



**HAL**  
open science

## Conclusions : l'artiste, le restaurateur et le musée

François Trémolières

### ► To cite this version:

François Trémolières. Conclusions : l'artiste, le restaurateur et le musée. L'art contemporain, modification des pratiques et recherches de légitimité, INHA, Oct 2013, Paris, France. pp.76-82. hal-02310591

**HAL Id: hal-02310591**

**<https://univ-rennes2.hal.science/hal-02310591>**

Submitted on 15 Oct 2019

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

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

**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 ».

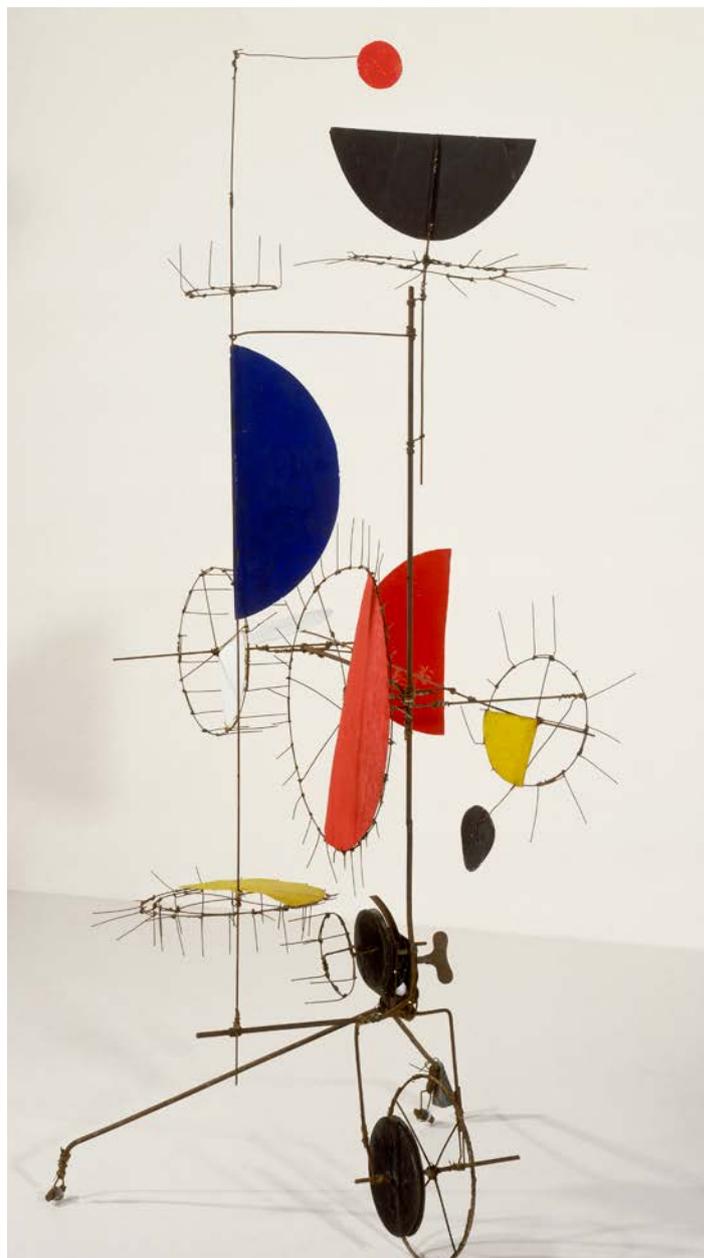


Fig. 3. Jean Tinguely, *Machine méta-mécanique automobile*, présentation MNAM. © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-Grand Palais/Droits réservés.

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 ?