La « mort de l'auteur » et les questions de temps, d'original et de conservation de l'art contemporain : la difficulté des choses en trop

Robert Fleck

L'art du XXe siècle a été décrit comme une série de révolutions formelles, ou au contraire — par Jean Clair par exemple — comme une continuité de l'art académique du XIXe siècle. Je ne vous cacherais pas que je qualifierais cette dernière thèse — la thèse figurative exprimée par Jean Clair en 1995 notamment à la Biennale de Venise — de réactionnaire, ce qu'elle est d'ailleurs objectivement dans l'histoire de l'idéologie. Il me semble indéniable que l'art moderne ait été [redacted] seulement une série de révolution, mais une Révolution en soi, avec un grand R, dans le sens historiographique du terme, utilisé notamment dans l'historiographie de la Révolution Française et des révolutions démocratiques du XIXe siècle (1830, 1848 et 1870), donc un changement abrupt du système de références, des structures esthétiques et des valeurs fondatrices. L'art du XXe siècle est probablement incompréhensible sans prendre en compte le fait que l'art moderne a été une révolution — au sens le plus strict du terme — dans l'histoire de l'art, comme la Révolution Française l'avait été dans le champ politique.

Considérer l'art moderne comme une révolution peut sembler assez banal. Mais il me semble que, d'un point de vue méthodologique, ceci peut résoudre plusieurs problèmes qui dominent l'historiographie de l'art du XXe siècle depuis la fin du paradigme de « l'avant-garde » à la fin des années 70. Ainsi, voir l'art moderne en tant que Révolution permet de désamorcer le conflit récent entre les théories formalistes et anti-formalistes, politiques notamment, puisque ces deux « camps théoriques » se révèlent être en charge des deux faces essentielles de la Révolution de l'art moderne. Considérer l'art du XXe siècle sous le paradigme de la Révolution de l'art opérée par l'art moderne, permet également de résoudre le conflit apparent entre l'art moderne et les théories de la « post-modernité », qui sont, dans un certain sens, assez typiques de la période post-révolutionnaire que vit l'art actuel. D'ailleurs, les théories de la « post-modernité » ne nient point le caractère révolutionnaire de l'art moderne.

Ma première remarque consiste donc à dire que l'art du XXe siècle peut être considéré, dans un sens historiographiquement très précis, comme une histoire qui débute par une Révolution, avec les contre-révolutions, les restaurations, les secousses progressives et les phénomènes post-révolutionnaires qui furent fort bien décrits pour le processus révolutionnaire des XVIIIe, XIXe et XXe siècles dans le domaine politique, et que ce point de vue permet de conjuguer des phénomènes et des périodes artistiques apparemment contradictoires tout au long du XXe siècle et notamment dans l'art contemporain. Sous cette lumière, l'art du XXe siècle, et avec lui l'art contemporain, révèle une grande unité, et il est aberrant de dire que l'art contemporain n'a plus de tendance dominante et n'est plus dominé que par des « individualités ».

Sur quoi porte cette Révolution qui fait l'unité de l'art au XXe siècle ? En quoi cela concerne notre sujet de la « conservation des oeuvres d'art » au sens large du terme ? L'art du XXe siècle est dominé par un changement conceptuel. Les artistes ont changé — par un travail pratique, avec leurs mains et leur oeil — le concept d'art, au sens où l'on parle en philosophie d'un concept, comme le concept du monde, ou le concept de l'énergie. Ce changement conceptuel qui est au coeur de la révolution de l'art du XXe siècle a été souvent décrit, notamment chez Marcel Duchamp, et peut-être trop souvent exclusivement chez Duchamp. En fait, on pourrait retracer ce changement du concept d'art, ou la réinvention du concept de l'art, dans la plupart des oeuvres majeures de ce siècle.

Or, ce changement du concept d'art cause beaucoup de problèmes de conservation, de droits d'auteur et de définition de l'original, de durée, de temporalité, à ceux qui s'occupent d'expositions, de ventes, de conservation ou simplement de documentation de l'art du XXe siècle. Ces problèmes sont omniprésents dès qu'on traite de l'art contemporain depuis les années 60, mais ils découlent en fait directement du changement conceptuel dont l'art a fait l'objet au XXe siècle. Pour illustrer ces problématiques, voici trois exemples — il s'agit de trois exemples relativement banals, que tout le monde aura rencontrés beaucoup de fois dans sa vie professionnelle.

1) Christian Boltanski a vendu, il y a quelques années, une grande oeuvre de la série des « Suisses morts » à la Tate Gallery de Londres. Pour installer l'oeuvre dans les salles consacrées aux collections permanentes, le musée a invité Boltanski, lui a payé le voyage, et Boltanski a donc installé, avec un conservateur de la Tate, l'oeuvre qui était arrivée dans des caisses avec un transport d'oeuvres d'art. A un moment, Boltanski voit que les draps blancs qui sont venus dans les caisses, et qui font partie de l'oeuvre, sont trop petites pour la salle de la Tate, et il va en acheter d'autres dans un magasin de Londres. Plus tard, il dit au conservateur : « Vous savez, si vous changez un jour de salle avec l'oeuvre, il faudrait prendre d'autres étagères qui sont adaptées aux dimensions de la salle, il suffit d'acheter des étagères dans un magasin ». Et finalement, le conservateur dit à Boltanski : « Les photos ne sont pas bien fixées, elles risquent de se détériorer au bout de quelques années ». Réponse de Boltanski : « Mais vous prendrez n'importe quelles autres photos en noir et blanc de Suisses morts. » Alors le conservateur s'énerve : « Mais qu'est-ce qu'on a donc payé si cher en achetant votre oeuvre, si tout peut être remplacé par des objets que l'on trouve dans n'importe quel grand magasin ? » Réponse de Boltanski : « Vous avez acheté une partition. L'oeuvre est une partition, et n'importe qui peut réaliser l'oeuvre s'il suit la partition, comme dans un morceau de musique ». Boltanski rajoute que c'est par cette idée de la partition, et non pas par la durée physique des matériaux, qu'il pense la durée de son oeuvre. Déjà ici se pose le problème de l'auteur : Qui est l'auteur d'un Boltanski exposé à la Tate, Boltanski qui écrit une partition ou le conservateur qui refait et adapte l'oeuvre sur place ? Le changement du concept d'auteur introduit également un changement du concept d'oeuvre.

laisser prédit ?

En premier lieu on a donc la partition comme élément du nouveau paradigme de l'art, et il faut dire que nombre d'oeuvres notamment du mouvement Fluxus, du Happening et de l'art corporel, mais déjà du Surréalisme sont de ce domaine. Entre autres, l'oeuvre de Joseph Beuys après 1963 est presque toute entière une oeuvre qui est basée sur la notion de la partition, et on ne peut que « rejouer » des installations de Beuys, qui n'ont souvent pas de durée physique et qui n'ont de sens que par rapport à l'espace mental recréé. La totalité de l'art conceptuel est du domaine de la partition — exposer une oeuvre de Lawrence Weiner consiste à réaliser une « proposition » selon les choix de l'exécutant. La presque totalité de l'art dit post-minimaliste, comme les installations de Vito Acconci qui ne peuvent, elles, qu'être « rejouées », pour prendre un artiste qui est devenu une figure majeure pour l'art des années 90. Plus généralement, beaucoup d'oeuvres de Marcel Duchamp relèvent de la partition, tout comme celles de Dada ou de l'abstraction constructiviste des années 20 et 30, d'une certaine manière même Mondrian.

Dans le domaine des oeuvres de partition, ce qui dure c'est la partition, et non pas forcément la réalisation matérielle, ou physique, de l'oeuvre, ce qui coïncide à une redéfinition du rapport de l'oeuvre au temps : la temporalité de l'oeuvre d'art restera ainsi toujours le temps réel, avec l'équation du temps d'exposition et du temps d'existence physique de l'oeuvre et toutes les possibilités de gérer le processus temporel sur lequel l'oeuvre est ainsi branchée. Le rapport au temps est devenu, avec ce nouveau type d'oeuvres, un rapport prépondérant, aussi important

que le rapport à l'espace, ce qui tranche d'une part nettement avec le concept classique de la peinture (qui ne connaît pas de rapport direct au temps) et ce qui introduit, d'autre part, un mode de conservation, de temporalité et de durée de l'oeuvre qui n'a rien à voir avec le concept classique de l'art et du musée.

2) Le deuxième exemple nous amène plus dans le domaine des mouvements artistiques qui mêlent, depuis plusieurs décennies, les sphères de l'art et de la réalité. Un mouvement particulièrement intéressant de ce point de vue est l'Arte Povera, et plus généralement l'art italien des années 60. Lors de l'accrochage de la dernière « documenta » de 1992, les techniciens se sont affolés lors de l'ouverture des caisses d'un artiste italien, je crois qu'il s'agissait de Pier Paolo Calzolari, puisqu'un élément en plastique avait été abîmé au cours du transport. Ils font venir l'artiste, qui s'approche de l'oeuvre, déchire la bâche, au choc des techniciens et des transporteurs, et il envoie un assistant acheter une bâche semblable dans un magasin pour remplacer l'élément endommagé. Bien sûr, la bâche de remplacement ne respecte, dans ce cas précis, aucunement la temporalité classique de l'oeuvre, la nouvelle bâche datant de 1992, tandis que l'oeuvre datait de la fin des années 60. Et tout le monde sait qu'il y a un grand débat, qui est loin d'être résolu, autour de la question : faut-il restaurer ou refaire des oeuvres contemporaines qui ont été abîmées accidentellement, ou dont les éléments se dégradent avec le temps ? Faut-il, pour les ballons d'air de Piero Manzoni qui contenaient au départ le souffle de l'artiste, restaurer les ballons d'origine, aujourd'hui réduits en miettes, ou les remplacer par de nouveaux ballons ? Les exemples sont légion dans ce domaine. Mais ce qui est sûr, c'est que les artistes de l'Arte Povera ont apporté des idées et des pratiques très intéressantes par rapport à ce problème. Ainsi, chez Anselmo, il y a les fameuses sculptures qui contiennent des salades fraîches, et bien sûr vous devez remplacer en permanence les salades dès qu'elles ne sont plus fraîches. Le décalage temporel entre les salades fraîches et le reste de la sculpture portant la trace de deux à trois décennies est même l'un des éléments fondamentaux de l'oeuvre. La même constellation se retrouve dans les installations de Mario Merz, chez lequel il faut la plupart du temps remplacer des éléments de l'oeuvre par des éléments frais lors de l'accrochage : ainsi y a-t-il des igloos de Mario Merz dont les surfaces sont composées de fruits frais, mais même pour les autres igloos ce problème ce pose, soit de renouveler les paquets de journaux qui composent certains igloos, soit de renouveler tout simplement les planches de verre qui recouvrent un igloos après la casse inévitable lors d'un accrochage. Les artistes de l'Arte Povera ont tout particulièrement expérimenté les possibilités offertes par le principe de « non-conservation » ou de « non-restauration », sélective ou généralisée, de l'oeuvre d'art contemporain, en jouant sur le mélange non seulement entre art et objet symbolique d'une part, et réalité et objet banalisé d'autre part, mais également sur le contraste entre éléments durables et éléments périssables (dont remplaçables) dans une oeuvre d'art.

présent.

3) Le troisième exemple questionne le domaine de l'auteur et de l'original. Il concerne un mouvement que l'on a nommé « l'appropriationnisme » et que l'on a un peu trop exclusivement associé aux années 80. L'artiste américaine Elaine Sturtevant « refait » depuis 1963 des oeuvres d'autres artistes, parfois sans leur demander préalablement une autorisation, parfois avec leur accord, voire leur collaboration. Elle est née en 1930, à peu près comme Andy Warhol, et avait fait, dès 1958, des voyages à Paris avec Jasper Johns et Robert Rauschenberg, qui sont d'ailleurs restés des amis. Elle fut donc un témoin privilégié de l'essor du Pop Art, avec le triomphe de la reproduction et du marché, et c'est par rapport à ce phénomène inédit qu'elle s'est mise à refaire à l'identique les oeuvres des autres. Il faut préciser qu'elle tient une position extrêmement critique, par rapport au marché de l'art, le monde des images et l'évolution de l'art dans la deuxième moitié du siècle, et qu'elle ne refait une oeuvre d'un autre artiste que si elle est convaincue qu'il s'agit d'une oeuvre majeure de ce

siècle, d'une oeuvre qui tient vraiment. Il ne s'agit d'ailleurs pas de copies, mais l'oeuvre est littéralement refaite à l'identique, selon les techniques de l'artiste que Sturtevant étudie minutieusement.

On pourrait raconter beaucoup d'anecdotes autour de l'oeuvre de Sturtevant ; les amis qui se sont mutés en ennemis dès que Sturtevant a refait une de leurs oeuvres majeures ; la haine que certains marchands portent envers Sturtevant qui perturbe le marché pour leurs artistes en « doublant », techniquement identique, leurs tableaux ; ou la veuve de Joseph Beuys qui demande que les « Beuys par Sturtevant » soient détruits, tandis que Beuys semble les avoir bien aimé.

Prenons deux exemples pour la perturbation profonde qu'introduit ce genre de travail : en avril dernier, on a réalisé une installation de Sturtevant dans le cadre d'une exposition de groupe au centre d'art Le Criée à Rennes. Après avoir vu l'espace, Sturtevant a décidé de refaire — pour la première fois — le « Cow Wallpaper » d'Andy Warhol. Tout le monde connaît les problèmes de travailler avec la succession Andy Warhol, et le seul moyen était donc de voler littéralement l'image : après une recherche effectuée en plusieurs pays par des gens que je connais, on a trouvé une très bonne reproduction pas chère du papier peint de Warhol à Francfort, un imprimeur spécialisé en Autriche a refait la sérigraphie selon l'original, en gommant le Warhol estate et Warhol, et l'oeuvre a été installée à Rennes sous le titre : Sturtevant, « Warhol Cow Wallpaper », 1996. L'oeuvre a donc été littéralement et juridiquement « volée », l'artiste et l'organisateur de l'exposition sont en principe sous le coup d'une accusation de contrefaçon non-autorisée, et ce n'est que la valeur artistique de la démarche et de la réalisation qui sauve l'artiste, pour ainsi dire, et ce depuis plus de trente ans (Sturtevant ne demande jamais une autorisation préalable à l'artiste dont elle refait une oeuvre, c'est toujours fait en conditions de clandestinité, si l'on veut).

Un deuxième exemple concerne la reproduction d'une oeuvre ainsi refaite : en 1988, le magazine allemand ART a publié un article sur les appropriationnistes, avec quatre reproductions d'oeuvres de Sturtevant. Le directeur du magazine raconte que ce fut la seule fois dans sa carrière qu'il a du payer les droits de reproduction à d'autres artistes que celui qui fut l'auteur des oeuvres. En effet, les avocats de Roy Lichtenstein et de Jasper Johns ont exigé auprès de ART que les droits de reproduction pour les « Lichtenstein by Sturtevant » et les « Johns by Sturtevant » ne soient pas payés à Sturtevant, mais respectivement à Lichtenstein et Johns, puisque ce serait eux qui détiendraient les droits de l'image. Après consultation des avocats du magazine, le directeur du magazine a accepté cette exigence. Sturtevant ne détient donc pas, au moins selon l'argumentation de certains juristes, le droit de l'image de ses propres oeuvres, puisque l'image en tant que telle fut d'abord créée par un autre artiste — bien que l'image d'un tableau pop soit déjà en elle-même la reproduction d'une image populaire, et ainsi de suite. Autrement dit, une stratégie radicale de la reproduction comme la pratique Sturtevant, fait littéralement disparaître l'auteur, ou au moins perturbe très profondément le concept traditionnel de l'auteur et de l'original. Le concept de l'original et celui de l'auteur disparaissent dans une sorte de faille que la reproduction introduit dans le concept de l'art.

Qu'est-ce qu'on peut conclure de ces trois exemples ? Je propose de revenir sur une polémique des années soixante, qui est finalement plus fertile pour notre questionnement qu'on ne pense. Il s'agit de la polémique autour de la « mort de l'auteur », déclenchée par des écrits de Roland Barthes et Michel Foucault. Il existe notamment une conférence de Michel Foucault, devenue célèbre, intitulée « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». Foucault parlait en 1969, après la parution de « Les Mots et les Choses », devant la Société française de philosophie et il décrit dans cette

que la

conférence à peu près les mêmes phénomènes dans le domaine de littérature. Son propos peut se résumer en deux points, qui ont, je pense, beaucoup de rapport avec ce que j'ai évoqué ici :

- D'une part, Foucault insiste sur le fait que la révolution de l'art et de la littérature au XXe siècle porte notamment sur le concept de l'auteur, sur la durée de l'oeuvre, et sur l'original, que l'art du XXe siècle est incompréhensible sans la prise en compte de la révolution du concept de l'auteur, de l'original et de la durée qui agit en son sein. Foucault parlait de la « mort de l'auteur », un mot qui a fait grand bruit à l'époque, mais qui désigne bien le phénomène.

- D'autre part, Foucault semble suggérer qu'il faudrait respecter cette triple révolution, notamment dans le statut qu'accorde la philosophie à la littérature et à l'art. J'aimerai rajouter, qu'il faudrait respecter cette triple révolution également dans la manière dont nous traitons les oeuvres d'art plastiques, en organisant des expositions, mais également dans le domaine de la conservation, donc des musées.

Beaucoup de débats qui agitent le milieu de la conservation — par exemple, faut-il remplacer un tuyau en plastique d'une oeuvre Fluxus lorsqu'il se dégrade, ou faut-il essayer de restaurer le tuyau d'origine ? —, semblent être assez académiques. Il suffit en effet de demander aux artistes ce qu'ils veulent, et de réfléchir à partir de la révolution du temps, de l'auteur et de l'original qui imprègne l'art de ce siècle. D'autre part, on peut affirmer qu'avec l'art du XXe siècle, le domaine de la documentation est devenu aussi important que celui de la conservation, puisque beaucoup d'oeuvres — et parmi eux des chef d'oeuvres — ne peuvent être conservées matériellement, elles ne peuvent être que « rejouées » selon une partition ou une documentation photographique, comme une pièce de musique. On oublie trop souvent que dans le domaine artistique, la documentation a également vécu une révolution au XXe siècle, avec l'arrivée de moyens audiovisuels et d'archivage qui bouleversent profondément le champ artistique. (L'autre jour, j'ai pu écouter la bande son du premier happening à New York. C'est bouleversant.)

Les trois exemples que j'ai évoqués ici concernent tous la notion « d'oeuvres à refaire », d'oeuvres qui n'ont donc pas une consistance fixe dans le temps. Dès qu'on introduit la partition, l'échange d'éléments ou la doublure de l'original, on entre dans un autre rapport au temps, mais également dans un autre rapport au marché et au musée. Le musée est appelé à se transformer très profondément, soit en devenant dynamique dans le temps (et dans l'espace, en intégrant les médias), soit en prenant conscience que pour ces oeuvres évolutives et « sans auteur fixe » le musée n'est très souvent que la prolongation des archives (qui, elles, conservent la trace et la partition de l'oeuvre), que les archives (et non plus la « réserve ») deviennent la source indispensable des musées et des salles d'exposition.