

# BIS REPETITA

ESSAI SUR LES RÉPLIQUES, COPIES ET RECONSTITUTIONS DANS LE MUSÉE DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

*Nathalie Leleu*



# BIS REPETITA

ESSAI SUR LES RÉPLIQUES, COPIES ET RECONSTITUTIONS DANS LE MUSÉE DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

*Nathalie Leleu*

Cet ouvrage a été réalisé avec le concours  
de la Fédération Wallonie-Bruxelles.



© 2017 ANTE POST a.s.b.l.  
responsable des éditions de La Lettre volée  
146 avenue Coghén, B-1180 Bruxelles  
Website : <http://www.lettrevolee.com>

Conception graphique : Casier/Fieus  
Photographie de couverture : Nathalie Leleu

Dépôt légal : Bibliothèque royale de Belgique  
4<sup>e</sup> trimestre 2017 – D/2017/5636/23  
ISBN 978-2-87317-508-5

Parmi les chefs-d'œuvre qui peuplent les salles des musées d'art moderne les plus prestigieux du monde occidental, certains ne sont pas de la main de leur créateur. Ce sont des répliques, des copies ou des reconstitutions, exécutées parfois par l'artiste, souvent par des tiers, et dérivées d'une œuvre originale qui, dans la plupart des cas, a été altérée, perdue ou détruite. Certains de ces objets jouissent d'une reconnaissance et d'une légitimité éclatantes au sein du musée au point de compter parmi ses meilleurs ambassadeurs auprès du public ; quelques-uns sont cités au palmarès que dressent les catalogues de grandes collections européennes, comme le *Modèle du Monument à la III<sup>e</sup> Internationale* de Vladimir Tatline et les *Architectones* de Casimir Malévitch (Centre Georges Pompidou, Paris), *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* de Marcel Duchamp (Tate Modern, Londres et Moderna Museet, Stockholm), le *Merzbau* de Kurt Schwitters et le *Kabinett der Abstrakten* d'El Lissitzky (Sprengel Museum, Hanovre), le *Licht-Raum-Modulator* de László Moholy-Nagy (Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven) ou encore la *Turm des Feuers* de Johannes Itten (Kunstsammlung zu Weimar).

Par réplique, copie et reconstitution, il faut entendre la restitution d'une œuvre d'art dans son état le plus abouti. La réplique, la copie et la reconstitution ne sont pas issues d'œuvres par nature reproductible.

1. *Bis repetita placent* ou « il y a plaisir à répéter les choses ». Aphorisme latin forgé sur un vers de l'Art poétique d'Horace.

Elles ne relèvent ni de l'édition ni du multiple, dont le principe se fonde sur la production et la diffusion sérielles. Tout au contraire, elles se situent dans le périmètre intime de leur référent, partagent parfois son statut d'exception de façon plus ou moins légale (de la copie à la contrefaçon, la différence est infime mais cruciale), ou deviennent des représentations disqualifiées par de meilleurs moyens de captation matérielle et formelle. Dans la terminologie artistique <sup>1</sup>, une réplique est la répétition (avec ou sans modification) d'un original, exécutée par l'artiste ou sous son contrôle ; à moins d'une filiation explicite avec l'auteur (on dit alors une « réplique d'artiste »), l'usage commun du terme montre un glissement de sens vers celui de la copie. Cette dernière est réalisée à l'identique de son référent par un tiers indépendamment de l'auteur de l'original. Enfin, la reconstitution procède des mesures prises en vue de recréer tout ou partie d'une œuvre d'après des sources historiques, littéraires, graphiques, visuelles, ou autres.

« Il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible. Ce que des hommes avaient fait, d'autres pouvaient toujours le refaire. Ainsi, la réplique fut pratiquée par les élèves dans l'apprentissage de l'art, par les maîtres pour la diffusion de leurs œuvres, la copie par les élèves dans l'exercice du métier, enfin par des tiers avides de gain » <sup>2</sup>. Ainsi que le signale Walter Benjamin dans les premières lignes de *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, réplique d'artiste et copie ont toujours agi comme des auxiliaires de la création artistique, dotées de fonctions précises qui varient selon les époques : la transmission des modèles et des motifs entre générations d'artistes, la propagation sur le marché d'œuvres originales appréciées par une clientèle, ou encore une méthode d'enseignement et d'étude mais aussi un moyen de sauvegarde du patrimoine <sup>3</sup>. Depuis l'Antiquité romaine, elle-même prédatrice de

1. WALTER BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* [1939], in *Œuvres*, t. III, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz & P. Rusch, Folio essais n° 374, Paris, Gallimard, 2000, p. 271.

3. Pour un historique des fonctions de la réplique, voir FLORENCE RIONNET, « Les multiples en sculpture face à l'originalité », in *De main de maître : l'artiste et le faux*, Paris, Hazan, 2009, pp. 133-156 et *La Peinture ancienne et ses procédés. Copies, répliques, pastiches*, H. Verougstraete & J. Couvert (éds.), Louvain, Peeters, 2006.

la culture grecque, la copie participe, dans son dessein le plus sophistiqué, d'un projet politique de digestion esthétique des valeurs des Anciens et plus généralement d'autrui <sup>1</sup>. Elle contribue en outre à calmer les ardeurs iconoclastes des artistes : « surtout, prenez un grand soin qu'ils [les artistes] travaillent toujours à copier les plus belles choses de Rome, tant en peinture qu'en sculpture, et, lorsque tout ce qu'il y a de beau de Rome sera copié, ne feignez pas de les faire recommencer <sup>2</sup>. » L'autorité de la copie, issue de sa capacité à incarner la permanence de sa référence, culmine, d'un point de vue institutionnel, avec le projet de l'historien Charles Blanc <sup>3</sup>. Son plaidoyer en 1871 pour la création d'un musée universel de copies a tourné court, en butte au maelstrom de critiques qu'il souleva <sup>4</sup> : en accord avec la thèse d'une nécessaire appropriation contemporaine du génie de la Tradition et par opposition à une « reconstitution forcée » des formes du passé, la copie, selon ses détracteurs, devait laisser place à l'expression originale du talent moderne.

Et la Modernité aime le singulier : elle valorise l'originalité et l'authenticité de l'œuvre d'art – une nouvelle définition du talent de son créateur – sur le marché comme dans le musée, sinon dans les ateliers où l'artiste, en plus de ses mains, a encore souvent recours à celles de ses assistants. Concepts juridiques féconds en arguties redoutables <sup>5</sup>, l'originalité et l'authenticité de la forme sont produites par l'auteur de

1. Voir FRANCIS HASKELL et NICHOLAS PENNY, *Pour l'amour de l'Antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen, 1500-1900*, (1981), trad. F. Lissarague, Paris, Hachette, 1988, chap. III, V, XI-XIV.

2. Jean-Baptiste Colbert à Charles Errard, peintre et architecte ordinaire du Roi et recteur de l'Académie de France à Rome, au sujet des pensionnaires de l'Académie, lettre du 15 septembre 1679. Cf. PATRICK LE CHANU, « Tout ce qu'il y a de beau à Rome », in *La Peinture ancienne et ses procédés. Copies, répliques, pastiches*, op. cit., p. 110.

3. Charles Blanc, historien de l'art, professeur, directeur de revues, fut à deux reprises directeur de l'administration des Beaux-arts (1848-1852 et 1870-1873). Initialement installée au Palais de l'Industrie en 1873, la collection rassemblée par Charles Blanc fut déplacée à l'École des Beaux-Arts en 1874. Cf. CLAIRE BARBILLON, notice du *Dictionnaire critique des historiens de l'art* en ligne sur le site de l'INHA, www.inha.fr

4. HENRI DELABORDE, « Le musée des copies », in *Revue des Deux Mondes*, Paris, t. 105, première quinzaine, mai 1873, p. 209-218.

5. VOIR NADIA WALRAVENS, *L'Œuvre d'art en droit d'auteur – Formes et originalités des œuvres d'art contemporaines*, Paris, Economica, 2005.

l'œuvre. L'évolution de la définition sociale de l'artiste depuis la Renaissance <sup>1</sup> et du droit d'auteur en France depuis la Révolution <sup>2</sup> a progressivement installé l'auteur au cœur du régime de la propriété littéraire et artistique, et par là même renforcé son autorité personnelle sur sa production <sup>3</sup>. Ce statut d'exception, tant pour l'artiste que pour ses créations, trouve son expression la plus manifeste dans la signature qui scelle le lien juridique entre l'œuvre et son auteur <sup>4</sup>. De cette coïncidence exclusive résulte un unicum : une expression matérielle et subjective, marquée dans l'espace et le temps. Grâce à l'indexation qu'il permet, ce concept se prête idéalement à l'entreprise de constitution de l'histoire de l'art en discipline, engagée au XVIII<sup>e</sup> siècle par Johann Joachim Winckelmann <sup>5</sup>, et par conséquent à la « mise en fiches » des objets de l'art. C'est aussi en latin que Walter Benjamin précise les coordonnées fondamentales de l'unicum de l'art : « hic et nunc » <sup>6</sup>, c'est-à-dire

cette existence unique de l'œuvre au lieu où elle se trouve. Sur cette existence unique s'exerçait son histoire. [...] Le *hic et le nunc* de l'original forme le contenu de la notion de l'authenticité, et sur cette dernière repose la représentation d'une tradition qui a transmis jusqu'à nos jours cet objet comme étant resté identique à lui-même. Les composantes de l'authenticité se refusent à toute reproduction, non pas seulement à la reproduction mécanisée.

1. Voir RAYMONDE MOULIN, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, p. 249-257.

2. Voir FRANÇOISE CHATELAIN, CHRISTIAN PATTYN & JEAN CHATELIN, *Œuvres d'art et objets de collection en droit français*, Paris, Berger-Levrault, 1997, p. 175-176.

3. Pour un panorama de l'évolution du régime de l'authenticité depuis la Renaissance, voir CHARLOTTE GUICHARD, « Qu'est-ce qu'une œuvre originale ? » in *De l'authenticité. Une histoire des valeurs de l'art (XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, CH. GUICHARD (dir.), Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, pp. 11-17. Dans la postface de l'ouvrage, Jean-Louis Fabiani conclut : « la passion pour l'authenticité est fondée sur la croyance partagée en la singularité du génie créateur, une notion dont les peintres de la Renaissance ou ceux de l'âge classique ne pouvait avoir l'idée. » (p. 161)

4. Voir MARIE CORNU & NATHALIE MALLET-POUJOL, *Droit, œuvres d'art et musées*, Paris, CNRS Éditions, 2001, pp. 34-38.

5. Pour une évaluation de la contribution de Winckelmann, voir ÉDOUARD POMMIER, « Winckelmann : l'art entre la norme et l'histoire », in *Revue germanique internationale*, n° 2, 1994, Paris, CNRS Éditions, pp. 11-28, et ELISABETH DÉCULTOT, JOHANN JOACHIM WINCKELMANN. *Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, PUF, 2000. Les célèbres Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture, 1755, donnent matière à information et à réflexion sur la fonction et les limites de la copie d'antiques dans la création artistique jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle.

6. WALTER BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 273, et citation suivante.

On y relève une conception de l'authenticité attachée à la substance de l'objet plus qu'à l'autorité de son auteur :

Ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique.

Cette « authenticité », support de la célèbre « *aura* », inscrit l'œuvre d'art dans un paradigme historique dont le système d'autorités et de références se révélera fondamentalement hostile à la relativité introduite par la réplique et la reconstitution.

Le système du « *hic et nunc* », c'est entre autres celui du musée moderne, celui qui s'est émancipé, dans ses fonctions, de l'antique et aristocratique conservation de trophées pour la récente et démocratique exposition d'emblèmes.

Les musées ne sont plus ce qu'ils voulaient être au XVIII<sup>e</sup> siècle, où le Cabinet du roi était voisin de l'Académie de peinture : un recueil de modèles pour les étudiants, une illustration de l'esthétique que cette Académie était chargée d'élaborer. Le conservateur du Luxembourg doit donc se charger d'enregistrer les diverses nuances de l'art. Il est des œuvres sans lesquelles on ne comprendrait plus une époque. Le Luxembourg, par exemple, ne possède pas un seul tableau cubiste <sup>1</sup>...

Lorsque Louis Hauteœur, son conservateur en chef, écrit ces mots en 1929, le musée du Luxembourg à Paris peine à mettre en pratique cet « enregistrement » par une politique d'acquisition et d'exposition se distinguant par son « aspect scientifique et méthodique » <sup>2</sup>. La fonction essentielle du musée du XX<sup>e</sup> siècle en Occident (avec celle de « laboratoire » concernant la création la plus contemporaine) était cependant déclarée : assurer, dans une rigoureuse exemplarité, la traçabilité entre les hommes et les objets à travers l'histoire.

1. LOUIS HAUTEŒUR cité in *Musée national d'Art moderne. Historique et mode d'emploi*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1986, p. 19.

2. Selon l'expression de son successeur Jean Cassou à la tête du Musée national d'art moderne, cité in *Ibidem*, p. 54.