons d'Hyver". Commentant l'afro-futurisme et le caractère d'ibou au travers d'un concert.	Conférence d'exposition: "Stardust ou la dernière frontière"		conférence / présentation et non pas un concert?			

Fig. 9. Tableau d'inventaire au MAC/VAL. © Atelier Boronali.



## AVEZ-VOUS ASSISTÉ À CETTE ACTION ?

L'ART ACTION AU MAC/VAL

10

ARTISTE : **Noël DOLLA** (avec Frank LAMY)

TITRE : **Un dimanche de Noël**

DATE : **14 juin 2009**

DURÉE : **1 heure**

CONTEXTE : Dans le cadre de l'exposition de Noël Dolla "léger vent de travers" (6 mars - 2 août 2009).

DESCRIPTION : Noël Dolla (l'artiste) et Frank Lamy (le commissaire de l'exposition) réalisent chacun un leurre pour la pêche. À l'issue de l'action, ils s'échangent les leures réalisés.



**Fig. 10.** « Avez-vous assisté à cette action ? », musée d'Art contemporain du Val-de-Marne (MAC/VAL), 2011.  
© Atelier Boronali.

dédié à l'art contemporain. Que cela soit dans le traitement pré- et postévénementiel d'œuvres d'art-action, comme de reliquats d'actions présents dans la collection du musée, cette collaboration est en plein développement avec de nombreux projets en cours.

## Une conclusion : le fugitif et l'éternel

Les évolutions de l'histoire de l'art en général et de l'art-action en particulier s'appuient entre autres sur des mécanismes de patrimonialisation précis. Il demeure pourtant consubstantiellement un risque que ceux-ci figent et aillent à l'encontre de cette forme d'art libertaire et particulièrement ancrée dans l'instant et l'éphémère.

C'est par le développement de pistes de travail précautionneuses, d'expérimentations des méthodes de documentation, de collectes d'informations, tant sur des actions à venir que sur des œuvres intégrées aux collections, que la méthodologie dynamique de l'atelier Boronali tend justement à préserver la vivacité de l'art-action.

Ce travail de conservation-restauration constitue une réflexion sur la discipline elle-même,

en ce qu'elle se confronte à une forme d'art n'ayant jamais été abordée de ce point de vue. Pourtant, l'atelier Boronali envisage simplement sa démarche comme une adaptation de cette discipline à une évolution majeure de l'histoire des formes de l'expression artistique. C'est en mettant à disposition des différents partenaires (institutionnels, culturels, artistes...) l'expertise d'une approche scientifique fiable qu'il sera alors envisageable de présenter au public des dispositifs documentaires actifs et « dans le vivant » d'une œuvre d'art-action.

Comme une mise en garde amoureuse, dans son ouvrage de référence *L'Acte pour l'Art*<sup>12</sup>, Arnaud Labelle-Rojoux écrit :

« Longtemps rebelle à toute fixation, peuplée de trous noirs, cette histoire semble se poursuivre dans de nouvelles pratiques plus conformistes et "spectacularisée" [...] Le contexte est aujourd'hui différent. L'art-action est désormais homologué, sorti de la clandestinité. Moins souterrain, le mot performance fait florès. Parlons-nous toujours, encore, de la même chose, même si demeure intacte, au-delà des fausses certitudes historiques, l'inépuisable réflexion sur le fugitif et l'éternel ? »

## BIBLIOGRAPHIE

---

- AUSLANDER, Philip. *Reactivations. Essays on performance and its documentation*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2018.
- ATELIER BORONALI (*épuisé*). *La question du pied dans la chaussure*. Vitry-sur-Seine : Éditions MAC/VAL, 2008.
- ATELIER BORONALI. « Préservation de l'art-action. Documenter l'œuvre in vivo : pistes méthodologiques ». Actes du colloque *Date limite de conservation*, MAC/VAL, musée d'Art contemporain du Val-de-Marne, 15-16 mai 2009. Vitry-sur-Seine : Éditions MAC/VAL, 2009.
- BÉGOC, Janig, BOULOUCHE, Nathalie, ZABUNYAN, Elvan. *La performance. Entre archives et pratiques contemporaines*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010.
- BEERKENS, Lydia (dir.). *The artist Interview. For conservation and Presentation of Contemporary Art. Guideline and Practice*. Heijningen : Japsam Books, 2012.
- COLLOQUE. Airaud, Stéphanie, Elarbi, Stéphanie (dir.). *Date limite de conservation*. Actes du colloque MAC/VAL, musée d'Art contemporain du Val-de-Marne, 15-16 mai 2009. Vitry-sur-Seine : Éditions MAC/VAL, 2009.
- CUIR, Raphaël, MANGION, Éric (dir.). *La performance. Vie de l'archive et actualité*. Paris : Les Presses du réel, 2013.
- DUPUY, Jean. *Collective Consciousness : Art Performances in the Seventies*. New York : Books Theatre Communications Group, 1987.
- ELARBI, Stéphanie, PREXL, Laurent. « Atelier Boronali : pour la préservation de l'art-action », dans *Archives en acte. Arts plastiques, danse, performance*. Yann Potin, Paul-Louis Rinuy, Clothilde Roullier (dir.). Paris : Presses universitaires de Vincennes, 2018, p. 249-262.

- LABELLE-ROJOUX, Arnaud. *L'Acte pour l'Art*. Paris : Al Dante, 2004.
- LEBEL, Jean-Jacques. *Happenings ou l'insoumission radicale*. Paris : Hazan, 2009.
- MUNDY, Jennyfer. *Lost Art. Missing Artworks of the twentieth century*. Londres : Tate Publishing, 2018.
- NICE. *Ne pas jouer avec les choses mortes*. Catalogue de l'exposition. Nice : Centre national d'art contemporain de la Villa Arson, 2009.
- PERFORMANCE RESEARCH. *On leftover*. Vol. 22, n° 8. Londres : Routledge, décembre 2017.
- PREXL, Laurent. « Présentation de l'atelier Boronali : pour la conservation et la restauration de l'art-action », dans *L'art peut-il se passer de commentaire(s) ?*. Vitry-sur-Seine : Éditions MAC/VAL, 2006, p. 205-210.
- REMES, Outi, MAC CULLOCH, Laura, LEINO, Marika. *Performativity in the Gallery. Staging Interactive Encounters*. New York : Peter Lang, 2014.
- ROTTERDAM. *Life, Once More. Forms of Reenactment in Contemporary Art*. Catalogue de l'exposition. Rotterdam : Witte de With Center for Contemporary Art, 2005.

## NOTES

---

**1** Nous préférons ici le terme d'art-action à celui, plus souvent usité, de performance. Performance provient de l'anglais *to perform* qui ne décrit pas seulement cette forme d'art, mais caractérise tous types d'interventions en public. Par ailleurs, nombre de courants jalonnent l'histoire de l'art-action où chacun s'est constitué autour de concepts et termes adéquats à leurs pratiques. Ainsi, performance, event, happening, body art, poésie-action, etc., formeraient à nos yeux des sous-groupes clairement différenciés – même si souvent interconnectés – d'un médium plus général qu'est l'art-action.

**2** Dire « conserver l'art-action » présente la même approximation que dire « conserver la peinture ». En effet, « la peinture » n'est pas un tout homogène, on ne traite pas une œuvre de Nicolas Poussin comme une œuvre d'Anselm Kieffer. Ainsi, il nous apparaît essentiel concernant l'art-action de considérer que, si une typologisation de ce médium est inévitable, elle est liée

à la discipline qui considère le sujet.

Le conservateur, le galeriste, l'historien, l'artiste ou le conservateur-restaurateur n'ayant pas les mêmes besoins de classification. Si le travail de l'atelier Boronali implique une typologisation de l'art-action, celle-ci ne peut être appréhendée qu'à l'aune de son activité et non d'une classification globalisante.

**3** La notion de lacunes inhérente à la conservation-restauration des biens matériels s'applique parfaitement à celles de l'art-action. En effet, et à titre d'exemple, le contexte sociopolitique d'une performance aux États-Unis dans les années 1970, en pleine contestation de la guerre du Vietnam, peut être considéré comme lacunaire dans sa restitution en 2014. Donner au public d'aujourd'hui les moyens de mettre dans une perspective historique l'appréhension de l'action serait une façon de traiter cette lacune.

**4** Beerkens, 2012.

**5** Atelier Boronali, 2009.

**6** Tous les automnes depuis l'an

2000, le festival actoral à Marseille propose une programmation autour des formes diverses de l'art-action et de la poésie contemporaine.

L'édition 2013 a fédéré vingt lieux dans la ville et attiré plus de dix mille spectateurs.

**7** L'action s'est déroulée à *Montevideo*, lieu d'art polyvalent épice du festival actoral à Marseille.

**8** Atelier Boronali, 2008 (*épuisé*).

**9** Inventaire : Christine Bavière pour l'atelier Boronali.

**10** Ce dispositif expérimental a été conçu spécifiquement pour ce musée. En effet, l'implantation du MAC/VAL au sein du Val-de-Marne lui a permis de fidéliser un public populaire venant régulièrement assister à de nombreux événements. La Nuit des musées devenant le cadre idéal pour organiser une telle collecte auprès de ce public d'habitues.

**11** Interviews : Christine Bavière et Camille Alembic pour l'atelier Boronali.

**12** Labelle-Rojoux, 2004.



**ŒUVRE ÉPHÉMÈRE,  
ŒUVRE PRÉCAIRE  
OU L'ECCLÉSIASTE**

**AU MUSÉE : AUTOUR DE  
CATACOMBES DE JANA STERBAK**

**Céline Le Bacon**, chargée du cabinet des arts graphiques et des acquisitions <sup>xx<sup>e</sup></sup>/<sup>xxi<sup>e</sup></sup> siècles, musée des Beaux-Arts, Lyon ([celine.lebacon@mairie-lyon.fr](mailto:celine.lebacon@mairie-lyon.fr)).

**Gilles Barabant**, chef de la filière <sup>xx<sup>e</sup></sup> siècle – art contemporain, Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF), Paris ([gilles.barabant@culture.gouv.fr](mailto:gilles.barabant@culture.gouv.fr)).

---

La doctrine moderne de la restauration s'est construite autour de la définition de l'authenticité matérielle et historique de l'œuvre d'art. Force est de constater que la notion même d'œuvre d'art, au-delà de son caractère éminemment spéculatif, s'applique généralement à des catégories d'objets prédéfinies qui répondent à une liste de critères symboliques, typologiques ou techniques permettant de les identifier comme telles. Le tableau de chevalet en serait le modèle le plus emblématique et le plus évident : objet normé dans sa forme et sa destination, fait de la main de son auteur à partir d'une gamme de matériaux limités et éprouvés, par essence unique et non reproductible, sa valeur réside autant dans la virtuosité du geste de l'artiste que dans les idées qu'il exprime et qui ont motivé sa réalisation. Création au double sens du terme, il conjugue dans un même et dense alliage l'originalité intellectuelle de la conception d'une forme avec l'authenticité d'une matière faite pour durer.

Puis Duchamp vint. Le *ready-made*, en tant que nouvel archétype d'une création qui s'est affranchie de la prestigieuse servitude de sa fabrication, a ruiné cette relation d'équivalence entre l'œuvre et sa définition physique. Il a également contribué, en abolissant les domaines traditionnels de la création dont témoigne l'inflation des termes typologiques, à miner jusqu'à l'évidence de l'œuvre. Ses nombreux avatars peuplent les collections contemporaines ; ils se définissent dans leur diversité par une gamme non limitative de constituants sans valeur patrimoniale intrinsèque, ainsi que par des méthodes de fabrication autographes ou déléguées qui relèvent de la seule technicité, voire de l'absence de technicité, en se débarrassant du fardeau de la virtuosité.

En raison même de la banalité de leur statut matériel, ces œuvres sont, dans de nombreux cas, potentiellement reproductibles ou rééditables et les critères de leur authenticité ne se résument plus nécessairement à la bonne conservation de leurs constituants originels. La question est loin d'être théorique dans la mesure où elle a des conséquences juridiques et financières importantes ; elle n'est pas sans conséquence non plus sur les choix d'interventions puisque le remplacement à l'identique ou la substitution, partielle voire totale, peuvent être des alternatives possibles, sinon légitimes, aux traitements de conservation.

L'horizon de ces choix n'est pas situé dans un futur lointain, dans la mesure où les matériaux non patrimoniaux subissent avec un succès divers, quoique souvent très modéré, l'épreuve du temps ; ces choix ne peuvent être dictés uniquement par des considérations techniques liées à la limite des traitements de stabilisation ou de restauration disponibles, ils dépendent aussi des moyens très inégaux que l'artiste a pu donner à son œuvre afin d'assurer son passage du neuf au déjà vieux, ainsi que de l'aptitude des institutions à réaliser une analyse préalable du statut matériel de ses constituants.

Les stratégies variables de pérennisation des œuvres à base de matériaux « éphémères », en raison de l'immédiateté des dégradations qui les affectent, permettent de mesurer la plasticité de la théorie de la restauration et sa capacité d'adaptation à des formes de création qu'elle n'avait pas prises en compte ; elles mettent aussi en lumière le rôle nouveau de la restauration dans la définition de l'œuvre et de son rapport avec sa matérialité, entre souci de préserver une authenticité intégrale et principe de réalité.

## Œuvre éphémère ou matériaux éphémères ?

L'œuvre de musée se conçoit implicitement, par son statut même de protection, comme un objet pérenne. Pourtant, beaucoup d'installations contemporaines ne s'inscrivent pas si facilement dans cette logique de conservation, dans la mesure où elles sont réalisées avec des matériaux périssables dont la transformation et la dégradation rapides sont non seulement assumées par l'artiste mais aussi délibérément intégrées à son projet.

Paradoxalement, cette catégorie de créations volontairement éphémères, le plus souvent fabriquées avec des matériaux organiques bruts immédiatement périssables, pose peu de problèmes de conservation, si l'on excepte les risques d'infestations ou d'infections qu'elles peuvent propager au cours de leur exposition. Si elles n'existent que le temps de leur présentation et n'entrent pas physiquement dans les réserves, leur durée de vie n'est pourtant pas nécessairement assujettie à la déréliction de leurs constituants d'origine ; elles peuvent faire l'objet de rééditions ou de réactualisations successives qui permettent d'en réitérer la présentation, et c'est à ce titre et à cette condition qu'elles peuvent être acquises et entrer dans les collections permanentes d'un musée. Cette forme de pérennisation de l'œuvre, en deçà ou au-delà de son support matériel, donne lieu à la rédaction d'un contrat ou, généralement, d'un « certificat », à la valeur juridique plus floue, qui autorise et authentifie ces rééditions tout en définissant les modalités et les limites de leur interprétation.

Au final, l'œuvre éphémère peut être considérée comme une œuvre conceptuelle à part entière, en se résumant d'une part à un protocole plus ou moins formalisé de re-fabrication, de montage et d'exposition et, d'autre part, à l'emploi de matériaux périssables et consommables, sans valeur autographe et qui ne participent pas directement de l'authenticité de l'œuvre.

Ces installations, finalement peu rétives à la muséification, côtoient nombre de créations à base de matériaux tout aussi instables et improbables, mais dont les altérations rapides et inévitables n'ont pas été explicitement prises en compte ni prises en charge par l'artiste au moment de leur réalisation. Pérennes selon l'intention de leur créateur et par le simple fait qu'elles sont physi-

quement entrées dans les collections permanentes, précaires voire éphémères dans leur matérialité, cette cohorte d'œuvres-oxymores trouve son origine, si l'on force un peu le trait, avec le premier collage de papier journal réalisé par Picasso ; elle englobe toutes les œuvres à caractère autographe utilisant des matériaux périssables, ainsi que la plupart des assemblages intégrant des objets récupérés et usagés issus de la vie quotidienne.

En raison de la contradiction logique qui les définit, elles posent évidemment de nombreux défis techniques de conservation, dès le constat initial, pour identifier et caractériser des constituants improbables et leurs altérations, puis au moment du diagnostic, en raison des connaissances nécessairement limitées des intervenants sur leurs processus de dégradation physico-



**Fig. 1.** Jan Fabre, *Mur de la montée des anges*, scarabées sur grillage métallique, 50 x 50 x 160 cm, M HKA-musée d'Art contemporain d'Anvers, 1993. © ADAGP, Paris. Photo : Attilio Maranzano. © Angelos bvba.



**Fig. 2.** Jana Sterbak, *Vanitas, robe de chair pour albinos anorexique*, 1987, installation de dimensions variables. Viande de bœuf crue sur mannequin et photographie couleur, musée national d'Art moderne-Centre Georges Pompidou, Paris. © DR.

chimique et sur les moyens propres à assurer une éventuelle et toute relative stabilisation. En fonction de leurs sensibilités, elles peuvent également requérir des dispositifs préventifs contraignants, avec le risque d'interposer des barrières étanches entre l'œuvre et le visiteur, et de contrevenir au parti pris de présentation initiale, la meilleure des mesures, quoique la plus absurde, pouvant d'ailleurs consister à ne plus l'exposer afin de la préserver.

Le statut de ces altérations évolutives et irréversibles est, par ailleurs, ambigu dans la mesure où elles peuvent avoir été acceptées par l'artiste au moment de leur apparition en raison de leur intérêt esthétique, parfois même avoir été intégrées dans le protocole de fabrication, au titre d'auxiliaires techniques spontanés. À partir de quel niveau de développement ces altérations de la matière peuvent-elles être considérées comme un dommage de l'œuvre elle-même ? À partir de

quel niveau de dégradation de la forme l'œuvre doit-elle être considérée comme ruinée ? Il est rare de pouvoir démêler la part volontaire de la part « accidentelle », plus rare encore de pouvoir déterminer *a priori* ces marges de tolérance qui permettraient de fixer le bon niveau comme le bon moment d'une intervention. Ainsi, les choix de traitement, de remplacement, voire de non-intervention, sont particulièrement délicats puisqu'ils imposent une interprétation nécessairement restrictive et subjective, sans qu'il soit toujours possible de la justifier sur des bases déontologiques assurées.

La comparaison entre *Le Mur de la montée des anges* de Jan Fabre (fig. 1) et *Vanitas : Robe de chair pour albinos anorexique* (fig. 2) de Jana Sterbak est révélatrice de cette différence fondamentale en termes de statut matériel et d'enjeux de conservation, malgré les affinités formelles qui rapprochent ces deux œuvres.

L'installation de Jana Sterbak est constituée d'une robe en tranches de viande de bœuf cossues présentée sur un mannequin d'exposition. En raison de son caractère prosaïque et transgressif, elle est devenue une sorte de *topos* du journalisme, systématiquement cité dans les articles de la presse généraliste consacrés à la conservation de l'art contemporain. La pièce est évidemment rééditée à chaque nouveau projet d'exposition, à partir d'un patron de couture de référence et avec le type de morceaux de viande requis par l'atelier de restauration du musée national d'Art moderne (MNAM-Centre Pompidou) ; si les rééditions respectent le protocole de fabrication défini par l'artiste dans le certificat et qui sanctionne leur authenticité, elles diffèrent néanmoins les unes des autres en raison des aléas de la fabrication et des processus de dessèchement et de putréfaction qui en modifient en permanence la forme, la couleur et la texture. Ces variations par rapport au modèle pourraient être comparées aux interprétations successives d'une même partition musicale, et il n'est pas certain que la version princeps, confectionnée par Jana Sterbak, soit plus porteuse de signification ou plus « authentique » que ces versions ultérieures.

*Le Mur de la montée des anges* appartient à un vaste corpus de sculptures et d'installations réalisées par Jan Fabre avec des coléoptères naturalisés aux couleurs chatoyantes et mordorées, cousus sur



des formes en fil de fer grillagé. L'attrait qu'exerce l'éclat de son aspect, mêlé à la répulsion qu'inspire le grouillement d'insectes, est à l'origine de son étrange pouvoir de fascination. En dépit de la nature hors norme de ses constituants, elle répond à la définition la plus classique de l'œuvre d'art, en tant qu'exemplaire original et unique dont la bonne conservation matérielle garantit l'authenticité. Les spécimens sont cependant extrêmement fragiles et très vulnérables aux attaques chroniques d'insectes nécrophiles qui les colonisent et s'en nourrissent. La prévention de ces infestations nécessite la mise en place de conditionnements très contraignants dans les réserves qui n'empêchent toutefois pas de nouvelles infestations en cours d'exposition. En raison du caractère irréversible des dommages, l'option d'intervention qui a été mise au point consiste à remplacer les coléoptères trop dégradés par de nouveaux spécimens afin de rétablir un état de présentation satisfaisant, option qui ne supprime évidemment pas les causes intrinsèques de la ruine de l'œuvre ni le caractère itératif de ces opérations.

Sans entrer dans les questions techniques et déontologiques posées par ces campagnes de remplacement partiel, on notera toutefois qu'elles ont été élaborées *a posteriori*, comme des réponses incidentes à une perte de cohérence de l'œuvre, mais sans lien organique avec l'acte de création lui-même, quelle qu'ait été l'implication de l'artiste dans la définition du protocole de restauration ou dans sa réalisation technique.

On remarquera enfin que ces substitutions successives reviennent à déchoir les coléoptères de leur statut premier, en les faisant passer d'éléments « originaux » à celui d'éléments remplaçables voire consommables, en renouant ainsi avec l'antique paradoxe du navire de Thésée<sup>1</sup>.

### « Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection... »

Dans la gestion quotidienne des collections, il n'est cependant pas toujours si simple de définir la nature « ouverte » ou « fermée » d'une œuvre périssable. Dans la mesure où elle dépend avant tout de l'intention et du projet de l'artiste, elle n'est pas objectivement inscrite dans la matière et ne se laisse pas déduire à partir d'un constat

technique, aussi complet soit-il. Le défaut de travail documentaire préalable, l'absence d'anticipation des problèmes de conservation ou le caractère composite d'une installation sont des raisons fréquentes, mais contingentes, à l'origine de confusions sur la définition de l'œuvre et la répartition de ses constituants entre éléments « originaux », remplaçables (en cas de dégradation accidentelle) ou consommables (dont la dégradation est certaine).

Plus fondamentalement, cette définition critique ne préexiste pas nécessairement à la création comme une notice de montage livrée au moment de l'acquisition d'un meuble suédois. Le temps de la création ne s'arrête pas à la sortie de l'atelier et peut chevaucher le temps de la patrimonialisation ; il peut se prolonger, au gré des aléas, avec des phases de maturation, d'ajustement, parfois même de réinterprétation par l'artiste, qui sont susceptibles de modifier la perspective et la trajectoire de l'œuvre.

*Catacombes* de Jana Sterbak offre un exemple caractéristique de ces ambiguïtés et de ces glissements qui se sont révélés à l'occasion d'un projet de restauration. En raison d'inquiétudes sur son état et son évolution, l'œuvre a fait l'objet d'une étude technique et historique visant à définir un



**Fig. 3.** Jana Sterbak, *Catacombes*, installation, 125 x 57 x 79 cm (table), chocolat moulé et table en acier (état de référence actuel), musée d'Art moderne et contemporain, Saint-Étienne Métropole, 1992. © Yves Bresson/musée d'Art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole.



**Fig. 4.** Jana Sterbak, *Catacombes*, installation initiale du squelette dans la cave de la galerie Crousel-Robelin, Paris, 1992. © Fonds Galerie Crousel-Robelin/IMEC.

protocole de conservation adapté. L'installation a été créée en 1992 et achetée en 1995 par le musée d'Art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole à la galerie Crousel-Robelin à Paris. Dans son état actuel, elle est composée d'une table de dissection en acier inox sur laquelle sont posés les fragments d'un squelette humain en chocolat – crâne et mandibule inférieure, os du pied et de la main, os longs du bras et de la jambe ; la présentation des éléments n'est pas imposée, mais laissée au gré de l'installateur (fig. 3).

Les ossements ont été édités par la société *Jadis et Gourmande* à Paris, spécialisée dans la fabrication et la commercialisation de chocolats de fantaisie, en coulant une pâte de cacao dans des moules en silicone. On ignore en revanche sur quel modèle anatomique a été réalisée la prise d'empreinte et l'on n'a pas pu retrouver de document relatif à la composition du chocolat dans les archives de l'entreprise.

La genèse et le contexte de la création ont été rapportés par l'artiste dans un entretien publié en 2004 : « *Catacombes* était une création conçue spécialement pour une minuscule cave voûtée découverte par hasard dans le sous-sol de la

galerie Crousel-Robelin, à Paris. Les traces blanchâtres qui recouvrent le chocolat au contact de l'humidité ambiante contribuent efficacement à l'aspect de relique de cette œuvre<sup>2</sup>. »

La présentation initiale était très simple, les ossements étant regroupés en désordre sur la dalle de la cave, comme une dépouille archéologique dont l'ordonnancement anatomique aurait été bouleversé (fig. 4). On n'insistera pas sur son titre qui l'ancre dans le sous-sol parisien qui l'a enfantée ni sur ses fortes connotations symboliques qui la rattachent autant à l'iconographie classique des vanités qu'à l'évocation du culte des reliques, où la décrépitude du corps témoigne de la gloire du saint. On notera surtout sa valeur performative, en raison de la correspondance entre le thème et les moyens mêmes de la création. Plus qu'une simple métaphore de l'impermanence des êtres ou des choses, elle en est une démonstration en acte, en raison de la fragilité du matériau qui la constitue et qui semble la vouer à la disparition.

Installation dédiée à un lieu spécifique, son acte de naissance lui assigne cependant une identité ambiguë : elle semble en effet relever davantage de la catégorie des œuvres *in situ* que de celle des œuvres mobilières et, à ce titre, avoir été conçue sinon comme une installation temporaire, du moins comme une œuvre au sort en suspens. Si l'apparition rapide des efflorescences à la surface du chocolat n'avait manifestement pas été anticipée par l'artiste ni intégrée à la conception du projet, elle les avait néanmoins acceptées et accueillies en raison de leurs valeurs expressives et dans la mesure où elles jouent le rôle d'une patine naturelle. Il ne semble pas en revanche qu'elle ait pris en compte le caractère dynamique de ces altérations dont le développement allait continuer et continue à transformer la matière, ni *a fortiori* envisagé la manière d'accompagner sa dégradation progressive.

Le parcours de l'œuvre entre sa première exposition et son acquisition en 1995 est mal connu. La documentation du musée possède néanmoins un Ektachrome sans date ni référence qui atteste d'un état intermédiaire : le squelette est alors présenté sur une table de tapisserie au centre d'une salle d'exposition où les ossements sont rangés et classés en fonction de leur forme : le crâne, la main et le pied, les os longs alignés (fig. 5). Les modalités

pratiques d'entrée dans la collection sont également floues, la transaction n'ayant pas donné lieu à la rédaction d'un contrat ni à un inventaire précis des éléments annexes liés à l'œuvre ; on ne retrouve pas non plus trace de constat d'état de référence ni de dossier d'imagerie qui auraient permis d'évaluer les changements intervenus et d'appréhender la cinétique des dégradations. On sait néanmoins, par des éléments de correspondances fragmentaires et par les factures, que la table de dissection a été commandée par le musée au moment de l'achat, sur proposition de l'artiste, afin de résoudre le problème de présentation que posait la translation du squelette de la crypte qui l'avait engendré vers l'espace neutre d'une salle d'exposition. Ce dernier état fait aujourd'hui référence, au gré des expositions successives et des publications illustrées qui y sont associées, au point que la table puisse être aujourd'hui considérée comme un élément à part entière de l'installation. Mais ce nouveau socle a opéré un glissement sémantique important, en extrayant l'œuvre de son contexte « romantique » originel pour la replacer au centre d'un dispositif médico-légal, clinique et aseptique, qui ne convoque plus le même imaginaire. Il impose aussi, presque naturellement, le choix d'une présentation ordonnée et classée, qui tend à devenir canonique au fil du temps. La neutre froideur du métal sur lequel il est posé contribue également à exacerber l'aspect décrépît du chocolat.



**Fig. 5.** Jana Sterbak, *Catacombes*, état de présentation intermédiaire des ossements sur une table de tapissier, lieu et date inconnus. © Yves Bresson/musée d'Art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole.

Avec les ossements sont également entrés au musée les moules en silicone ayant servi à leur édition. Malgré l'absence de contrat, la livraison des moules aurait pu signifier, quoiqu'implicitement, et par analogie avec la *Robe de chair* de la même artiste, qu'il était possible de rééditer les ossements en fonction des besoins, en remarquant toutefois que cette possibilité ne pouvait se concrétiser sans information complémentaire sur la composition du chocolat.

L'étude de conservation réalisée en 2010 a été motivée par un projet d'exposition au musée et par la découverte d'indices d'infestation lors d'un examen de routine. La première étape, réalisée par l'équipe du musée, a consisté à recenser les ressources archivistiques et documentaires disponibles, à récolter l'ensemble des pièces d'origine et des éléments techniques associés puis à en effectuer une couverture photographique exhaustive. La seconde étape a impliqué le Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF) afin de procéder à un diagnostic plus précis, malgré les évidentes lacunes de cette institution dans le domaine de l'expertise alimentaire.

Le premier constat a révélé que les moules étaient très déformés, parfois déchirés, et qu'ils n'étaient plus utilisables en vue d'une éventuelle réédition (fig. 6). Il a surtout permis de découvrir ou de redécouvrir les éléments d'un autre moulage non mentionné dans le dossier d'acquisition. Ce squelette jumeau est parfaitement conforme en



**Fig. 6.** Jana Sterbak, *Catacombes*, moule en silicone, partie inférieure du crâne : perte de forme et déchirure, 1992. © Musée d'Art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole.



**Fig. 7.** Jana Sterbak, *Catacombes*, comparaison entre les crânes des deux versions conservées au musée. À droite : l'œuvre exposée ; à gauche : le moulage retrouvé, 1992. © C2RMF/Régis Prévot.

dimensions et en forme, mais se distingue par une technique de fabrication légèrement différente et une moins forte densité des pièces. Ses surfaces plus grumeleuses, de tonalité brune et d'apparence moins explicitement « chocolatée » que la version d'exposition, peuvent s'expliquer par des différences de composition ou par des histoires matérielles divergentes ; elles sont surtout liées à l'application intentionnelle d'une couche de finition – un badigeon de brou de noix ? – sur toutes les parties visibles, qui tend à masquer l'origine alimentaire du matériau en lui donnant l'aspect patiné d'ossements fossiles (fig. 7).

Faute d'information complémentaire, le statut de ce double reste néanmoins obscur – essai, version non validée par l'artiste, copie de remplacement ou *fac-similé* d'exposition, voire copie non autorisée et assimilable à un faux. Sa mystérieuse présence semblait en tout cas propre à confirmer l'hypothèse d'une œuvre « éphémère », mais rééditable en fonction des besoins et des circonstances. Cette solution théorique de

pérennisation, si elle se révélait exacte, se heurterait néanmoins à deux écueils techniques d'importance : l'absence d'informations relatives à la composition du chocolat utilisé et la perte de fonctionnalité des moules d'origine.

C'est sur la base de ces conclusions toutes provisoires que l'artiste a été contactée, afin de confirmer le statut de l'installation et de contribuer à la définition et à la validation d'un protocole technique adéquat. Mais ces échanges ont eu comme résultat inattendu de redéfinir le statut du squelette exposé comme œuvre originale, unique et « pérenne », et de bouleverser en conséquence la problématique de conservation. Voici ce que répondit l'artiste : « (...) *I would like to point out that the fact you were given the molds was not my idea. Please consider that you have some very old chocolate works from other artists in your collection, no attempt was made to re-do their work*<sup>3</sup>. »

Le parcours de l'installation de la cave de la galerie jusqu'au musée semble se conclure ici, après plusieurs étapes et quelques tâtonnements,

d'une manière assez convenue ; l'exemplaire original et reproductible est devenu œuvre originale, et la matière qui le compose le réceptacle de l'authenticité de la forme, selon un processus de « fétichisation » qui n'incombe pas uniquement à l'institution propriétaire. Sa gestion patrimoniale relève alors d'un protocole de conservation classique dont on ne peut toutefois préjuger des résultats.

## Du clonage au protocole compassionnel

L'expertise technique des œuvres contemporaines réalisées avec des matériaux « non classiques » est toujours aléatoire dans la mesure où ces derniers sont étrangers aux sciences de la conservation. Il est donc difficile d'établir des prescriptions fiables à défaut de connaissances sur les moyens de les caractériser, sur les facteurs et les mécanismes d'altération et bien sûr, à défaut de protocoles de traitement efficaces.

Il est souvent nécessaire de faire appel à des compétences scientifiques ou techniques hors du champ patrimonial, dans le cadre de recherches bibliographiques ou de collaborations qui ne vont pas nécessairement de soi. Comme ces matériaux ont été détournés de leur fonction première et de leur usage initial – généralement limité dans le temps –, il est rare en effet que les fabricants se soient intéressés au comportement de leurs produits et à l'évolution de leurs propriétés « esthétiques » sur des durées longues incompatibles avec leur fonction. La valeur d'exemplarité de ces études est par ailleurs assez faible et relève d'un intérêt anecdotique en raison de la faible représentativité de chacun des matériaux considérés dans les collections.

Produits de consommation par excellence, les substances alimentaires font partie des matériaux aux cycles de vie les plus courts et dont la conservation patrimoniale relève de la gageure. Chacun de ces produits peut en outre présenter une grande variabilité d'aspect et de propriétés en raison de l'origine naturelle des matières premières et en fonction des techniques utilisées pour les transformer. Parmi ceux-ci, le chocolat est devenu, un peu par hasard, une icône de l'art contemporain grâce au colloque *From Marble to Chocolate – The Conservation of Modern Sculpture*, organisé à la Tate

Gallery en 1995<sup>4</sup> et qui a constitué un jalon important dans le recensement des problèmes de conservation propres à ces nouveaux patrimoines.

Mélange en parts variables de beurre de cacao, de poudre de cacao, de sucre et de lait, il peut être défini comme un matériau organique thermoplastique avec des températures de transition vitreuse et de fusion situées dans les plages climatiques ambiantes ; les objets présentent de ce fait des risques importants de déformation, de piégeage des poussières, d'adhérence aux matériaux en contact en cours d'exposition ainsi que de dommages de surface lorsqu'ils sont manipulés sans précaution.

Le beurre de cacao est constitué d'un mélange de plusieurs graisses végétales dont les points de fusion respectifs sont compris entre 17 et 36 °C. Ces graisses sont donc soumises à des cycles répétés de fusion et de figement lorsque la température oscille autour de ces valeurs. La chaleur provoque la fusion puis la migration du beurre vers la surface où, lorsque la température s'abaisse, il se fige et se recristallise sous forme d'efflorescences grasses, responsables de l'aspect déparé et grumeleux du vieux chocolat. Les graisses jouant le rôle de liant au sein du matériau, leur migration progressive entraîne également une perte générale des propriétés mécaniques de l'objet qui devient plus friable.

Le sucre, quant à lui, est surtout sensible aux fluctuations de l'humidité, selon un processus analogue de solubilisation/migration/recristal-



**Fig. 8.** Jana Sterbak, *Catacombes*, détail de la mandibule supérieure (version d'origine inconnue), 1992. État 2009 : trous d'envol et déjections d'insectes sur la surface grumeleuse du chocolat. © C2RMF/Gilles Barabant.

Paramètre :	Type de dégradation :							
	dégradation physicochimique			attaque biologique		encrassement	perte de forme	
	efflorescence graisses	efflorescence sucres	photo-oxydation	moisissure	insecte		déformation	cassure
température (°C)	à partir de 17°, variable selon type de lipides et de cristaux	/	accélérée par la chaleur	favorisée par la chaleur	favorisée par la chaleur	favorisé par la chaleur : surface collante	ramollissement (T > Tg)	faible plasticité au froid (T < Tg)
humidité (% HR)	/	à partir de 50%	/	à partir de 65%	favorisée par l'humidité	/	?	?
lumière	par échauffement induit	/	selon énergie et quantité de rayonnement	favorisée par l'obscurité	favorisée par l'obscurité, selon espèces	/	par échauffement induit	/
poussière	/	/	/	favorisée par la poussière	favorisée par la poussière		/	/
niveau de risque	très élevé	très élevé	?	élevé	très élevé	élevé	élevé	contrôlable
dégradation attestée	oui	oui	très probable mais non quantifiable	apparemment non	oui	niveau à préciser	à préciser	oui

Fig. 9. Le chocolat : dégradations observées et facteurs de dégradations. © C2RMF/Gilles Barabant.

lisation, à l'origine d'efflorescences blanches de surface au-delà de 50 % d'humidité relative<sup>5</sup>.

Il est beaucoup plus difficile de trouver des informations fiables sur les effets de la lumière, mais on peut raisonnablement penser que les différents composés organiques du matériau sont sujets à des phénomènes de photo-oxydation complexes qui modifient des fonctions moléculaires et provoquent des ruptures de chaîne.

La palette de ces dégradations est visible sur les éléments de *Catacombes*, sans pour autant mettre en péril l'intégrité structurelle de l'œuvre ni sa lisibilité d'ensemble. À ce stade de son évolution, elles semblent lui avoir fait atteindre un point d'équilibre esthétique entre l'ancienneté et la décrépitude qui assoit efficacement son statut de relique.

Les attaques d'insectes dont elle est victime sont plus inquiétantes dans la mesure où elles menacent plus immédiatement l'intégrité des éléments. Elles sont un facteur de risque pour d'autres œuvres à base de matériaux organiques présentes dans la collection et ne sont pas facilement curables. Elles se manifestent par des trous d'envol criblant la surface des ossements et par des chapellets de déjections noirâtres. L'espèce ou les espèces ravageuses n'ont pu être identifiées faute de piégeage efficace des *imago*s (fig. 8). Les deux éditions en chocolat ont fait l'objet d'un traitement curatif par anoxie dynamique qui a été préférée

à l'anoxie statique en raison des risques de déstabilisation climatique et d'élévation de la température liée à l'utilisation d'absorbants d'oxygène. Cette intervention ne les protège toutefois pas de futures et très probables infestations, dans la mesure où elle n'a pas d'effet répulsif et qu'il n'existe pas de traitements préventifs avérés alliant innocuité et rémanence.

En résumé, la maîtrise des processus de dégradations physico-chimiques du matériau supposerait que le squelette soit placé dans un milieu stable, froid, sec et obscur. Quant aux risques d'infestations, ils pourraient être maîtrisés à condition d'identifier les espèces ravageuses et surtout de trouver des solutions de conditionnement suffisamment dissuasives pour faire obstacle à de nouvelles attaques. Ces paramètres de conservation ne sont pas impossibles à satisfaire dans le cadre d'un stockage en réserve, ils sont en revanche incompatibles avec un contexte d'exposition, particulièrement en cas de prêt (fig. 9). On doit ainsi considérer que l'installation est dotée d'un « capital-exposition » difficilement mesurable, limité et déjà entamé, et que l'érosion de ce capital peut être ralentie en respectant, notamment, des normes très strictes de climat et d'éclairage, mais qu'elle ne peut être bloquée. La modification progressive des éléments jusqu'à leur perte de sens finale doit donc

être considérée dès à présent dans toutes ses conséquences, afin d'accompagner et de documenter au mieux la chronique de leur disparition.

Les œuvres « mortelles » forment une part importante des collections contemporaines et elles peuvent faire l'objet d'une gamme très large d'interventions, du laisser-mourir à la réédition intégrale. Ces décisions ne dépendent pas seulement de considérations techniques (savoir ou ne pas savoir ralentir des processus de dégradations inéluctables) ; elles sont avant tout guidées et justifiées par des logiques de création très diverses et par des modes de fabrication qui ne réduisent plus nécessairement l'œuvre à sa seule existence physique, selon le rapport tautologique qui unissait l'œuvre classique à sa définition matérielle.

Déterminer « ce qui fait œuvre » dans l'œuvre contemporaine et, partant, établir une stratégie de pérennisation adaptée ne va pourtant pas de soi dans la mesure où cette définition critique n'a pas toujours eu le temps ou la possibilité de se cristalliser. Au cours de cette période de latence,

elle peut fluctuer en raison d'aléas historiques, de la possibilité et des modalités de dialogue avec l'artiste et ses différents intermédiaires, voire de la réinterprétation que ce dernier peut en faire. *Catacombes* illustre comment une installation *in situ* à probable vocation temporaire s'est progressivement transformée en pièce de musée, à la fois instable dans sa constitution et pérenne par son statut, et la manière dont ces transformations conceptuelles influent sur les options de traitement. *A contrario*, elle montre la nécessité d'établir des protocoles documentaires beaucoup plus rigoureux au moment de l'acquisition, afin d'anticiper ces problèmes de conservation et de gestion, et de faire du musée un partenaire actif du processus de définition de l'œuvre. On peut enfin espérer que les restaurateurs soient plus systématiquement associés à ces évaluations préalables, non pour jouer le rôle de censeurs en indexant la valeur d'une création sur sa stabilité matérielle, mais pour établir les diagnostics et les pronostics permettant de fixer les enjeux de conservation.

## BIBLIOGRAPHIE

---

- BORDEAUX. *Hors d'œuvre, ordre et désordre dans la nourriture*. Catalogue de l'exposition, CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux. Lyon : Éditions Fage, 2004.
- COLLOQUE. *From Marble to Chocolate – The Conservation of Modern Sculpture*, Tate Gallery Conference, septembre 1995. Londres : Archetype Publications.
- COX, Helen. "The Deterioration and Conservation of Chocolate from Museum Collections", *Studies in Conservation*, vol. 38, n° 4, 1993, p. 217-223.
- PLUTARQUE. *Vie des hommes illustres*, tome I, *Thésée-Romulus*. Trad. fr. R. Flacelière et E. Chambry. Paris : Les Belles Lettres, 2003 (4<sup>e</sup> édition).
- WHARTON, Glenn, BLANK, Sharon, DEAN, Claire. "Sweetness and Blight: Conservation of Chocolate Works of Art", dans *From Marble to Chocolate – The Conservation of Modern Sculpture*, Tate Gallery Conference, septembre 1995. Londres : Archetype Publications, p. 162-170.

## NOTES

---

1 « Le navire sur lequel [Thésée] avait fait la traversée avec les jeunes gens et était revenu sain et sauf était un navire à trente rames que les Athéniens conservèrent jusqu'au temps de Démétrios de Phalère. Ils en retiraient les planches trop vieilles et y substituaient des planches solides qu'ils ajustaient avec les autres. Aussi les philosophes, quand ils disputent sur ce qu'ils appellent "l'argument de la croissance" citent ce vaisseau comme un exemple

controversé, les uns prétendant qu'il est resté le même et les autres le niant », Plutarque, 2003.

2 Entretien de Jana Sterbak avec Jonas Storsve figurant dans *Bordeaux*, 2004, p. 116.

3 Extrait d'un courriel de Jana Sterbak au musée en 2010 : « Le fait que les moules vous ont été livrés n'était

pas mon idée, je voulais vous le signaler. Veuillez noter que vous avez dans vos collections plusieurs œuvres en chocolat réalisées par d'autres artistes, mais que vous n'avez jamais eu le projet de les refaire. »

4 Colloque, 1995.

5 Cox, 1993. Wharton, Blank, Dean, 1995.



**THÉORIE DE**

**LA RESTAURATION**

**ET ART CONTEMPORAIN :**

**UNE CONCEPTUALISATION**

**AU SERVICE DE LA PRATIQUE**



**Nico Broers**, professeur, École supérieure des arts Saint-Luc de Liège ; chercheur Unité de recherche *Art, Archéologie, Patrimoine*, université de Liège ([broers.nico@saint-luc.be](mailto:broers.nico@saint-luc.be)).

**Muriel Verbeeck**, professeur, École supérieure des arts Saint-Luc de Liège ; professeur invité, INP ; chercheur Unité de recherche *Art, Archéologie, Patrimoine*, université de Liège ([muriel.verbeeck@ceroart.org](mailto:muriel.verbeeck@ceroart.org)).

---

*Rien n'est plus pratique qu'une bonne théorie.*

Kurt Lewin

Dans un article éclairant intitulé « Restitution : les dangers d'une notion obscure », publié en 1994<sup>1</sup>, Georges Brunel attire l'attention sur la double nécessité, pour le restaurateur, d'avoir en main des instruments propres et en bon état, et en tête des idées claires.

Si ce qui se conçoit bien s'énonce clairement, *a contrario*, le cafouillis, le cafouillage, voire la cacafouillade<sup>2</sup> naissent de ce qui a été mal dit ou mal compris. Voire, mal pensé. En effet, si Georges Brunel insiste sur le fait que les mots « habillent » ou les mots « déguisent<sup>3</sup> », force est de reconnaître que parfois, d'aucuns n'en usent que pour draper un squelette d'idée. Les mots ne sont pas des oripeaux, habillant un quelconque épouvantail de maître à penser, dressé dessus le champ désert où picorent des moineaux indigents. Ce sont des instruments qui fondent et la réflexion et l'agir. Nous tenterons de démontrer ici le lien indissociable entre théorie et pratique, plus exactement entre conceptualisation et intervention en art contemporain.

## Qu'est-ce qu'une théorie ?

La théorie se définit comme un « ensemble de notions, de connaissances abstraites organisées en système (avec une finalité didactique)<sup>4</sup> ».

Qui dit théorie, au sens noble du terme, dit donc clarté (une connaissance abstraite n'est pas une idée confuse), laquelle réclame ordre, méthode et surtout aptitude à la communication (elle vise à expliquer, elle vise à enseigner). Elle est aux antipodes de la définition péjorative,

cette théorie dont se défient les praticiens et qui se définit comme « ensemble de spéculations, d'idées gratuites ou irréalistes exprimées de façon sentencieuse ou pédante et présentées de manière plus ou moins scientifique ». Ou encore : « connaissance(s) abstraite(s) et spéculative(s) indépendante(s) des applications<sup>5</sup>. »

La « vraie » théorie, celle qui éclaire et non pas obscurcit l'esprit, use du concept, autrement dit une « représentation mentale abstraite et générale, objective, stable et munie d'un support verbal<sup>6</sup> ».

La conceptualisation est une forme de classification, d'ordonnement du réel. Elle ne reflète pas l'ordre intrinsèque des choses (il n'y en a pas), elle instaure un ordonnancement susceptible de répondre aux catégories de l'entendement (Kant) et de saisir un monde qui change (Hegel). Bref, la conceptualisation aide à formaliser, généraliser, réduire la singularité pour l'appréhender au sein d'ensembles plus larges.

Dans le cadre d'une communication, les concepts s'appréhendent via leur support verbal, donc un vocabulaire précis. C'est par les mots que l'on désigne (et ordonne) les choses. Aussi parlera-t-on du langage comme *taxinomie conceptuelle*<sup>7</sup>.

Les mots donnent corps en effet à des catégories qui nous permettent de classer les choses qui nous entourent, de les regrouper en des ensembles plus vastes : le langage a ainsi pour fonction de simplifier le monde en gommant les différences entre les choses singulières ; il ouvre à la systématisation, donc à la science (puisque'il n'est de science que du général), mais aussi à l'action, aux interventions pratiques.



**Fig. 1.** Francis André, *Taureau*. Cette version succède à l'œuvre originale (1962) et à sa réplique. La « restauration » ne respecte pas les gabarits originaux. © Nico Broers.

Soulignons enfin, au terme de cette introduction, que le rôle de la théorie n'est pas de donner des lignes directrices, des préceptes ou des prescrits aux conservateurs-restaurateurs, mais d'aider à la tâche essentielle de réflexion, préliminaire à tout choix décisionnel éclairé. Pour ce faire, il faut s'entendre sur les termes, sur les mots dont nous usons dans l'exercice de notre pratique, et en formuler des définitions claires.

Dans la première partie de notre exposé, nous avons choisi d'illustrer la difficile approche, en restauration d'art contemporain, des notions de copies, répliques, reconstruction au travers d'exemples d'art public victimes de « restauration ».

Dans la seconde, nous tenterons d'appliquer cette taxinomie affinée à l'œuvre emblématique – et pour le moment non restaurée – *Cloaca*, d'un artiste vivant, Wim Delvoye. Ce sera l'occasion d'aborder aussi son approche conceptuelle de l'authenticité et de l'originalité.

### **Théoriser la pratique : l'exemple du musée en Plein Air du Sart-Tilman**

Esquissé dès le développement du site universitaire de l'université de Liège en 1961, et de façon

plus concrète à partir de 1965, lors de l'intervention de l'architecte Claude Strebelle, le musée en Plein Air du Sart-Tilman, en Belgique, naît officiellement en 1977. Il est le fruit d'une collaboration entre l'université de Liège et le ministère de la Culture (niveau fédéral), relayée ensuite par la Communauté française de Belgique (aujourd'hui fédération Wallonie-Bruxelles) au niveau régional. Le musée a mis sur pied une politique d'investigation et de conservation qui a contribué, tout au long de ces décennies, au développement d'une collection d'art public. Elle compte actuellement plus de 110 pièces, représentatives de l'histoire de la sculpture contemporaine de plein air en Belgique francophone<sup>8</sup>.

#### **Le Taureau de Francis André**

Parmi ces œuvres figure le *Taureau* de Francis André<sup>9</sup>, proche ami d'Olivier Strebelle, avec lequel il concevra plusieurs sculptures animées. Il s'agit d'une nouvelle version du taureau en bois conçu en 1962 comme élément de décor d'un spectacle de Maurice Béjart, *À la recherche de Don Juan* (fig. 1). Pour en faire une sculpture de plein air, l'artiste projette d'agrandir l'original et donne les gabarits des traverses de l'œuvre, qui sera réalisée de manière posthume par l'Atelier du

Sart-Tilman, fondé par Claude Strebelle, architecte du site. Initialement en sapin, la version qui date des années 1980 n'a pas résisté au climat. Le taureau actuel est en cèdre et a été « reconstruit » en 1996, explique le dossier pédagogique<sup>10</sup>. L'exposition relative au musée en Plein Air du Sart-Tilman qui s'est tenue en 2012 au Sart-Tilman parlait pourtant avec aplomb de « restauration », alors même que les gabarits originaux n'avaient aucunement été respectés.

#### *Le Grand aigle de Francis André*

Une autre œuvre du même auteur a subi également une « restauration-réplication-réfection ». Il s'agit du *Grand aigle des conquêtes animé par un moteur à merde*, une sculpture animée en bois et métal de plus de 6 mètres de haut (fig. 2). Créé par l'Atelier du Sart-Tilman et Claude Strebelle d'après une maquette de Francis André, le *Grand*



**Fig. 2.** Francis André, *Grand aigle des conquêtes animé par un moteur à merde*. L'original, un exemplaire allographique (1984), a été remplacé en 2014 par cette version qualifiée de « restauration-réfection ». © Nico Broers.

*aigle* était, depuis 1984, une des œuvres emblématiques de la collection de l'université de Liège. Son état de dégradation avait imposé son démontage en 2012. Après un relevé et sur base des documents existants, une « réplique » (*sic*) a été réalisée par les élèves de l'atelier de menuiserie de l'École Polytechnique de Herstal<sup>11</sup>. Dans sa conception originale, le *Grand aigle* était mobile : reliées par une chaîne à un flotteur immergé dans le grand collecteur tout proche, les ailes de l'oiseau se déployaient ou se repliaient au gré de la hauteur des eaux. Ce dispositif fut mis hors d'usage en raison du risque possible d'accident dans un environnement ouvert. Dans une interview télévisée de l'époque, le conservateur insistait sur le fait que l'œuvre avait été « restaurée » ou encore « restaurée-remplacée ».

#### *Esplanade de Jo Delahaut*

Le troisième cas d'intervention est celui portant sur une composition de Jo Delahaut<sup>12</sup>. Constituée de voiles de béton habillé de céramique émaillée industrielle, *Esplanade* (1987) signalait l'entrée de la zone piétonnière du domaine universitaire du Sart-Tilman par trois panneaux abstraits, géométriques et colorés (fig. 3). Le constat d'état de 2008-2009 rendait compte de décollements des céramiques, de tags, de dépôt d'adhésifs ainsi que d'une colonisation biologique de l'enduit<sup>13</sup>. La perte de carreaux était estimée à 14 %. Suite aux modifications de plan d'accès concernant les bâtiments qui la jouxtaient, l'*Esplanade* a été « restaurée » en 2010. Les carreaux originaux, démantelés au marteau-piqueur et jetés à la décharge, ont été remplacés par des carreaux peints sans recours à la moindre analyse colorimétrique : cette option du « peint main » étant censée garantir désormais la pérennité de l'œuvre. L'exposition de 2012 mentionnée auparavant évoquait l'intervention en employant des termes circonspects : « La restauration peut parfois susciter des difficultés, comme cela a été le cas de l'*Esplanade* de Jo Delahaut, pour laquelle il a fallu trouver des solutions innovantes. Sujette aux intempéries, son *Esplanade* s'était détériorée avec le temps. Sa restauration, effectuée dans le plus grand respect de l'esprit de l'artiste, contribue à rendre à l'œuvre la rigueur de son harmonie formelle et l'éclat de ses couleurs<sup>14</sup>. »



**Fig. 3.** Jo Delahaut, *Esplanade*, 1987. Montage photographique montrant en leur site original les trois volets de l'œuvre de Jo Delahaut, avant leur « restauration » en 2010. © Nico Broers.

## Éviter les abus de langage

Les extraits cités du site internet<sup>15</sup>, des interviews ou du matériel d'exposition montrent à suffisance l'emploi cacophonique des termes, et laissent plus que deviner la mauvaise maîtrise des concepts. Cela a malheureusement débouché sur des décisions pour le moins contestables, habillées d'un vocabulaire légitimant les interventions, mais maquillant la réalité. Reprenons donc, à des fins de bon usage, quelques concepts utiles en la matière.

### *Qu'est-ce qu'une copie ?*

Du latin *copia* qui signifie « abondance », le mot *copie* désigne d'abord le moyen d'obtenir une chose en plusieurs exemplaires, par *re-production* (littéralement en produisant à nouveau) ; en latin médiéval, le verbe *copiare* signifie d'ailleurs reproduire en grande quantité, et concerne en particulier l'écrit. Il est à noter que les ateliers de peintre, par exemple de Giotto, Le Greco, Brueghel, re-produisent (et parfois même en série), mais ne désignent pas leur production comme « copies ». Les ateliers, en effet, fournissent des versions qui sont autant d'originaux, présentant des variantes par rapport à l'œuvre originale<sup>16</sup>.

À partir du XVII<sup>e</sup> siècle, la reproduction-copie de ce type se distingue et se dévalue par rapport à son premier modèle, en cela qu'elle n'est pas de la main de l'auteur. Elle n'est donc pas « originale », au sens d'autographe. Mais pour que cette notion émerge, il faut que celle d'auteur ait vu le jour et ait pris une forme de prépondérance sur l'œuvre. Ce n'est le cas qu'après les grands bouleversements de la Renaissance et l'émergence progressive de l'individualisme. L'originalité triomphera au XIX<sup>e</sup> siècle, dans la foulée de l'individualisme romantique, et sera dès lors liée étroitement à la notion d'authenticité. L'art contemporain, l'ingénierie qui le fonde parfois, ou simplement l'usage de technologie et de ready-made, modifie l'approche de la question.

### *Qu'est-ce qu'une réplique ?*

Segolène Bergeon Langle<sup>17</sup> distingue la copie de la réplique : cette dernière est réalisée par l'auteur lui-même – parfois en modifiant le format ou le matériau. Un exemple : *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard*, de Jacques-Louis David, dont le modèle, Napoléon Bonaparte, alors premier consul, commanda par la suite trois exemplaires identiques<sup>18</sup>.

Les répliques sont parfois réalisées sous la direction de l'artiste, mais sans intervention de celui-ci : il en allait déjà ainsi de certaines répliques d'atelier, pour des maîtres flamands. Ce cas se présente par ailleurs fréquemment dans l'art contemporain<sup>19</sup> : citons le cas des « Ready-Made » de Marcel Duchamp, en particulier celui de la polémique *Fountain*, exposée sous le nom de R. Mutt à la première exposition de la *Society of Independent Artists*. L'objet original, connu par les photographies d'Alfred Stieglitz, a disparu (détruit, perdu, volé ?) ; mais Duchamp a autorisé plusieurs répliques à partir de la photographie. Elles sont signées et datées comme l'original (1917), et ont été réalisées par Sidey Jaris (1950), Ulf Linde (1950) et, pour huit autres exemplaires, par Arturo Schwarz, à Milan, en 1964. Celui exposé au musée national d'Art moderne (MNAM-Centre Pompidou) est un exemplaire hors série de ce dernier, vandalisé à la fin du XX<sup>e</sup> siècle par Pierre Pinoncelli.

***Brouillard conceptuel : restitution, reconstitution, réfection des œuvres***

Georges Brunel s'est intéressé, dans l'article d'une grande pertinence que nous citons pour commencer<sup>20</sup>, à la notion de restitution<sup>21</sup>. Se référant au Littré, dans son édition de 1877-1878, il note que le terme « restitution » a trait originellement à l'architecture (*représentation* d'un monument en ruine) ; dans le même temps, la restauration y est présentée comme « réparation », donc une intervention matérielle. Il souligne la confusion précoce (dès le XVI<sup>e</sup> siècle) qui fait d'une « restauration » une simple « restitution », et les implications de ce glissement de sens :

« L'usage du mot restitution comporte en effet une grave équivoque dans la mesure où il introduit subrepticement une notion morale. Restituer quelque chose à quelqu'un, c'est lui rendre son dû, ou pour mieux dire ce qui n'a jamais cessé de lui appartenir et dont il a été dépouillé à tort. Employer ce mot à propos du travail de restauration qui se fait sur une œuvre revient donc à poser comme légitime une opération dont il n'est pas prouvé qu'elle le soit.

C'est ce qu'on appelle un habillage verbal. Il est plus rigoureux et plus honnête de parler dans ce cas-là de reconstitution que de restitution. »

Revenant aux rapports entre restitution et restauration, Brunel salue la prudence de Paul Philippot, qui privilégie l'emploi quasi philologique du premier terme, désignant le rétablissement, dans un texte altéré, d'un mot que le contexte suggère avec évidence. En toute rigueur de terme, la restitution ne peut donc s'appliquer qu'à un domaine limité, étroitement circonscrit : bref, elle se cantonne à la retouche – ce qui excède son « hypothèse critique » est du registre de la reconstitution<sup>22</sup>.

Dans un champ plus large, celui de la reconstitution, l'auteur note encore que l'attente de la part du public est variable (ainsi selon les périodes : Antiquité, XVII<sup>e</sup> ou XX<sup>e</sup>) et qu'elle dépend de certaines habitudes : par conséquent, elle peut se modifier (ce qui permet d'intéressantes perspectives, notamment sur la « patine »). Il souligne encore que plus la considération pratique, fonctionnelle, des objets (ex. bâtiment, vêtement...) a d'importance, plus on a de mal à les accepter dans un état défectueux.

Ségolène Bergeon Langle propose, quant à elle, de réfléchir à un troisième terme, celui de réfection. Le terme existe en français, dans l'acception qui nous concerne depuis le XIV<sup>e</sup> siècle, indique le CNRTL : emprunté au latin *refectio*, il signifie « action de refaire, de restaurer quelque chose » – il est utilisé dans un sens théologique, aussi : l'*aqua refectio* désigne l'eau du baptême, celle qui restaure l'homme dans son état originel. Selon elle<sup>23</sup>, la réfection est une « opération qui consiste, avec des matériaux nouveaux, à rétablir les formes et couleurs d'un bien culturel dont il ne subsiste plus de matière physique suffisante pour être traitée. Les valeurs historiques et d'usage sont privilégiées au détriment de la valeur d'ancienneté, sans tenir compte de la valeur artistique ». Le CNRTL donne de son côté « restauration » et « réparation » comme synonymes... La réfection réinstalle donc une fonctionnalité qui, dans l'esprit des historiens de l'art abreuvés d'idéalisme kantien (et des restaurateurs nourris de C. Brandi), peut s'opposer à la définition même d'œuvre d'art. Ce qui, bien

évidemment, ne peut être considéré en matière d'art contemporain, où précisément la fonctionnalité des œuvres est part indissociable de leur esthétique, de leur contemplation.

### *Des concepts flous et des interventions hybrides*

Si, après cet excursus sémantique, nous revenons aux cas de « restauration » précédemment évoqués, et que nous tentons une typologie des œuvres originales et subséquentes, on peut les qualifier comme suit.

Le *Taureau* de Francis André actuellement exposé est une copie de 1994 d'une réplique installée à titre posthume (1980) d'après un original datant de 1962. Si l'artiste a bien donné le gabarit de la réplique posthume, et fourni son accord à l'installation au Sart-Tilman, ce dernier n'a nullement été respecté lors de la « restauration » de 1994, qui sera plus justement qualifiée de reconstruction.

Le *Grand aigle des conquêtes animé par un moteur à merde* est lui aussi une œuvre posthume, l'artiste n'en ayant conçu que le projet (mais l'ayant par ailleurs abondamment documenté auprès d'Olivier et Claude Strebelle, qui en ont été les « exécuteurs »). On peut la considérer, selon l'éclairante définition de Nelson Goodman, comme une œuvre allographique dès son origine<sup>24</sup>. Dans *Langages de l'art*, le philosophe américain pose en effet une distinction intéressante entre art autographique (littéralement : écrit de sa propre main) et art allographique (qui peut être écrit, transcrit par d'autres mains). Ainsi, n'importe quelle interprétation correcte (littérale) d'une partition mozartienne est bien une authentique œuvre de Mozart, qu'elle soit jouée sur des instruments anciens ou récents, et quels qu'en soient les interprètes. Il en va de même pour n'importe quelle interprétation de ses opéras, y compris ceux filmés sur scène ou « joués » dans un décor naturel. Cette notion de *sameness of spelling*, qui pourrait se traduire par identité d'orthographe, d'écriture, ou encore « littéralité », s'applique à la poésie, à la littérature – à la danse aussi : on danse toujours aujourd'hui le « Boléro de Ravel » de Béjart, même si le chorégraphe Maurice Béjart et le danseur Jorge Donn, qui créa le ballet, sont tous les deux décédés.

Selon Goodman, le problème de l'authentification ne se pose que pour les œuvres autogra-

phiques : il est nécessaire de certifier que la main du producteur les a matériellement « instanciées », alors que cette certification n'est pas pertinente pour l'identité des œuvres allographiques. Cette distinction entre autographique et allographique est particulièrement pertinente au regard de nombre d'œuvres contemporaines (y compris les installations et performances) : en effet, d'aucunes comprennent une documentation précise permettant la réitération allographique – donc, la reproduction authentique de l'original<sup>25</sup>...

Est-ce le cas ici ? Oui, la première version, installée dans les années 1980 par Claude Strebelle, peut être qualifiée d'œuvre originale allographique. Elle était conçue et documentée pour une « exécution » par d'autres mains. Le *Grand aigle* répondait à un projet initial précis, à des plans, à un gabarit, et sa fonctionnalité correspondait à son titre (il ouvrait les ailes en fonction du niveau d'eau du collecteur). Cet élément s'est perdu au fil du temps, et l'objet, dans un passé récent semble-t-il, a même été jugé « dangereux » dans son environnement public.

On ne peut parler d'œuvre allographique dans le cas de la nouvelle version, arbitraire dans le choix de sa position et de surcroît devenue totalement inerte. Il ne s'agit ici ni d'une réplique, ni d'une copie, ni d'une restitution, ni d'une reconstitution, ni même d'une réfection (laquelle implique, rappelons-le, la restauration de la fonctionnalité, qui faisait part de l'intentionnalité de l'artiste). Cet hybride est tout au plus un ersatz, une sculpture mobile dénaturée en emblème (pour ne pas l'affubler du titre pompeux d'icône). Parler ici de restauration est une imposture.

L'*Esplanade* de Jo Delahaut ne peut plus non plus, dans son statut actuel, revendiquer le statut d'original allographique : les carreaux originaux ont été simplement jetés, détruits et on leur a substitué des matériaux différents (de surcroît fort mal choisis, en termes de durabilité). Le lien avec l'œuvre originale est tellement ténu qu'il semble plus honnête de parler de reconstruction plutôt que de réfection (d'autant qu'il y a déplacement du contexte spatial de l'œuvre). Bref, le terme de restauration semble ici aussi totalement abusif.

Seul élément positif dans le cadre de notre exploration circonspecte : nous constatons non pas une révision des pratiques, mais une révision

des mots, dans la présentation officielle qui en est faite. Cela ne change rien aux actes, mais le mal étant fait, il importe de ne pas cautionner une forme de falsification verbale des interventions.

### Pratiquer l'« exégèse sémantique »

Le *Grand aigle des conquêtes* ayant perdu son « moteur à merde », il nous a paru pertinent de nous intéresser, dans un registre proche, à *Cloaca*, œuvre emblématique de Wim Delvoye, artiste belge reconnu internationalement<sup>26</sup>. Nous avons eu l'occasion de le rencontrer en sa demeure, lors d'un entretien informel ayant duré près de cinq heures, le 25 juillet 2013. Porté aux nues ou décrié (essentiellement pour sa sensibilité certaine aux valeurs d'un marché qu'il fait profession de railler), nous avons rencontré en Delvoye un artiste spontanément intéressé aux questions de conservation et qui, manifestement,

s'était déjà posé des questions sur les notions d'originalité et d'authenticité de son œuvre<sup>27</sup>.

#### Le projet Cloaca

Il existe dix exemplaires de la « machine à produire de la merde », présentée pour la première fois en 2000, au M HKA d'Anvers. Longue de 12 mètres, pour 2,8 mètres de large et 2 mètres de haut, elle se compose de six cloches en verre, contenant différents sucres pancréatiques, bactéries et enzymes, acides, etc., le tout maintenu dans un milieu humide. Les cloches sont reliées entre elles par une série de tubes, tuyaux et pompes. Contrôlée par ordinateurs, l'installation est maintenue à la température du corps humain (37,2 °C) et fait circuler les aliments, ingérés deux fois par jour, pendant vingt-sept heures, pour produire au final des excréments (fig. 4). Ces excréments sont emballés sous vide (ou surgelés) et commercialisés aux environs de 1 000 \$ pièce. Chacune des



**Fig. 4.** Wim Delvoye, *Cloaca* originale, 2000. Exemplaire original (n° 1) du *Cloaca project*, lors de sa première exposition au M HKA-musée d'Art contemporain d'Anvers. © Wim Delvoye.

machines est un original, conçu et créé par l'auteur, mais n'émane pas à proprement parler de sa main (une équipe de six ingénieurs et architectes travaille en effet avec lui, et plusieurs entreprises ont été successivement mises à contribution). Les exemplaires présentent des différences notables : par exemple, *Super Cloaca* mesure 3 m sur 3,33 m et 0,79 m, et fonctionne en mode turbo grâce à son tunnel de séchage ; la *Personal Cloaca* est végétarienne et la *Mini* produit des étrons de chat.

L'artiste évoque d'ailleurs non une œuvre, mais un « projet *Cloaca* » (construire une machine qui fonctionne et qui ne sert absolument à rien... sauf à produire des excréments), dont chacune des versions est en fait une expérimentation. Il lui faut à chaque fois travailler avec une équipe et résoudre des problèmes techniques nouveaux. *Cloaca 3*, notamment, qui utilise des machines à lessiver pour incuber les enzymes, n'a jamais pleinement donné satisfaction au niveau du processus de production. L'artiste le regrette, car il aime particulièrement le paradoxe de la lessiveuse qui produit de la saleté.

Cette fonctionnalité qui, il y revient constamment, est pour lui primordiale, pose problème en exposition – d'où le coût demandé, quelque 22 000€, qui couvre l'installation et les réparations éventuelles, dues le plus souvent à des négligences ou au non-respect des procédures. Elle explique aussi son refus de vendre l'œuvre, que ce soit à un musée ou à un particulier – à une exception près, David Walsh, pour son *Museum of old and new art* (MONA), en Tasmanie. Par ailleurs, Wim Delvoye a expliqué avoir conçu *Cloaca* comme un projet temporaire, et avoir même envisagé sa destruction.

### **Comprendre, nommer, agir**

Précisons notre démarche. L'interview, la documentation, la proposition d'une taxinomie doivent être comprises comme autant d'éléments d'une « exégèse préventive » : un essai de compréhension sémantique, précédant toute intervention.

Nous pouvons d'emblée qualifier le projet *Cloaca* d'œuvre allographique. Elle répond à un plan détaillé, des spécifications techniques et même un mode de fonctionnement très précisément déterminé, instancié par des croquis et des plans, voire un « mode d'emploi ». Il y a, outre l'artiste, plusieurs intervenants dans la

production : des assistants, des chercheurs, des ingénieurs... et même des « nourrisseurs » (pouvoyeurs d'aliments permettant le processus de digestion, puis de défécation).

Cette dimension allographique étant établie, il faut encore noter que *Cloaca* comprend plusieurs versions, toutes originales (par opposition aux copies). Elles peuvent être qualifiées de *répliques conceptuelles*. En effet, Wim Delvoye pourrait être comparé à un musicien jouant des variations sur un thème unique : celui du « machin » qui « fonctionne » pour « rien », ce rien étant en fait une production de quelque chose de parfaitement inutile, voire déplaisant (un étron). Mais l'ensemble du projet forme en somme une partition, qu'il importe de décrypter comme un tout.

Le terme « édition » – tel qu'il fut employé notamment pour *Fountain* de Duchamp – ne nous paraît pas approprié pour qualifier ces répliques conceptuelles : l'édition en effet vise plus précisément la *reproduction et diffusion commerciale d'œuvres à caractère artistique*<sup>28</sup>. Ce n'est pas le cas ici.

### **Fonctionnalité et esthétique**

L'artiste revient sans cesse sur la prééminence de la fonction dans *Cloaca*, en tempérant pourtant spontanément et de lui-même son affirmation. S'il refuse d'en faire un objet esthétique au sens de beau, harmonieux, les changements imposés par son fonctionnement (couleur des fils, des capuchons) l'ont de prime abord, il l'avoue, dérangé. Mais il a intégré ensuite ces modifications, comme étant « pas plus mal ». Les récipients sont altérés par les sucs gastriques : l'artiste n'y voit aucun problème, tant que le spectateur peut sans gêne observer le processus de digestion. C'est pour lui une forme de patine tout à fait acceptable (il agrée d'ailleurs sans restriction ce terme de patine) (fig. 5). La télévision-ordinateur est le modèle original (2000) : mais parce qu'il est conscient de son caractère obsolète, l'artiste a déjà entreposé un modèle non pas similaire, mais équivalent (même date).

Chose intéressante, le « rectum » – la pièce terminale de l'installation, celle qui « moule » les étrons –, a connu plusieurs variantes, tantôt à cause de dysfonctions, tantôt à cause de contraintes extérieures. Ainsi, lors de l'exposition à New York, le service d'hygiène (qui avait déjà posé quelques problèmes à Damien Hirst<sup>29</sup>) a imposé que





**Fig. 5.** Wim Delvoye, *Cloaca originale*, détail, 2013. Le cliché montre l'altération des récipients destinés à contenir les sucs gastriques. L'artiste considère qu'il s'agit là d'une patine normale de l'œuvre. © Muriel Verbeeck.

l'opération terminale, la production d'étrons, soit réalisée en milieu fermé. Il a donc fallu créer un nouveau rectum. Quant aux questions de voltage, d'adaptation du circuit, etc., elles avaient été prévues par l'équipe d'ingénieurs : il a suffi de brancher la machine (avec son nouveau rectum) pour que celle-ci entre en phase de digestion.

Wim Delvoye a refusé à plusieurs reprises de vendre *Cloaca*, y compris à des scientifiques intéressés par le processus. En effet, le fonctionnel deviendrait alors utilitaire, ce à quoi il se refuse catégoriquement. En définitive, nous restons bien dans la définition classique de Kant : l'œuvre est une finalité sans fin. *Cloaca* fonctionne, mais ne sert à rien d'autre qu'à fonctionner en vain.

Notons toutefois que sa fonctionnalité est LA composante majeure de son esthétique, au sens contemporain du terme. *Cloaca* est en effet une œuvre d'art selon l'acception de Genette<sup>30</sup> : autrement dit *un artefact à finalité esthétique*. Il vise à éveiller les sens, les sensations, les sentiments. Mais pour l'artiste, cette finalité esthétique n'est pas contemplative (synthétique, donc synchro-

nique), mais diachronique (contemplation d'un processus qui s'étale dans le temps). C'est pour cela qu'« il faut que ça marche ».

#### **Authenticité et « originelleté »**

Nous avons interrogé l'artiste sur l'appellation de « *Cloaca originale* », qui qualifie la première version ; elle est pour lui « originale » parce que la première de la série : autrement dit, « originale » équivaut pour lui à « originelle ». L'exemplaire I avec son rectum numéro 3 reste aussi original, aussi authentique que la machine initiale. Il a d'ailleurs conservé les différents rectums, placés à la queue leu leu dans la même pièce. Il y a bien, chez Wim Delvoye, un souci de conservation. Les neuf autres exemplaires, versions ou répliques sont tout aussi authentiques, illustrent le même concept initial (fig. 6).

L'artiste nous a présenté *Cloaca* comme étant un projet limité dans le temps. Entreposée chez lui, dans sa demeure, l'œuvre est potentiellement fonctionnelle, mais n'est pas en fonction (pas d'enzymes, pas de nourriture, pas connectée, pas



**Fig. 6.** Wim Delvoye, *Cloaca* originale et ses différentes versions de rectum, 2013. L'œuvre est en dépôt au domicile de l'artiste. Il conserve, dans le même local que l'œuvre originale (n° 1), les variantes du rectum, imposées par les contraintes des différentes expositions. © Muriel Verbeeck.

branchée). Quand elle est en service et qu'un dysfonctionnement se manifeste, elle se répare, et ne se restaure pas. Elle se répare non parce qu'elle échappe à la catégorie des œuvres d'art, mais parce qu'elle est un objet dont l'efficacité esthétique tient à la fonctionnalité (par exemple, la montée des enzymes dans les vases transparents). L'artiste voit sans réticence l'idée d'une évolution et donc d'une disparition de son œuvre : c'est en somme la destinée d'une machine organique. L'obsolescence technologique ne lui pose aucun problème, puisqu'il y a déjà été confronté.

Il apparaît donc important de documenter le projet *Cloaca* (comme ensemble conceptuel) ainsi que ses différentes versions, avec un inventaire des modifications apportées et l'élaboration d'une logique de conservation. Celle-ci porterait soit sur la documentation, si *Cloaca* devait disparaître, soit sur ses éléments matériels, si elle

devait perdurer. Mais *Cloaca* relevant de la catégorie des œuvres allographiques, notons que c'est la documentation qui lui garantit une pérennité. Cette documentation doit inclure la représentation conceptuelle que l'artiste se fait des termes « authentique », « original », « patine », mais aussi « exemplaire », « réplique », « copie », « version » – autant de qualificatifs employés au fil de l'entretien, et qui correspondent chez lui à une vision très claire du devenir de son œuvre.

## Conclusions

Nous avons tenté, en explorant des cas pratiques d'intervention sur des œuvres contemporaines, de montrer que l'imprécision des termes débouche sur une confusion des concepts et sur des décisions inappropriées : une copie n'est pas

une réplique, une reconstruction n'est pas une restitution et aucune d'elles ne peut ni ne doit être confondue avec la restauration.

La distinction que pose Nelson Goodman entre œuvres autographiques et allographiques ouvre des perspectives très intéressantes en matière de « réactivation » d'œuvres contemporaines. Mais là encore, les interventions ne sont légitimes que dans un respect strict de l'intentionnalité de l'artiste. Explorer sa taxinomie verbale, le sens qu'il accorde aux termes est donc essentiel. Les questionnaires d'artistes devraient prendre en compte la dimension subjective, l'interprétation des concepts par l'interviewé : mais ceci ne peut se faire que par rapport à un cadre de référence, un lexique usuel commun aux conservateurs-restaurateurs, qui reste à concrétiser<sup>31</sup>.

De leur côté encore, les conservateurs-restaurateurs doivent s'accoutumer à employer un vocabulaire précis et, dans leurs échanges avec d'autres parties prenantes, encourager celles-ci à faire preuve de la même rigueur : fût-ce par des questions (im)pertinentes. Faute de quoi, langue de bois et lieux communs continueront à justifier bien des dérives, maquillant des pratiques litigieuses sous des termes et expressions inchangés depuis des siècles<sup>32</sup>.

Concluons avec Aristote, ce chantre de la théorisation. Dans le *Livre premier* de sa *Métaphysique*, le philosophe attire l'attention sur le rôle des concepts, en rapport avec l'expérience, l'art (au sens de savoir-faire, technique) et la science :

« C'est de la mémoire que provient l'expérience [*empeiria*] pour les hommes : en effet, une multiplicité de souvenirs de la même chose en arrive à constituer finalement une seule expérience. (...) L'art [*technè*] naît lorsque, d'une multitude de notions expérimentales, se dégage un seul jugement universel, applicable à tous les cas semblables. (...) Et, en général, la marque distinctive du savant, c'est la capacité d'enseigner, et c'est encore pourquoi nous croyons que l'art est plus véritablement science que l'expérience, puisque ce sont les hommes d'art, et non les autres, qui sont capables d'enseigner<sup>33</sup>. »

C'est la systématisation fondée sur une réflexion (avec un détour par l'abstraction, donc le concept) qui fait passer de l'expérience (encore largement intuitive, empirique) à la connaissance et à la science.

En conservation-restauration, il en va de même. L'émancipation du restaurateur, autrefois simple artisan, passe nécessairement par cette aptitude à conceptualiser (cette capacité de passer de l'empirisme à l'art, à la technique au sens noble de la restauration) et à transmettre, donc enseigner. Il n'est pas loin le temps où il n'était qu'un exécutant. Les formations qui se sont développées dans le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle et qui sont encore en évolution aujourd'hui ont voulu, au travers de l'élaboration de programmes et la défense de standards de qualité, lui donner l'autonomie nécessaire pour penser son action ; la mutation effective s'est traduite dans la dernière décennie par un foisonnement d'initiatives, d'échanges, de discussions, de rencontres dont les colloques, journées d'étude, forums d'ICOM-CC et meetings intermédiaires témoignent incontestablement. Dans la foulée, on peut noter aussi l'émergence des conservateurs-restaurateurs comme auteurs dans la littérature scientifique.

La transmission de l'expérience, y compris dans sa dimension didactique, donc dans le cadre de l'enseignement de la conservation-restauration, passe par une nécessaire conceptualisation, servie par des termes précis. La maîtrise du vocabulaire, la pédagogie des termes spécifiques à cette discipline, y compris vis-à-vis des intervenants extérieurs, est essentielle, et tout particulièrement en ce qui concerne le domaine de la restauration d'art contemporain.

#### **Note des auteurs**

La communication date de 2013 et certains problèmes pointés, notamment dans des interventions au musée en Plein Air du Sart-Tilman, ont été depuis pris en compte. La synergie entre scientifiques, historiens de l'art et conservateurs-restaurateurs au sein de l'unité de recherche interdisciplinaire AAP de l'université de Liège a ainsi encouragé une dynamique originale et une nouvelle culture de la restauration.

## BIBLIOGRAPHIE

---

- ANVERS. Wim Delvoye. *Cloaca*. Catalogue de l'exposition, M HKA-musée d'Art contemporain d'Anvers. Gand-Amsterdam : Ludion, 2000.
- ARISTOTE. *Métaphysique*, Alpha, I, 981a. Trad. fr. Jules Tricot. Paris : Vrin, 1953.
- BAETENS, Jan. « Autographe-allographe (À propos d'une distinction de Nelson Goodman) », *Revue philosophique de Louvain*, quatrième série, t. 86, n° 70, 1988, p. 192-199.
- BERGEON LANGLE, Ségolène, CURIE, Pierre. *Peinture & dessin – Vocabulaire typologique et technique*, 2 vol. Paris : Éditions du Patrimoine, 2009.
- BERGEON LANGLE, Ségolène, BRUNEL, Georges. *La restauration des œuvres d'art. Vade-mecum en quelques mots*. Paris : Hermann, 2014.
- BRUNEL, Georges. « Restitution : les dangers d'une notion obscure », dans *Environnement et conservation de l'écrit, de l'image et du son*, actes des II<sup>e</sup> journées internationales d'études de l'ARSAG. Paris : Association pour la recherche scientifique sur les arts graphiques, 1994, p. 189-193.
- DANNAT, Adrian. "Lav Lab", dans Anvers, 2000.
- DE LUCA, Daphné. « L'entreprise de Giotto », *CeROArt* [en ligne], 2011, <http://ceroart.revues.org/2227>.
- DONDERO, Maria Gulia. « Reproductibilité, faux parfaits et contrefaçons : entre fétichisme artistique et goût esthétique », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 2007, [en ligne], <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3261>.
- DURAND, Anita. « Valeurs, compromis et polémiques », *CeROArt* [en ligne], 2009, <http://ceroart.revues.org/1259>.
- FONCÉ, Yonah. "Cloaca: Receptacle of Connotations, Producer of... well, Meanings", dans Anvers, 2000.
- GENETTE, Gérard. *L'œuvre de l'art*. Tome 1, *Immanence et transcendance*. Paris : Le Seuil, 1994.
- GENETTE, Gérard. *L'œuvre de l'art*. Tome 2, *La relation esthétique*. Paris : Le Seuil, 1997.
- GENETTE, Gérard. *Figures IV*. Paris : Le Seuil, 1999.
- GOODMAN, Nelson. *Of Mind and Other matters*. Cambridge : Harvard University Press, 1984.
- GOODMAN, Nelson. *L'art en théorie et en action*, 1984. Trad. fr. Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet. Paris : L'Éclat, 1996.
- GOODMAN, Nelson. *Langages de l'art*, 1968. Trad. fr. Jacques Morizot, 1990. Paris : Fayard, coll « Pluriel », 2011.
- LEVINSON, JERROLD. "Autographic and Allographic Art Revisited", *Philosophical Studies*, 38/4, 1980, p. 367-383.
- LORING WALLACE, Isabelle. "Deep Shit: Thoughts on Wim Delvoye's Cloaca Project", dans *Contemporary Art and Classical Myth*. Londres-Burlington, Ashgate, 2011, p. 217-236.
- MITCHELL, William John Thomas. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago : The University of Chicago Press, 1986. Trad. fr. *Iconologie. Image, texte, idéologie*, Paris : Les Prairies ordinaires, 2009 (avant-propos de Maxime Boidy et Stéphane Roth, préface inédite de l'auteur).
- MOSQUERA, Gerardo, CAMERON, Dan. "Wim Delvoye, Cloaca", dans *Conversations with Artists Series*. New York : New Museum of Contemporary Art, 25 janvier-28 avril 2002, Rectapublishers, 2002.
- SCHLESSER, Thomas. « Défécation et parasitage : Wim Delvoye, Cloaca », dans Kramer Antje (dir.), *Les grands scandales de l'histoire de l'Art*. Paris : Beaux-Arts Magazine éditions, 2008, p. 220-223.
- STERCKX, Pierre. « La Religion Cloaca », *Art Press*, hors série n° 25, *Images et religion du Livre*. Paris, 2004, p. 124-128.
- VERBEECK, Muriel, BROERS, Nico. "Conservation of contemporary art: from concepts to practice, Cloaca by Wim Delvoye", dans *Authenticity in transition, changing practices in art making and conservation*. Londres : Archetype Publications, 2016, p. 141-148.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*, 1921. Trad. fr. Gilles Gaston Granger. Paris : Gallimard/Tel, 1993.

1 Brunel, 1994.

2 Dans cet article, nous nous référons aux définitions et étymologies proposées sur le site du Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL), fruit du laboratoire ATILF (Analyse et traitement informatique de la langue française) qui fédère plusieurs projets de recherche. Voir notamment la notice « cafouillage », CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/cafouillage>.

3 Wittgenstein, 1993 : « La langue déguise la pensée. Et de telle manière que l'on ne peut, d'après la forme extérieure du vêtement, découvrir la forme de la pensée qu'il habille. »

4 CNRTL, « théorie ». <http://www.cnrtl.fr/definition/theorie>.

5 *Idem*.

6 CNRTL, « concept ». <http://www.cnrtl.fr/definition/concept>.

7 Taxinomie : science de la classification (en l'occurrence, des concepts).

8 Sur l'historique du musée, on consultera le site qui lui est consacré : <http://www.museepla.uliege.be/musee/>.

9 Né à Mons en 1906, décédé à Bruxelles en 1972, Francis André a travaillé dans les ateliers du Théâtre de la Monnaie (Bruxelles), où il a collaboré notamment à la création des décors de ballets, dont ceux de Béjart.

10 Une évolution du vocabulaire et des pratiques est tout à fait sensible dans la nouvelle version du site et du dossier pédagogique. Ce changement radical en l'espace de 5 années marque de façon très positive une nouvelle dynamique, et conscientisation par rapport aux enjeux des interventions.

11 Enseignement secondaire professionnel de la Province de Liège.

12 Jo Delahaut (1911-1992) est une des figures de l'abstraction géométrique et du minimalisme en Belgique, élève de Mambour, et consignataire du manifeste spatialiste avec Paul Bury.

13 Le constat d'état a été dressé par Aurélie Minet et Coline Braye dans le cadre de leur master en conservation-restauration à l'ESA Saint-Luc de Liège, puis par Alice Laurensis dans le cadre de son mémoire de fin d'études.

14 Cartel de l'exposition « Musée en Plein Air du Sart-Tilman, 1977-2012 : 35 ans d'art intégré », Liège, CHU, du 27 avril au 11 juin 2012.

15 Ces rubriques ont fait l'objet, depuis

2013, de corrections qui marquent une évolution très positive.

16 De Luca, 2011.

17 Bergeon Langle, Curie, 2009. Voir plus spécifiquement les articles « réplique » (p. 254) et « copie » (p. 248).

18 *La mort de Marat*, du même artiste, comprend quatre copies, dont deux réalisées par d'autres artistes au sein même de l'atelier, sous la direction du peintre : celles-ci pourraient donc revendiquer le titre de « répliques ».

19 Sur le concept de réplique, voir le dossier *Fac-similé, copies, répliques* de la revue *CORÉ*, n° 22, juillet 2008. La notion de réplique – dans un sens plus large – a aussi fait l'objet d'un colloque, *Inherent Vice: The Replica and its Implications in Modern Sculpture Workshop*, Londres, Tate Modern (avec le soutien de la Andrew W. Mellon Foundation), 18-19 octobre 2007 ; les communications ont été publiées dans *Tate paper Issue* n° 8, oct. 2007, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/issue-08>.

20 Voir note 1. Le CNRTL propose, quant à lui, dans sa rubrique étymologique et historique : « action de rendre ce qu'on possédait indument » (réf. *Layettes du Trésor des Chartes* [1251], t. 3, p. 147), « action de remettre une chose dans son état originel » (réf. Rabelais, *Gargantua* [1542], éd. R. Calder, M. A. Screech, p. 67, var. E, 54, 55), « restitution d'un texte » (réf. *Hist. et Mém. de l'Institut royal de France* [1822], t. VI, p. 11) ; en archéologie et épigraphie, le sens suivant : « action de restituer, de rétablir dans son état premier, original, ce qui a subi des altérations ; résultat de cette action. Synon. reconstitution, rétablissement. » <http://www.cnrtl.fr/definition/restitution>.

21 Pour ces questions de vocabulaire, ainsi que les concepts associés, on peut consulter Bergeon Langle, Brunel, 2014.

22 Nous avons à dessein écarté ici la définition de Ségolène Bergeon Langle et Pierre Curie (*op. cit.* p. 1136), plus proche de l'usage qu'en font les architectes : selon eux, la restitution est plus précisément une « opération qui vise à faire apparaître le rétablissement des formes et des couleurs de manière virtuelle, en tant que proposition détachée de la réalité matérielle du bien culturel ».

23 Bergeon Langle, Curie, 2009, article « réfection », p. 1138.

24 Nelson Goodman (1906-1998), philosophe et esthéticien américain, professeur de philosophie à Harvard, auteur de *Langages de l'art* (1968, trad. fr. 1990), et de *L'art en théorie et en action* (1984, trad. fr. 1996), a jusqu'à la fin de sa vie revisité ce thème de l'autographie/allographie : voir le chapitre trois de Goodman, 2011 ; le chapitre "On the identity of works of art", dans Goodman, 1984 ; Goodman, 1996, p. 49-54. Sur les commentaires et développements, voir notamment Mitchell, 1986, ainsi que le développement critique de Baetens, 1988 ; voir aussi Dondero, 2007 ; Levinson, 1980.

25 Ainsi Anita Durand peut-elle employer, au sujet de certaines installations, le terme judicieux de « réinstallation » et certaines « ré-éditions » de performances artistiques pourraient être considérées comme autant d'interprétations. Voir Durand, 2009.

26 Né à Wervick en 1965, créateur prolixe et sujet à controverse, il a été appelé à exposer au Louvre en 2012. Bibliographie extensive, mais non complète, disponible sur son site <http://www.wimdelvoeye.be>. Sur *Cloaca*, voir notamment les contributions de Dannat et Foncé, 2000 ; Loring Wallace, 2011 ; Mosquera, Cameron, 2002 ; Schlessler, 2008 ; Sterckx, 2004.

27 Le projet autour de *Cloaca* a fait l'objet d'une publication : Verbeeck, Broers, 2016.

28 CNRTL, « édition ». <http://www.cnrtl.fr/definition/edition>.

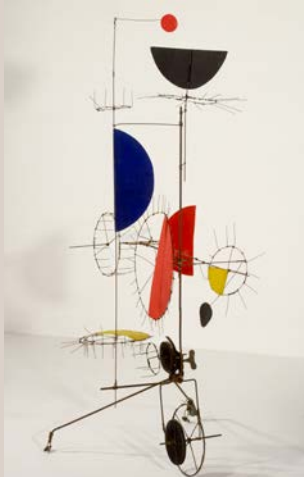
29 Lors de l'exposition de *Two Fucking and Two Watching* (1995), notamment.

30 Genette, 1994, 1997 et 1999.

31 Voir en ce sens le projet de recherche « Replace or Remake » initié par ER[cr]OS (Équipe de recherche sur la conservation-restauration des œuvres sculptées, Tours) dont le troisième volet s'intitule « Vers une taxonomie ».

32 Il serait intéressant, par exemple, de remonter le fil des expressions « retrouver l'éclat des couleurs originales » ou « dans le respect de son authenticité ».

33 Aristote, 1953.



**CONCLUSIONS**

**L'ARTISTE,**

**LE RESTAURATEUR**

**ET LE MUSÉE**

**François Trémoières**, professeur des universités, Rennes 2/CELLAM  
([françois.tremolieres@univ-rennes2.fr](mailto:françois.tremolieres@univ-rennes2.fr)).

---

Comme il a été indiqué en ouverture, la présente publication reprend les actes d'une journée d'étude consacrée aux problèmes de restauration propres à l'art contemporain. L'approche se voulait résolument monographique, centrée sur la pratique des restaurateurs, et réflexive. Elle était ponctuée par deux tables rondes qui prenaient davantage en compte l'environnement de ces pratiques, notamment muséal : la première intitulée « Quels acteurs et quelles procédures pour légitimer les interventions », animée par Dominique Gagneux, alors conservateur en chef au musée d'Art moderne de la Ville de Paris (MAMVP), avec la participation de Nicolas Chardon, artiste plasticien, Aurélia Chevalier, restauratrice, Emmanuel Pierrat, avocat et écrivain, spécialiste de la propriété intellectuelle ; la seconde, « La restauration et la documentation des œuvres contemporaines : les rapports entre l'artiste et son restaurateur », animée par Véronique Sorano-Stedman, chef du service de restauration des œuvres d'art au musée national d'Art moderne (MNAM-Centre Pompidou), avec la participation de Chantal Quirot, alors restauratrice responsable de la section sculpture dans le même service, Jean-Paul Ameline, conservateur général du patrimoine au MNAM, et Christophe Soto, ayant droit de Jesús-Rafael Soto (1923-2005).

Que tous soient remerciés des très riches propos échangés, qu'à défaut de pouvoir reprendre ici intégralement, nous nous proposons de résumer et synthétiser ; un remerciement particulier à Dominique Gagneux et Véronique Sorano-Stedman, pour avoir relu et validé ces conclusions.

Comme il est apparu dans plusieurs des chapitres précédents, une spécificité de la restauration de l'art contemporain est bien sûr qu'au

couple traditionnel du conservateur, responsable de l'œuvre, et du restaurateur, qui a en charge sa « conservation » au sens anglo-saxon du terme, s'ajoute l'artiste et, s'il est décédé, ses ayants droit, d'autant que les œuvres peuvent arriver directement par eux (donation ou dation) dans les collections. Or l'intervention de l'artiste sur une de ses œuvres à restaurer crée une continuité avec le processus de création, là où la restauration implique au contraire, en bonne déontologie, de ne pas confondre les rôles et donc une rupture assumée. Aussi, dans les collections publiques, l'intervention directe de l'artiste n'est en principe pas autorisée et sa présence n'est pas prévue dans les différentes commissions imposées aux musées par la législation. Pourtant, les décisions prises peuvent entrer en conflit avec la volonté du créateur, qui reste détenteur de la propriété intellectuelle... Cependant, les études précédentes l'ont abondamment montré, il est bien difficile d'établir des généralités en matière d'art contemporain – et donc de fixer des procédures. Chaque démarche est particulière, impose une relation spécifique entre l'intention et la mise en œuvre, comme entre l'œuvre faite et sa « préservation », pour reprendre le terme proposé par Stéphanie Elarbi et Laurent Prexl dans le cas limite de l'art-action. La tendance à valoriser l'intention, la conception, peut rendre l'artiste assez indifférent au devenir matériel des œuvres, c'est-à-dire lui faire considérer que l'œuvre cédée sort de son « champ d'action », selon l'expression de Nicolas Chardon. Or le droit d'auteur, tel qu'il s'applique en France (le contexte est différent dans le domaine anglo-saxon), renforce précisément le primat de la dimension « intellectuelle » sur la dimension matérielle, puisque la définition même de l'œuvre d'art, dans le texte de loi, tient à son caractère d'œuvre de l'esprit.

Et c'est ce primat qui « autorise » l'artiste, au sens fort : qui lui donne le droit, en réalité, d'interférer dans les décisions sur le devenir de l'œuvre, telles qu'elles pourraient sembler découler de sa propriété matérielle, qui ne lui appartient plus.

Car ce que les juristes appellent le « droit moral » est absolu ; il prévaut sur tous les autres droits, y compris les contrats, et *a fortiori* les usages, les codes professionnels ; du vivant de l'artiste, seul ce dernier est habilité à l'énoncer, pouvant en donner plusieurs énoncés différents, voire contradictoires, au cours de sa vie. En outre, le droit moral est sans limite de temps, à la différence des revenus associés aux droits d'auteur dont la loi prévoit qu'ils cessent au bout d'une durée déterminée (l'œuvre tombe alors dans le domaine public, comme on le sait des œuvres littéraires) – même si, le plus souvent, il ne s'exerce plus après la disparition de l'auteur et de ses héritiers directs (Claude Rutault peut « repeindre » un tableau du XVIII<sup>e</sup> siècle sans que personne ne vienne lui faire un procès) –, et ne saurait pas davantage être limité dans l'espace : il a valeur internationale. Ainsi, le droit au respect de l'œuvre s'étend en principe à l'infini, ce qui revient à dire que toute modification de l'œuvre est soumise en droit à l'accord de son auteur, mais aussi, pour prendre des exemples donnés par Emmanuel Pierrat, les conditions d'exposition – on ne peut attenter à l'« esprit » de l'œuvre, par exemple exposer un tableau religieux au milieu d'images pornographiques – et de reproduction, on ne peut toucher à son « intégrité », par exemple reproduire seulement un détail, opérer des découpes, sans cet accord. Les pratiques sont sans doute différentes mais, s'il y a contentieux, le cadre juridique donne raison sans ambiguïté à l'artiste. Même s'il y a des compromis, au nom par exemple de la sécurité, de la dégradation (et la première raison de restaurer une œuvre est bien celle-là : traiter les altérations), voire de la préservation d'un patrimoine – au sens le plus matériel du terme –, l'artiste reste maître du « droit de divulgation » et donc du droit de retrait ou de repentir sur son œuvre : s'il en exigeait la destruction, le seul terrain sur lequel l'institution propriétaire pourrait résister serait de faire valoir son droit à une indemnisation – non de s'opposer à la destruction.

L'intérêt ou le désintérêt des artistes eux-mêmes pour le statut matériel de leurs œuvres créent pour les conservateurs des responsabilités différentes, comme on l'a vu dans le cas de l'obsolescence, ou celui de l'emploi de matériaux organiques périssables à court terme (l'œuvre de Jana Sterbak en a donné plus haut deux exemples éloquentes). L'intervention de l'artiste dans ce qu'on pourrait appeler le processus de vie d'une œuvre est, sur le plan juridique, discrétionnaire. Quant au responsable de l'œuvre, celui qui doit gérer la collection qui la détient, il vise par définition sa conservation ; il peut entretenir avec l'artiste toutes sortes de relations, y compris conflictuelles, et le restaurateur peut être appelé à jouer un rôle d'intermédiaire, qui va au-delà de celui de prestataire pour le propriétaire, puisque fondamentalement il s'agit de conduire l'artiste à consentir à ce que la problématique de la conservation-restauration ne relève pas de sa pratique d'auteur. Se nouent ainsi de véritables collaborations entre artistes et restaurateurs, parfois en amont de la réalisation des œuvres, lorsque l'artiste anticipe leur devenir muséal, et se pose la question de leur inscription dans la durée – ne serait-ce que par un dispositif d'appropriation institutionnelle ; parfois, et plus fréquemment, au cours de la vie de l'œuvre, mieux vaudrait dire sans doute les vies, dès lors que l'artiste s'autorise à intervenir sur des œuvres passées, considérant qu'il en a le droit quoi qu'elles soient devenues.

L'exposition Simon Hantaï (1922-2008), au Centre Pompidou en 2013, en a donné une bonne illustration. Tout d'abord, une rétrospective est toujours l'occasion de confronter des œuvres à l'histoire différente et d'engager des restaurations, même légères, sans lesquelles par exemple la fragilité de certaines œuvres empêcherait de les montrer. Le MNAM-Centre Pompidou possédant quarante-cinq peintures d'Hantaï, l'exposition était constituée pour majeure partie d'œuvres du musée, et comme celui-ci est doté d'un service de restauration depuis sa création, il a conservé des archives qui témoignent d'échanges directs avec l'artiste et de plusieurs degrés d'intervention. À une certaine époque, celle de ses œuvres les plus caractéristiques, un des points sensibles de la manière d'Hantaï était qu'il travaillait sur des toiles à



même le sol, avec des techniques de pliures, de mise en couleur très locales, dans des nœuds qu'il faisait au tissu, puis des effets obtenus ensuite en tendant la toile, l'accrochant au mur, défaisant les nœuds, atténuant les plis (fig. 1). Le processus pouvait s'achever avec la mise sur châssis, qui suppose un cadrage (fixer les bords de la toile), parfois un rentoilage, etc. Les restauratrices du MNAM, notamment Sylvie Lepigeon, s'efforcent de documenter le plus possible ce travail sur les châssis et les changements de format. Les dispositifs ont varié au long de la carrière de l'artiste et certains ont fragilisé les œuvres, obligeant ultérieurement les conservateurs à des décisions sur le support. On a constaté très tôt une grande disparité dans les traitements subis, au point que Jacques Hourrière, le prédécesseur de Véronique Sorano-Stedman, avait estimé nécessaire d'en discuter avec Hantaï. Un des témoignages de ces réunions va dans le sens que nous évoquons au début, d'un artiste qui admet que l'œuvre lui échappe dès lors qu'elle est sortie de l'atelier. Dominique Gagneux, pour le MAMVP, a fait état d'une expérience différente : en 1998, Hantaï, qui vivait alors en retrait du monde de l'art, a fait une donation d'œuvres importantes au musée. Afin de ne pas avoir à entrer dans d'âpres discussions avec l'institution comme il était en train de le faire à l'époque avec le Centre Pompidou, il a lui-même et à ses frais fait maroufler ses œuvres avant de les donner, suivant une technique que lui avait proposée un prestataire extérieur. La question pour le MAMVP ne s'est donc pas posée de savoir s'il pouvait autoriser ou non ces pratiques qui ont, pour au moins une œuvre antérieure au « pliage comme méthode », occasionné de très graves dommages. L'institution aurait sans doute refusé de mener ce type d'intervention, pour des raisons moins de propriété que proprement esthétiques, « les toiles non marouflées gardant cette sorte de poésie qui avait présidé en fait à leur création ». Le parti pris de conservation se voulait donc fidèle aux intentions de l'artiste, ou du moins à sa poétique, au moment de la création – plus fidèle que lui-même quelques décennies plus tard. Aurélia Chevalier a pu témoigner d'un changement dans les années suivantes. Elle avait eu à intervenir sur une œuvre de Hantaï qui appartient au MAC/VAL et la première tâche



*Fig. 1. Portrait du peintre Simon Hantaï, 1972, à Meun, France, 1972. © Édouard Boubat/Gamma-Rapho.*

avait été de dérestauration, les anciennes opérations sur le support effectuées à la demande de l'artiste s'étant avérées dommageables à l'œuvre. Elle en a référé à Hantaï et c'est la prise de conscience par l'artiste d'une fragilité nouvelle, d'une historicité des opérations qu'il avait conçues comme mettant un terme à l'œuvre et en assurant la pérennité, qui a entraîné une attitude plus constructive : la nécessité de dérestaurer imposant de mieux réfléchir le marouflage, ce qui a été fait avec la collaboration du C2RMF et les moyens du laboratoire. Dès lors, de 2004 à 2008, s'est nouée une véritable collaboration entre la restauratrice et l'artiste, aboutissant à formaliser au plus près des intentions de celui-ci, auxquelles dans tous les cas l'institution propriétaire entend



**Fig. 2.** Jesús-Rafael Soto, *Pénétrable*, présentation MNAM. © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-Grand Palais/Georges Meguerditchian.

rester fidèles, les différents paramètres d'intervention, suivant les critères bien établis par la déontologie de la discipline que sont la stabilité des matériaux utilisés, leur réversibilité et leur compatibilité avec les matériaux originaux – bref, à établir un cahier des charges, qui convienne aussi bien à l'artiste qu'au musée.

Cependant, ce mode idéal de relation se complique quelque peu après le décès de l'artiste, auquel vont se substituer, avec une légitimité égale du point de vue juridique, les ayants droit. C'était le cas au moment de l'exposition au

MNAM, Hantaï étant décédé cinq ans auparavant. Un exemple remarquable, présenté par Véronique Sorano-Stedman, fut la mise sur châssis de l'œuvre intitulée *Tabulas lilas*. Celle-ci n'avait jamais été présentée au public, elle était conservée pliée dans l'atelier d'Hantaï, et lorsqu'on la regardait dépliée sur le sol, on découvrait cette caractéristique à laquelle elle doit sans doute son titre : une teinte légèrement lilas, due au contraste entre la toile et la peinture – une toile métis « Fleur bleue », translucide, une peinture très opaque et légèrement jaune ;

or cet effet disparaissait lorsqu'elle était tendue à la verticale sur un mur. La mise en tension et la mise sur châssis relèvent ici d'une interprétation. En effet, les traces de stockage et de pliage ayant *a priori* été effacées par la restauration, il reste à décider jusqu'où l'on va réduire les effets froissés, quel sera le cadrage, et comment conserver cet effet lilas (sur ce dernier point, la solution a été celle d'un éclairage très étudié, qui avait aussi l'avantage de mieux protéger la toile de la lumière). Il a semblé impossible de réaliser un tel travail sans l'aval de la famille, son regard, et l'on s'est adjoint le concours d'un artiste très proche d'Hantaï, Semeramo, considéré de part et d'autre comme la mémoire du travail de l'artiste en termes de cadrage. Le repérage des dimensions s'est fait en leur présence, parce qu'une toile libre est une toile déformée, qui n'est pas d'équerre, et qu'il ne fallait pas forcer une symétrie dans la peinture. Sans entrer davantage dans le détail (le type de châssis, la technique de tension, etc.), cet exemple suffit à montrer la part interprétative de la restauration, et donc comme il paraît souhaitable, dans le cas d'un artiste en vie ou dont la mémoire est encore très présente, de l'y associer – tout en lui faisant comprendre, contre l'intuition sans doute, qu'il faut qu'il se dessaisisse de la mise en œuvre.

Les œuvres en trois dimensions posent souvent des problèmes encore plus complexes, comme en a témoigné Chantal Quirot pour la section sculpture du MNAM. Une approche trop rigoriste, fixiste, de l'œuvre conservée empêcherait en fait de la montrer. La prise de risque qu'accepte l'artiste n'est pas la même que celle des ayants droit ou de la fondation qui veille sur l'œuvre après son décès : elle est souvent plus élevée. Soto considérait que le spectateur participe à l'œuvre, qu'il n'y a pas d'œuvre sans cette participation : c'est un des principes du cinétisme. Comme l'a noté Jean-Paul Ameline, il n'avait donc pas un rapport « fétichiste » aux composants de l'œuvre, qu'il admettait de devoir changer : pouvait importer davantage, par exemple, la possibilité de circuler dans un volume (fig. 2). En l'occurrence la famille, qui a proposé une dation en 2009, acceptée en 2011, était en accord avec le musée : elle a admis que certaines œuvres devaient être refaites plutôt que restaurées au sens strict. Le contraire arrive aussi, et parfois du vivant de

l'artiste : ce qui revient à dire que l'œuvre change de statut en vieillissant. Les « machines » de Tinguely ont été conçues pour être montrées en état de marche. Ce n'est pourtant plus le cas de la *Machine méta-mécanique automobile*, actuellement conservée au MNAM (fig. 3). Tinguely a accepté qu'elle ne fonctionne plus et soit montrée dans son état actuel avec un petit film d'archive où on la voit marcher. Il a donc consenti à ce qu'elle devienne une sorte de témoin archéologique de sa propre démarche, un « monument historique ».

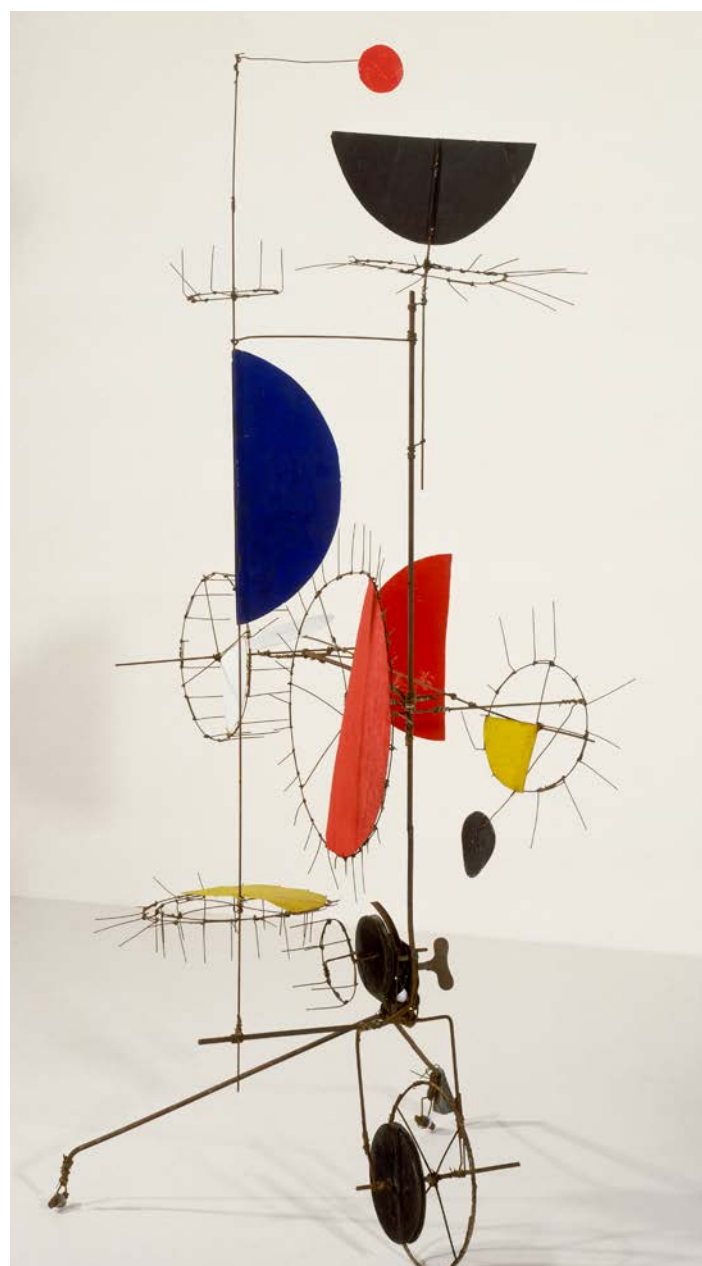


Fig. 3. Jean Tinguely, *Machine méta-mécanique automobile*, présentation MNAM. © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-Grand Palais/Droits réservés.

À l'inverse, l'artiste aurait pu considérer (ou ceux qui ont à le représenter, ou les responsables de l'œuvre) que ce qui comptait, c'était la volonté créatrice, pas le témoignage historique, et donc de remplacer les matériaux pour préserver la fonction, plutôt que de préserver les matériaux au détriment de la fonction. Au lieu que le restaurateur aura tendance à penser que la « matérialité datée », selon l'expression d'Aurélia Chevalier, fait partie de notre rapport à l'œuvre, précisément parce que celle-ci est datée, que le temps de la création ne coïncide pas avec le temps de la réception – ce qu'on appelle la patine. On est ici tout près des problématiques de l'obsolescence. Cécile Dazord, Alice Moscoso et Laure Vidal ont montré que, dans le cas notamment de l'art vidéo, la restauration implique quasi nécessairement la duplication – ce qui n'est pas difficile à concevoir pour ce qui relève originellement d'une logique du multiple, comme les images photographiques ou filmiques (œuvres « allographiques » dans la terminologie de Goodman, comme il a été rappelé par Nico Broers et Muriel Verbeeck au sujet d'une autre machine, la *Cloaca* de Wim Delvoye). Mais le conservateur a spontanément tendance à considérer qu'il est responsable d'une œuvre unique et que sa responsabilité, dès lors, est de transmettre non seulement « une image ou un concept », ainsi que l'a exprimé Dominique Gagneux, mais aussi « un bien matériel » : que la même image sur un second support constitue « une œuvre bis, une deuxième œuvre », bref une « version », ce qui fait question sur le statut de l'original. Les problématiques de l'art-action, qui tendent à bien distinguer « l'œuvre » de « la trace », pourraient être élargies à ce type d'objet pour une muséographie d'un nouveau genre : elle aurait à conserver plusieurs états d'une œuvre, dès lors qu'il est admis qu'on n'en atteint jamais qu'une version.

Dans le cas de l'*unicum* – de l'œuvre unique, indissociable de sa matérialité –, reste à se deman-

der s'il est si facile de départager l'acte de création de l'acte de restauration ; ce qui revient à s'interroger sur la caractérisation de l'acte créateur par la seule dimension « spirituelle » ou intellectuelle de l'œuvre, sanctionnée comme on l'a vu par l'évolution du droit. Évolution qui semble en phase avec une conception téléologique de l'histoire de l'art (et inversement), couronnée par le passage de l'abstraction à l'art conceptuel et plus largement, la consécration de l'intention de l'artiste. Pourtant, d'autres formes d'art, y compris parmi les plus contemporaines, résistent à une telle dématérialisation (paradoxale pour le musée, à la fois outil de cette consécration et conservateur de l'objet matériel, sans cesse confronté à sa dégradation/préservation) – serait-ce en se donnant pour matière ce qui n'est pas travaillé, ce qui n'est pas artifice : ainsi du *land art* étudié par Gilles Tiberghien (dont malheureusement nous n'avons pu reproduire la communication). À son interrogation croisée sur « l'œuvre d'art conçue elle-même comme restauration », puisque le *land art* est apparu sur des sites en déshérence, et la restauration de ces œuvres « réalisées "dans la nature" », fit écho le rappel par Emmanuel Pierrat de l'affaire Duchêne : les ayants droit du « restaurateur » des jardins de Le Nôtre à Vaux-le-Vicomte, au début du XX<sup>e</sup> siècle, ont obtenu de la justice que son travail soit reconnu comme un acte de création... Le cas n'est pas isolé, qui oblige à se demander si la déontologie de la restauration, exacerbée dans le contexte muséal et la collaboration avec les artistes vivants (ce que Nicolas Chardon a qualifié de « surattention » aux œuvres), à savoir la tentative d'encadrer la restauration comme une opération strictement technique, et corrélativement de dissocier la technique de la dimension proprement artistique de l'œuvre, constitue bien le dernier mot de la réflexion sur ces pratiques. Mais faut-il s'étonner que l'art contemporain, mis à nu par les restaurateurs, les mette à son tour en question ?

## Table des auteurs

**Gilles Barabant**, responsable depuis 1998 de la filière XX<sup>e</sup> siècle – art contemporain au département Restauration du C2RMF (Centre de recherche et de restauration des musées de France) à Paris. À ce titre, il travaille en partenariat avec de nombreux musées à l'étude technique et scientifique des collections publiques contemporaines et à la définition des interventions de conservation.

**Adriana Blendea**, plasticienne et restauratrice du patrimoine (spécialité peinture murale et de chevalet). Elle s'est formée à l'Institut des Beaux-Arts de Bucarest, exerce en France depuis 1988 et collabore depuis plusieurs années avec l'artiste Claude Rutault.

**Marie-Hélène Breuil** (1962-2016) était enseignante en histoire de l'art dans le département conservation-restauration des œuvres sculptées de l'École supérieure des Beaux-Arts de Tours (Esba-TALM), auteure d'une thèse en histoire de l'art sur *L'œuvre de Claude Rutault – définitions/méthodes : écriture, peinture, sociabilité* (Paris IV, 2009). Elle a cofondé la branche francophone du réseau INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art).

**Nico Broers**, professeur à l'École supérieure des arts Saint-Luc de Liège, attaché scientifique à la faculté des Sciences (Archéométrie) et chercheur de l'Unité de recherche *Art, Archéologie, Patrimoine*, à l'université de Liège. Il est membre du comité de gestion d'ENCoRE (European Network for Conservation-Restoration Education) et du comité de rédaction de CeROArt (Conservation, exposition, Restauration, Objets d'Art).

**Cécile Dazord**, conservatrice du patrimoine, chargée de l'art contemporain au département Recherche du C2RMF (Centre de recherche et de restauration des musées de France) à Paris. Elle a notamment codirigé le numéro 37 de la revue *Technè : L'art contemporain à l'ère de l'obsolescence technologique*. Elle a cofondé et anime la branche francophone du réseau INCCA (International Network for the Conservation of Contemporary Art).

**Stéphanie Elarbi**, chargée de la restauration au musée du quai Branly-Jacques Chirac, elle collabore à l'atelier Boronali depuis 2008. Restauratrice spécialisée en art contemporain et objets ethnographiques, elle enseigne dans ces deux domaines à l'Institut national du patrimoine, à l'École du Louvre et à l'École supérieure d'art d'Avignon (ESAA).

**Céline Le Bacon**, chargée du cabinet des arts graphiques et des acquisitions XX<sup>e</sup>/XXI<sup>e</sup> siècles au musée des Beaux-Arts de Lyon. Précédemment responsable du service Régie et de la valorisation des collections au musée d'Art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole, où elle était notamment chargée de la planification des restaurations.

**Alice Moscoso**, titulaire d'un diplôme de restauration de film de la *L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation* à la George Eastman House et d'un DEA en études cinématographiques et audiovisuelles de l'université Paris III, actuellement en charge de la numérisation des collections « images animées » au MNAM-Centre Pompidou à Paris.

**Laurent Prexl**, artiste et enseignant à l'École nationale supérieure d'art-Villa Arson, Nice, développe une pratique critique et amoureuse de l'art-action au sein de diverses institutions. Il est représenté par la galerie Espace à vendre.

**François Trémolières**, professeur à l'université de Rennes 2 depuis 2016, auparavant maître de conférences à l'université Paris Ouest Nanterre-La Défense. Avec Pierre-Yves Kairis (IRPA) et Béatrice Sarrazin (C2RMF), il a codirigé *La Restauration des peintures et des sculptures. Connaissance et reconnaissance de l'œuvre* (Paris, Armand Colin, 2012).

**Muriel Verbeeck**, docteur en Philosophie et Lettres de l'université de Liège, titulaire d'un master en sciences de l'information et de la communication attachée scientifique à la faculté des Sciences de l'université de Liège (Archéométrie). Professeur d'Histoire et théories de la restauration à l'École supérieure des arts Saint-Luc de Liège, elle est également professeur invité à l'Institut national du Patrimoine. Membre du bureau d'INCCA-f, elle assume la direction scientifique de la revue en ligne CeROArt (Conservation, exposition, Restauration, Objets d'Art, [www.ceroart.org](http://www.ceroart.org)).

**Laure Vidal**, restauratrice du patrimoine (spécialité sculpture), diplômée de l'Institut national du patrimoine, où elle a plus particulièrement étudié deux œuvres cinétiques du musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Elle s'est spécialisée dans le domaine de l'art contemporain et dans le traitement des œuvres électromécaniques.

### **Participants aux tables rondes**

**Jean-Paul Ameline**, conservateur général du patrimoine au musée national d'Art moderne, auteur du catalogue de la datation Soto aux éditions du Centre Pompidou en 2013.

**Nicolas Chardon**, artiste plasticien, diplômé de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris et ancien pensionnaire (2008-2009) de la Villa Médicis à Rome.

**Aurélia Chevalier**, restauratrice du patrimoine (spécialité peinture), enseignante au master professionnel de Paris I Panthéon Sorbonne, titulaire d'un doctorat Arts et Métiers ParisTech (2010).

**Dominique Gagneux**, conservateur en chef du patrimoine, directrice du musée régional d'Art moderne de Fontevraud.

**Emmanuel Pierrat**, avocat, écrivain, éditeur, conservateur du musée du Barreau de Paris, spécialiste du droit de la propriété littéraire et artistique.

**Chantal Quirot**, restauratrice du patrimoine (spécialité sculpture), responsable de la section sculpture au MNAM-Centre Pompidou jusqu'en 2014.

**Véronique Sorano-Stedman**, restauratrice du patrimoine (spécialité peinture), chef du service de restauration des œuvres d'art du MNAM-Centre Pompidou depuis 2010.

**Christophe Soto**, représentant des ayants droit de Jesús-Rafael Soto.



ISBN : 978-2-11-155025-4  
© C2RMF, 2019.