Please touch : l'authentique au contact du public dans les musées

Autor(en): **Sénéchal, Philippe**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **11 (2018)**

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-872110

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Please touch. L'authentique au contact du public dans les musées

Philippe Sénéchal

Le public qui entre dans un musée conclut un pacte, signe un contrat de confiance. Il tient pour sûr, ou du moins pour hautement probable en l'état des connaissances, que ce qui lui est montré est authentique. Pour cela, il ne peut avoir foi qu'en ses yeux, seuls habilités à regarder l'œuvre et à lire le cartel, et qu'en ses pieds, éloignés de l'objet par divers dispositifs de mise à distance, solides ou sonores, qui lui signifient la nature spéciale et scientifiquement garantie de ce qui est en face de lui. L'authentique, c'est ce qu'il ne peut pas toucher. Mais, dans le même temps, le visiteur sait que l'authentique, c'est ce que les experts, les marchands, les collectionneurs peuvent et même doivent toucher[1]. Depuis le XVIe siècle – et il suffit de se remémorer le portrait du savant antiquaire et courtier en œuvres d'art Jacopo Strada peint par Titien en 1567 ou 1568 et conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne –, le fait de saisir dans ses mains une sculpture signifie à tout le moins que pour apprécier pleinement une œuvre tridimensionnelle, particulièrement dans le domaine de la *Kleinplastik*, le véritable amateur ne peut pas se contenter de promener son regard autour d'elle ou de la poser sur un socle tournant. Seuls le toucher et, mieux encore, la préhension permettent d'éprouver le poids spécifique de l'objet, les développements du volume, la texture du matériau, les accidents de la surface, les traces des doigts ou des outils du sculpteur. Cette conception sensuelle de la sculpture a fait l'objet de débats théoriques de la Renaissance jusqu'au néoclassicisme. Pour certains, de possibles ou mythiques dérives sexuelles rendaient pour certains ce contact impur et la plastique foncièrement moins intellectuelle et inférieure par essence à la peinture; pour d'autres, la perception directe de la densité de la matière était moins trompeuse, plus chargée de vérité et de vie que les illusions de relief des créations picturales, et ce alors même que la sculpture imite le plus souvent plusieurs types de substances radicalement différentes dans un même matériau[2].

Mais des expériences récentes ont brouillé le schéma binaire que je viens d'évoquer. Quelques musées ont tenté de satisfaire les saint Thomas en puissance que sont les visiteurs des salles de sculpture ou d'objets d'art, visiteurs qui ne sont plus dès lors de simples spectateurs. Il m'a semblé intéressant de me pencher sur les modalités et les contours de ces tentatives et sur quelques cas limites qui perturbent les critères habituels d'authenticité.

La figure de l'autorité est véhiculée par des représentations répétitives et codifiées qui montrent l'expert concentré, tenant la pièce à authentifier dans ses mains. Dans une photographie célèbre prise vers 1900, Wilhelm von Bode contemple avec une froide concentration un relief qu'il tient par son cadre[3]. Il le fait avec précaution, mais sans porter de gants. C'est un regard aussi intense mais presque attendri que, quatre-vingt-cinq ans plus tard, le collectionneur londonien sir Brinsley Ford (fig. 1) porte sur une cire rouge sur armature de fer, de 9,2 cm de haut, datant de 1570 et représentant l'*Astrologie*, œuvre qui lui venait de son ancêtre Richard Ford (1796–1858) et qui a été depuis vendue aux enchères par Christie's à Londres en 2005[4]. Le collectionneur tient la pièce par son socle. Dans sa monographie sur Giambologna, parue en 1993, Charles Avery reproduit cette photographie de sir Brinsley en pleine page[5]. Elle vient appuyer son attribution au grand sculpteur flamand italianisé, attribution qu'il a répétée dans la notice du catalogue de la collection, publiée en 1998 par sir Brinsley Ford pour la Walpole Society, mais qui ne fait plus du tout l'unanimité car, plutôt que de voir dans cette statuette en cire un modèle du maître, Volker Krahn vient récemment de la comprendre comme une variante de l'*Architecture* de Giambologna, due à un épigone, peut-être Francavilla[6]. Plus que ce débat sur l'attribution, ce qui importe à notre propos, c'est la nécessité pour le connaisseur et amateur de prouver qu'il a observé intensément tous les angles avant d'arriver à une conclusion et que le fait de pouvoir saisir la statuette était une chance déterminante. Ce lien intime entre possesseur et statuette peut être arboré de façon encore plus ostensible. En 1908, H. Harris Brown a livré un portrait de l'architecte Herbert Percy Horne (1864–1916), célèbre pour sa monographie sur Botticelli et pour sa *casa-museo* à Florence (fig. 2). On y voit l'esthète tenant dans le creux de la main gauche, presque comme une offrande sacrée, une statuette féminine dont l'extrémité des membres est brisée. Il ne la regarde pas mais l'offre au regard et à la lumière. Il devient le dépositaire élu d'un objet précieux entre tous, fragile et surtout sans socle à la différence du *modello* dans la photographie de Brinsley Ford. Horne a plus de chance avec le *connoisseurship*, sa

Fig. 1 David Finn (*1921), *Sir Brinsley Ford tenant L'Astrologie, statuette du cercle de Giambologna*, 1985, photographie argentique en noir et blanc

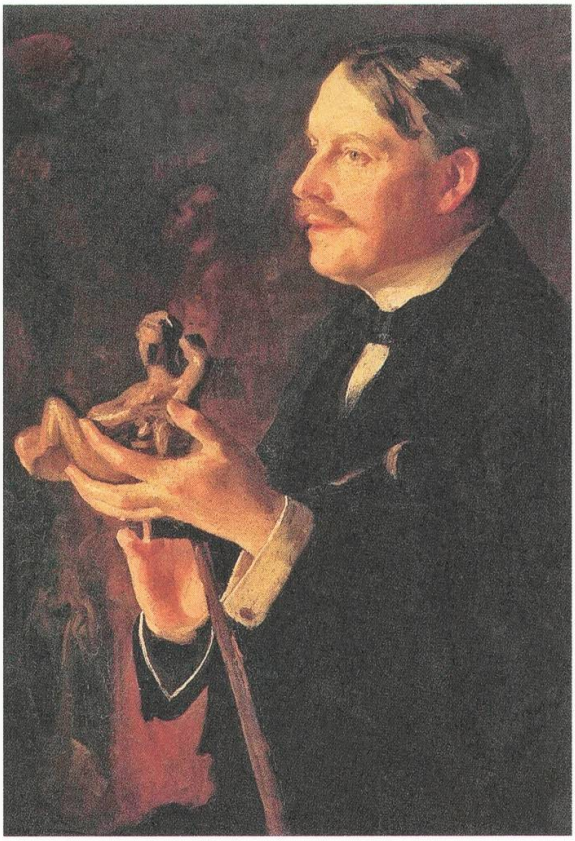

Fig. 2 H. Harris Brown (1864–1948), *Portrait de Herbert Percy Horne*, 1908, huile sur toile, Florence, Museo Horne

merveilleuse *Vénus agenouillée en train de se sécher* en terre cuite, de 21,5 cm de haut, est encore unanimement donnée à Giambologna (fig. 3)[7]. Une fois entrée dans la collection Horne, sa base circulaire a été complétée par un restaurateur et dotée d'un socle parallélépipédique en marbres polychromes. Et aujourd'hui, dans la première salle du premier étage, elle trône, simplement posée et non fixée sur la table centrale – car il ne saurait être question d'abîmer cette splendide table émilienne en noyer du XVIIe siècle[8] –, mais surtout interdite aux mains des visiteurs dans sa cage de verre[9].

Avec ces trois exemples, j'ai voulu montrer les processus de distanciation mis en œuvre traditionnellement. Je voudrais à présent m'attacher à quelques cas de collections publiques où diverses variantes du toucher sont permises voire encouragées. Le phénomène le plus évident est celui des salles pour malvoyants[10]. Une des plus sophistiquées est celle qui est aménagée

Fig. 3 Giambologna (1529–1608), *Vénus agenouillée en train de se sécher*, vers 1560, terre cuite, h.: 21,5 cm, Florence, Museo Horne

dans l'aile Denon du musée du Louvre, plus précisément dans un renfoncement de la salle Donatello du Département des sculptures. Elle a reçu le nom de «galerie tactile» et contient des «moulages en plâtre, en résine ou en terre cuite dont la plupart sont de taille identique», rassemblés thématiquement pour des expositions d'une durée de deux ans. Evoquons par exemple celle qui s'est tenue en 2011, intitulée «Enfances» et présente dix-huit moulages de pièces conservées au musée du Louvre, datant de l'Antiquité au XIXe siècle. Les rondes-bosses sont accessibles à 360 degrés (fig. 4). Toutes ces œuvres peuvent être touchées – en témoigne la photographie du moulage de *L'Amour menaçant* de Falconet dans une photographie publiée par le journal *Le Monde* daté du samedi 21 mai 2011 (fig. 5)[11]. Les sculptures, comme par exemple un *Buste d'enfant* d'après un marbre de Germain Pilon de 1560 environ, sont accompagnées d'un cartel détaillé comprenant aussi des légendes

Fig. 4 Galerie tactile, vue de la partie gauche, 2011, Paris, Musée du Louvre

Fig. 5 Copie de *L'Amour menaçant* (1757) d'Etienne-Maurice Falconet (1716–1791) touchée par des visiteurs dans la galerie tactile du musée du Louvre, 2011, photographie publiée dans *Le Monde*, 21 mai 2011

en braille et des échantillons de marbre, non seulement poli, mais aussi avec des traces de gradine. Chaque moulage est reproduit en imitant la couleur d'origine, qu'il s'agisse d'un profil d'enfant créé par un artiste florentin, à l'origine en grès gris, ou du buste d'Alexandre Brongniart, d'après Houdon, fait dans une résine voulant évoquer une terre cuite de 1777. A chaque fois est présent un échantillon du matériau, souvent à deux phases de travail, l'un rendant compte du travail des outils, l'autre, lisse, traduisant le fini; et à chaque fois le moulage se rapproche le plus possible de la couleur de l'origi-

nal. Le public visé n'est donc pas seulement celui des malvoyants. Tous les visiteurs peuvent bénéficier de cette information tactile sur les matières d'origine, grâce à un cartel qui détrompe aussitôt ceux qui auraient pu croire authentiques les œuvres reproduites au même format et dans la même couleur. D'où en fait le véritable nom de la salle, tel qu'il figure sur une plaque à l'entrée: «galerie d'étude 1», qui est plus conforme à sa véritable nature et invite à visiter son pendant, la «galerie d'étude 2», laquelle présente d'autres œuvres du Département des sculptures, réunies aussi selon un thème renouvelé régulièrement, mais cette fois-ci sans possibilité de toucher car n'y sont rassemblés que des originaux.

Dans les galeries tactiles comme celle du Louvre, on l'aura compris, ne sont exposées que des reproductions. L'ersatz, qui reprend la couleur et la forme de l'original, est accompagné d'un matériau qui crée un pont d'un tout autre ordre avec l'*Urbild*, car le fragment de matière n'est plus dans la sphère du mimétique, mais dans celle du même. En tout état de cause, dans un musée classique, si une procédure de vicariat est mise en place, toucher le vrai reste interdit. J'en veux pour preuve une séquence de l'admirable film d'Alexander Sokourov, *L'arche russe*, tourné en 2002 et en une seule prise. Celui qui sert de Virgile dans cette visite du paradis de l'art, je veux dire le musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, est un Français désabusé traversant les siècles et les salles, dont on comprend petit à petit qu'il est le marquis Astolphe de Custine, l'auteur du fameux ouvrage *La Russie en 1839*, publié en 1843. Dans un couloir flanquant l'escalier menant aux salles gréco-romaines, orné de sculptures néoclassiques, il fait une rencontre troublante: une aveugle qui caresse, avec un air séraphique, une *Psyché* en marbre. Il semble donc que la permission de toucher les originaux, au moins fantasmatiquement, ne pourrait être accordée qu'à des aveugles, seuls capables de comprendre la vérité des œuvres. «Vos doigts voient tout», s'exclame Custine. De façon plus provocatrice et, cette fois-ci, paradoxale, c'est cette même aveugle qui décrira magnifiquement des tableaux de l'Ermitage dans d'autres salles.

Mais il est toutefois plusieurs collections publiques où le visiteur peut mettre les mains sur les œuvres authentiques elles-mêmes. La première d'entre elles entre encore, au moins partiellement, dans la catégorie des musées pour handicapés visuels. Il s'agit du Museo Tàtille Statale Omero à Ancône, qui présente d'authentiques objets archéologiques de la préhistoire à la fin de l'Antiquité classique, des modèles réduits d'architecture de bâtiments célèbres, des moulages de sculptures réalisées de l'Antiquité au début

du XXe siècle, et des pièces tridimensionnelles originales, sculptées ou modelées par des artistes des XIXe et XXe siècles. On peut toucher toutes ces œuvres tout en bénéficiant d'un radioguidage au sol. Créé en 1999 et installé dans un bâtiment entièrement remodelé en 2003, ce musée tactile, qui se place sous l'invocation du plus célèbre des aveugles, va voir changer progressivement son type de visiteurs. Les responsables de cette institution ont annoncé en septembre 2010 que le musée allait déménager et quitter un emplacement peu attrayant dans la ville pour s'installer dans un des lieux les plus splendides du port, le lazaret fortifié bâti de 1733 à 1743 par Luigi Vanvitelli et surnommé la Mole Vanvitelliana[12]. A l'évidence, à côté des aveugles, c'est un public élargi de touristes *bien-voyants* qui sera désormais visé, un public pour qui la vue n'est plus le sens suprême, comme en témoigne la spectaculaire réévaluation de l'expérience tactile au quotidien, dont témoigne le triomphe des *smartphones*, des jeux vidéo et des tablettes numériques. Plus encore, le nouveau projet fera place à un «laboratoire des sens», qui insistera sur les possibilités cognitives de *tous* les sens et à un «laboratoire des sons et de la musique», qui mettra en valeur la qualité du son généré par divers instruments. A la fois à cause et en dépit de son nom de «musée tactile», le nouveau musée d'Ancône prend donc acte d'une certaine fin de la primauté de la connaissance scopique dans la culture occidentale.

La seconde institution culturelle que je souhaite évoquer est la Fondation Arp – Maisons ateliers Jean Arp Sophie Taeuber, aux 21 et 23, rue des Châtaigniers à Clamart, à la lisière de Meudon, dans la banlieue parisienne. Entre les deux maisons des artistes – celle qui a été construite par Sophie Taeuber (1889–1943) à la fin des années 20 du siècle dernier et celle que Jean Arp (1886–1966) a achetée en 1959 – et les ateliers se trouve un jardin. On y a installé des bronzes de Jean Arp sur des socles en béton. Tout le monde est invité à les caresser à condition d'enfiler une paire de ces légers gants de coton utilisés par les convoyeurs, les restaurateurs et les conservateurs. J'ai eu personnellement le loisir de suivre les contours d'une *Concrétion humaine sur coupe* de 1935, d'une autre pièce du même titre, mais de 1947 cette fois, ou de *Ptolémée I*, fondu en 1953 (fig. 6). Si je me suis permis cette dernière espièglerie en passant ma tête dans le vide ménagé entre les éléments solides et polis, c'est que je ne fais que suivre l'exemple du sculpteur, qui se prêta à des photographies magnifiant le contact, voire l'osmose, entre l'artiste et la forme qui s'est concrétisée sous ses mains. J'en veux pour preuve celle que fit Denise Colomb en 1954 à Clamart, devant le plâtre original de *Concrétion*

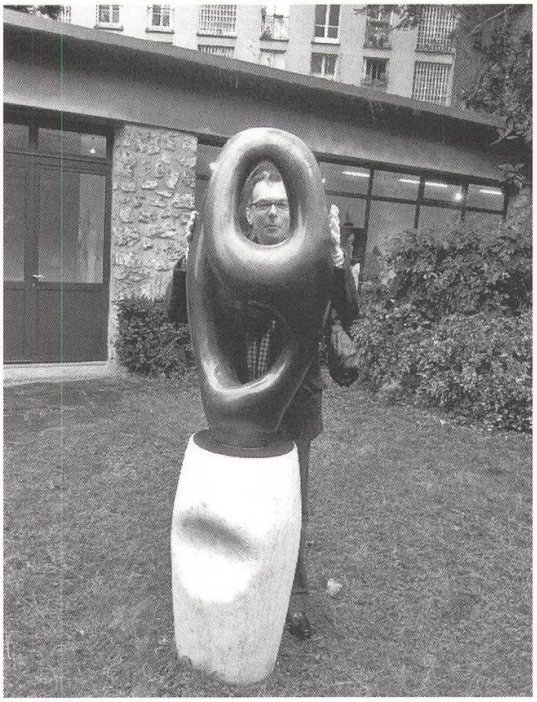

Fig. 6 L'auteur caressant *Ptolémée I (1953)* de Jean Arp (1886–1956) dans le jardin de la Fondation Arp à Clamart, 2011, photographie numérique de l'auteur

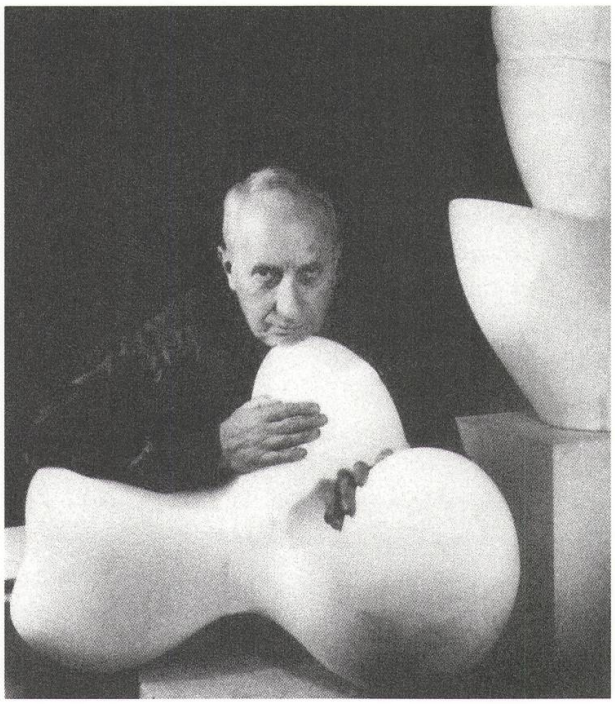

Fig. 7 Denise Colomb (1902–2004), *Jean Arp, Meudon, 1954*, 1954, photographie argentique en noir et blanc, 30 × 23,5 cm

humaine sur coupe de 1935 (fig. 7)[13]. La décision de la Fondation Arp de permettre ce contact est en parfaite conformité avec les objectifs du sculpteur, désireux de donner une vie à ses créations empreintes de biomorphisme, ces émergences dans l'espace de volumes organiques parfaitement lisses, qui arrêtent leur expansion sous une forme précise mais toujours renouvelée par la lumière, visible de toute part et accueillante à l'homme. Il faut seulement que le visiteur ne se contente pas de caresser l'œuvre comme un galet sur la plage, mais imagine que la surface est le point tangent à l'espace extérieur d'un processus «de condensation, de durcissement, de coagulation, d'épaississement, de croissance», comme Jean Arp le dit dans des propos intitulés «*Konkrete Kunst*», publiés en 1955: «‹Concrétion› *behaftet den naturhaften Vorgang der Verdichtung, der Verhärtung, des Gerinnens, des Dickerwerdens, des Zusammenwachsens*»[14]. A Clamart, une expérience sensible de l'authentique est proposée, dans le respect de la conservation des œuvres. Les gants protègent l'admirable patine luisante des bronzes, déjà menacés par les corrosifs agents atmosphériques. Mais il reste des gants, qui s'intercalent entre la peau des hommes et l'épiderme des sculptures.

Une invitation encore plus ardente à toucher, sous la forme d'un «*Please touch*» imprimé sur les cartels, est proposée dans un prestigieux musée londonien. En effet, une salle d'étude du Victoria and Albert Museum de Londres, ouverte en 2004, la Gilbert Bayes Sculpture Gallery (fig. 8)[15], propose de toucher des objets fixés au-dessus de deux meubles métalliques. Il s'agit non seulement des fragments originaux, mais aussi de petites œuvres entières, dans des matériaux variés, allant de la terre cuite vernissée, pour des éléments fragmentaires venant de l'atelier des Della Robbia, au marbre, pour une petite *Chouette* de George Gammon Adams, sculptée vers 1850, en passant par un *Cheval* en bronze[16]. Le petit bronze est particulièrement important car il appartient précisément à la catégorie d'objets créés autant pour être regardés que pour être caressés. Il y a là dans ce dispositif une véritable révolution muséographique, même si elle est cantonnée à une galerie périphérique. Dans la Gilbert Bayes Sculpture Gallery, le regard n'est plus considéré comme le sens primordial, voire unique, pour le visiteur. La matérialité de la sculpture est prise en compte dans tous ses aspects physiques, de couleur, de volume, de poids, de surface, et, bien sûr, à côté des originaux eux-mêmes, les matériaux sont présentés à divers stades d'évolution, de leur aspect brut au poli, soit sur les tables, soit dans des tiroirs contenant des échantillons. Cette permission donnée au visiteur a aussi le parfum de la transgression. Il peut faire là, et là seulement, ce qu'il n'a pas le droit de faire dans tout le reste du musée. Se canalise ainsi son syndrome de saint Thomas, sa volonté de juger de l'authentique par ses propres doigts. A l'inverse, les conservateurs du Victoria and Albert Museum ont fait le sacrifice conscient de quelques pièces authentiques, condamnées à une usure accélérée. Seul un musée possédant des dizaines de milliers d'objets et contenant parfois des tirages nombreux du même bronze pouvait se lancer dans une opération aussi provocante.

Mais il ne s'agit pas seulement du résultat d'une vision pragmatique et empiriste de l'art, évolution logique du souci pédagogique inhérent au projet du South Kensington Museum, devenu Victoria and Albert Museum. Plus généralement je pense que de tels dispositifs muséographiques ne sont pas seulement le fruit d'une mutation interne des musées d'art ancien, qui considèrent bien plus qu'auparavant le visiteur comme acteur de l'expérience muséale. Ces interactions n'auraient sans doute pas pu naître sans une prise en compte des pratiques parallèles des plasticiens depuis un demi-siècle au moins, et plus précisément au moins depuis Lygia Clark ou Jesús Rafael Soto[17]. En déplaçant les frontières de la sculpture, en la faisant se déployer

Fig. 8 Gilbert Bayes Sculpture Gallery, Room 111, 2004, Londres, Victoria and Albert Museum

totalement dans l'espace de la salle ou de la galerie, en convoquant le public dans les règles de fonctionnement et de jouissance de l'œuvre qu'ils établissent, les sculpteurs/installateurs/*performers* ont développé chez les visiteurs une nouvelle habitude à interagir avec l'œuvre, voire une attente. Et c'est l'authenticité de la rencontre entre les formes déployées dans l'espace par l'artiste et le visiteur/récepteur qui est visée, une rencontre qui doit transformer ce dernier[18].

Un des exemples les plus frappants en ce sens est celui de l'artiste chinois installé en France Chen Zhen (1955–2000), dont les installations ont même une visée thérapeutique assumée[19]. En 1998, il réalisa *Jue Chang* [ce qui signifie «le dernier chant»] – *Fifty Strokes to Each* [*Chacun cinquante coups*], qui fut présenté au Palais de Tokyo en 2003–2004 dans le cadre de l'exposition *Chen Zhen. Silence sonore*[20]. Dans cette œuvre, il a suspendu une dizaine de lits et une quarantaine de chaises à une structure de bois et remplacé les assises et les châssis par des peaux. De la sorte, il a décollé du sol des objets conçus à l'origine pour y demeurer et offrir le moyen d'accomplir diverses activités fondamentales de l'humanité, du repos voire du sommeil à l'activité sexuelle, et les a transformés en tambours permettant toute

la gamme des rythmes et des bruits, faisant dialoguer son et silence, afin d'évoquer le flux de la vie, la mutation incessante du monde, dans une démarche ancrée dans le taoïsme et le *I Ching*. De fait, Chen Zhen introduit volontiers dans ses œuvres une quatrième dimension, le son, produit par l'intervention des spectateurs eux-mêmes, qui sont invités à jouer sur les tambours. Parfois, le contact est plus théâtralisé et plus charnel, ne s'arrêtant pas au simple contact de la paume des mains et de la peau des tambours. Cela a été le cas pour une performance intitulée *Dancing Body – Drumming Mind* qui a été donnée par des danseurs à l'occasion d'un parcours privé de la FIAC en octobre 2003 (fig. 9)[21]. Mais de façon plus habituelle, c'est le public non professionnel, et non des artistes, qui est appelé à intervenir directement, à mains nues, libérant ainsi son stress, et à inventer son propre rituel thérapeutique et évocatoire.

Dans un entretien avec Emma Lavigne, alors conservatrice au Musée de la musique – Cité de la musique réalisé en 2000, à l'occasion de la présentation de *Daily Incantations* dans ce musée, du 21 novembre 2000 au 25 février 2001[22], Chen Zhen livre un mode de jouissance de l'œuvre particulièrement ouvert:

> *Jue Chang – Chacun cinquante coups* est une œuvre tellement libre que c'en est une surprise même pour moi: la pièce peut être totalement silencieuse, comme une espèce de temple, une simple architecture. Lorsque les gens tapent à l'extérieur, l'intérieur conserve une certaine qualité de silence, de concentration rituelle, un vide intérieur ménagé parmi les tambours et les bruits. Pour l'occasion, je suis compositeur et metteur en scène, mais je ne dirige pas le public qui a la possibilité d'interpréter à son gré. C'est certainement une des rares pièces dans l'histoire de l'art destinée à être frappée, maltraitée par le public! La pièce a beaucoup souffert, certains tambours sont cassés, mais cette destruction fait partie du jeu, de la vie[23].

Les risques du contact direct sont donc parfaitement intégrés par l'artiste, la dégradation est sereinement admise, au rebours de la tradition occidentale. Mais le monde officiel de l'art ne l'entend pas tout à fait de cette oreille. En septembre 2011, la Cité nationale de l'histoire de l'immigration, qui s'est installée dans l'ancien Palais des colonies de la Porte Dorée, près du bois de Vincennes à Paris, a acquis auprès d'un galeriste une installation de Chen

Fig. 9 Chen Zhen, *Jue Chang – Dancing Body – Drumming Mind (The Last Song)*, 2000, bois, métal, chaises, lits, peaux de vache, ficelle et cordes, 230 × 1'800 × 1'200 cm, Paris, Palais de Tokyo, 2003

Zhen, *Un-interrupted Voice*, datant de la même année que *Jue Chang – Fifty Strokes to Each*, à savoir 1998, et conçue sur un principe voisin: deux banales chaises occidentales et, au milieu un fauteuil chinois, sont tous trois accrochés en hauteur, à 1 m du sol environ et revêtus d'une peau de vache fixée par des clous ronds et tendue des ficelles triviales[24]. Chen Zhen donne une vie nouvelle et imprévisible à des objets du quotidien, inanimés et morts[25]. Dans la présentation d'origine, le visiteur avait le droit de frapper ces tambours très particuliers avec les mains ou avec d'épaisses baguettes, qui font partie de l'installation. Or, devant les membres du conseil artistique des musées nationaux qui devaient autoriser l'acquisition de l'œuvre car son prix dépassait un certain seuil, les conservateurs en charge de la collection d'art contemporain de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration ont signalé que la veuve de Chen Zhen s'était engagée à fournir des peaux de rechange[26]. Cette précaution était censée garantir à la fois une sorte d'authenticité par transitivité et une plus grande durée de l'œuvre, les responsables de collections publiques admettant difficilement d'acquérir des pièces qui vont forcément vite s'abîmer, alors même que l'artiste l'avait prévu, sinon voulu. Est donc imaginé dans l'esprit de ces conservateurs un stade intermédiaire où l'œuvre est encore perçue comme authentique parce qu'elle est accompagnée de pièces de rechange authentifiées. On peut vraiment s'interroger sur la décision que prendront les responsables de ce musée une fois que tout le stock de peaux légitimées sera épuisé. Achèteront-ils de nouvelles peaux et continueront-ils sans discontinuer à proposer l'œuvre au public, dans une survie qui s'oppose au projet même de l'artiste, à son esthétique et à sa *Weltanschauung*? Ou bien laisseront-ils l'installation avec sa dernière garniture authentifiée, mais

distendue, voire percée? Et dans ce dernier cas, la laisseront-ils exposée, mais définitivement muette, et même en ruines, ou la renverront-ils en réserve? Il se joue là une opposition irréconciliable entre deux conceptions de l'authenticité, celle qui met l'accent sur la conservation à tout prix des caractéristiques premières de l'œuvre dans son fonctionnement initial – et ce même au prix d'un régime mixte, qui autorise d'en refaire des parties pour peu que des éléments de substitution garantis par l'artiste voire par ses ayants droit soient disponibles – , et celle qui inscrit la vérité de l'œuvre dans l'épuisement de ses possibilités, et ce jusqu'au dépérissement ou la destruction, selon une vision cosmique de la mutation perpétuelle des choses. Dans les faits, et à ce jour, c'est malgré tout un compromis qui prévaut. En effet, la pièce fut présentée à l'exposition «J'ai deux amours. Une présentation des collections d'art contemporain de la Cité nationale de l'histoire de l'immigration», qui s'est déroulée du 16 novembre 2011 au 24 juin 2012 au Palais de la Porte Dorée, et dont les commissaires étaient Hou Hanru, Evelyne Jouanno et Isabelle Renard (fig. 10). Les chaises étaient bien accrochées au mur et on avait l'autorisation de tambouriner sur les assises en peau (si on le demandait au gardien car rien dans la scénographie de l'exposition ne poussait vraiment le visiteur à le faire), mais il était interdit de se servir des battes reliées par une courte chaîne métallique, qui pendent symétriquement, à gauche et à droite des chaises, et font irrésistiblement penser à des *nunchaku*[27].

Chez Chen Zhen, le musée n'est somme toute pas un espace aussi essentiellement différent que tout autre lieu à la surface du globe. Il n'en va pas de même pour deux artistes occidentaux, qui font du problème de la distance, de l'aura, de la fragilité et de la destruction (volontaire ou accidentelle) le cœur de leur production récente. En 2008, l'artiste danois actif à Copenhague et à Berlin Jeppe Hein créa une œuvre intitulée *Please Do Not Touch the Artwork*, qui formulait cette injonction en néon sur six lignes; en 2014, il utilisa la même formule en écrivant cette fois sur deux lignes: *Please Touch the Art Work*, prélude à son exposition de 2015, «Please Touch the Art», au Brooklyn Bridge Park. Il avait utilisé le titre *Please Do Not Touch the Artworks* pour sa participation à la 2e Biennale de céramique dans l'art contemporain à Albissola en 2003: après avoir créé environ 70 assiettes de 40 cm de diamètre et les avoir peintes d'une façon à chaque fois différente mais selon un style assez nettement défini, il en installait une sur un mur à environ 1,5 m de hauteur. Une ligne sur le sol indiquait la distance limite que ne devait pas franchir le visiteur. S'il la dépassait, l'assiette tombait, l'artiste récupérait les morceaux à la

Fig. 10 Chen Zhen (1955–2000), *Un-interrupted Voice*, 1998, trois chaises, bois, peau de vache, ficelles, clous, 94 × 186 × 44 cm, Paris, Cité nationale de l'histoire de l'immigration (photographie: Bertrand Huet)

fermeture du musée, les recollait et stockait l'œuvre réparée dans une autre pièce, avant d'installer une autre assiette sur le mur de l'exposition[28]. De la sorte, Hein affiche une attitude très intelligemment ambivalente: il ne nie pas la distance consacrée par la pratique muséale depuis des siècles, crée une zone de risque assumé, accepte l'idée de la casse et de la récupération, jouant ainsi sur l'une des vertus majeures de la céramique qui est de permettre des jointures souvent invisibles après collage et donc de retrouver la complétude de la forme – caractéristiques qui ont toujours été prisées, tant pour les pièces de prix que pour la vaisselle d'usage, sauvée par les pauvres raccommodeurs de faïence et de porcelaine gagnant leur vie de ville en ville. Fragilité et solidité, unicité et série, intégrité et rapetassage, *high art* et *low art* sont mis sur un pied d'égalité, dans une neutralité bienveillante.

L'interaction avec l'œuvre se fait bien plus violente chez Urs Fischer, qui veut conjuguer iconoclasme et jubilation, en une espèce de pollinisation joyeuse des grands maîtres. Dans deux cas, il fait créer par son atelier – et non lui-même directement – des copies – et non des moulages – grandeur nature en plasticine de sculptures célèbres, *La Rivière* de Maillol, pour la galerie JTT de New York en 2016[29], et *Le baiser* de Rodin pour le stand de la galerie londonienne Sadie Coles HQ à Art Basel en 2017[30]. Mais il ne s'agissait pas d'une simple désacralisation des icônes de l'art du XXe siècle, qui aurait pu être assez anodine, surtout compte tenu du fait qu'il n'existe pas d'exemplaire

unique de ces œuvres, qui ont existé du vivant de leurs auteurs dans divers matériaux – *La Rivière* a été fondue en plomb et en bronze; du *Baiser* on connaît des versions en plâtre, en marbre ou en bronze, voire des réductions, sans parler des photographies. Ce qui est nouveau, c'est le fait que les visiteurs étaient encouragés à intervenir sur ces reproductions, soit en les touchant, soit en y pratiquant des graffitis ou des incisions, soit en arrachant des lambeaux à ces corps nus pour ensuite dessiner ou écrire sur les murs à partir de ces morceaux. Les chefs-d'œuvre canoniques devenaient des moignons pantelants tandis que des *disjecta membra* naissait une œuvre collective nouvelle, tout à fait authentique cette fois, mais qui n'appartenait plus à Urs Fischer et encore moins aux *Urbilder*. Une performance sans cesse mouvante et de toute façon éphémère, dont la photographie pouvait enregistrer les avatars jusqu'à la fin de l'exposition ou à la clôture de la foire. En outre l'œuvre de Fischer – vendue au prix astronomique et provocateur de $ 500'000 – est une édition en deux exemplaires plus une épreuve d'artiste: comme l'indique Andrew Russeth, «*the buyer will get a fresh version of the sculpture, and always has the option of asking Fischer's studio to sculpt a new, immaculate copy around the work's metal and steel armature*»[31]. Tout est donc approuvé par l'artiste, tant la recréation immaculée à l'identique que le dépeçage sans pitié d'une œuvre chargée d'aura.

On le voit, des questions complètement nouvelles sont posées aux responsables de collections aujourd'hui. L'intervention du toucher met en péril les principes mêmes du musée occidental et le primat de la conservation. Le privilège de la caresse réservé au *happy few* devient difficilement tenable devant les aspirations des foules qui envahissent les musées phares et des mécanismes de substitution canalisent les propensions qui apparentent le visiteur à un pèlerin voulant toucher une relique. D'autre part, le fantasme de l'impérissable, au cœur de la conception européenne de l'art, doit se mesurer désormais de plus en plus à des expériences sensibles proposées par des artistes contemporains, qu'ils soient issus de la culture occidentale et assument polémiquement et sereinement une vision entropique de la création, comme Jeppe Hein, Urs Fischer ou encore Dieter Roth[32], ou qu'ils se rattachent à d'autres civilisations et pensent ni possible ni souhaitable de faire échapper l'œuvre à la loi universelle du flux, de la mort et de la renaissance.

Bitte berühren!

In den traditionellen Museen ist das Authentische das, was man nicht berühren kann. Ein Objekt in Händen zu halten ist das Privileg von Sammlerpersönlichkeiten, versierten Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern und vor allem von Museumsleuten. Doch gab es in den letzten zwanzig Jahren mehr und mehr Bestrebungen, bestimmten Zielgruppen ein taktiles Verständnis von Kunstwerken zu ermöglichen. Zunächst waren das Abgüsse in Sälen für stark Sehbehinderte und Schulklassen. Es bedeutete einen grossen Schritt, als man dem breiten Publikum die Möglichkeit zugestand, Originalwerke zu berühren, sei es mit Handschuhen, etwa in der Fondation Arp in Meudon, oder aber ohne jeglichen Schutz wie im Londoner Victoria and Albert Museum. Im letzteren Fall nimmt das Museum seines Bildungsauftrags wegen die unvermeidliche Abnutzung authentischer, wenn auch zweitrangiger Stücke in Kauf. Dieses Opfer zugunsten der haptischen Erfahrung von Artefakten geht einher mit einer Aufwertung des Tastsinns in der zeitgenössischen Kunst. Etliche international bekannte Kunstschaffende haben daraus ein zentrales Merkmal ihrer Produktion gemacht. Einige sehen in der physischen Einwirkung der Betrachterinnen und Betrachter ein therapeutisches Ritual und sind der Meinung, dass die Zerstörung, die sich daraus ergeben könnte, «Teil des Spiels, des Lebens» (Chen Zhen) ist, andere wie Jeppe Hein oder Urs Fischer sind auf profanierende und spielerische Interventionen aus.

1 Fiona Candlin, *Art, Museums and Touch*, Manchester/New York: Manchester University Press, 2010, pp. 91–118. Je remercie chaleureusement Wolfgang Brückle de m'avoir signalé cet ouvrage ainsi que d'autres références bibliographiques.

2 Voir les excellents articles de Hans Körner, «Paragone der Sinne. Der Vergleich von Malerei und Skulptur im Zeitalter der Aufklärung», in: *Mehr Licht: Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung*, Herbert Beck, Peter C. Bol et Maraike Bückling (dir.), cat. exp., Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Francfort-sur-le-Main, 22 août 1999 – 9 janvier 2000, Munich, Klinkhardt und Biermann, 1999, pp. 365–378; *Id.*, «Der fünfte Bruder. Zur Tastwahrnehmung plastischer Bildwerke von der Renaissance bis zum frühen 19. Jahrhundert», in: *Artibus et Historiae*, Bd. 21, 2000, pp. 165–196; et *Id.*,«Die enttäuschte und die getäuschte Hand. Der Tatsinn im Paragone der Kunst», in: Valeska von Rosen et al. (dir.), *Der stumme Diskurs der Bilder: Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Munich: Deutscher Kunstverlag, 2003, pp. 221–241; ainsi que James Hall, «Desire and Disgust: Touching Artworks from 1500 to 1800», in: *Presence: The Inherence of the Prototype within Images and Other Objects*, Robert Maniura et Rupert Shepherd (dir.), Aldershot: Ashgate, 2006 [2e éd. Abingdon et New York, Routledge, 2016], pp. 145–172; et John Michael Krois, «Tastbilder. Zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen», in: *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung*, Alexandra Kleihues, Barbara Naumann et Edgar Pankow (dir.), Zurich: Chronos, 2010, pp. 219–235. Voir aussi Oskar Bätschmann, «Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts», in: Wolfgang Kemp (dir.), *Der Betrachter im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Cologne: DuMont, 1985; nouvelle édition augmentée, Berlin: Reimer, 1992, pp. 237–278; *Id.*, «Pygmalion als Modell der Kunstrezeption» in: Mathias Mayer

et Gerhard Neumann (dir.), *Pygmalion*, Fribourg-en-Brisgau: Rombach Wissenschaften, pp. 325–370; et Victor I. Stoichita, *L'effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève: Droz, 2008.

3 La photographie est reproduite, entre autres, in: Wilhelm von Bode, *Mein Leben*, Thomas W. Gaehtgens et Barbara Paul (éd.), I, *Textband*, Berlin: Nicolai, 1997, fig. 1. On pourrait aussi évoquer la fascinante photographie de Cecil Beaton qui représente John Pope-Hennessy dans sa maison de Bedford Gardens à Londres, tenant une statuette d'une main et son socle de l'autre, tout en contemplant l'objectif avec morgue, tandis que son frère James tient un livre ouvert. Elle est reproduite in: Alvar González-Palacios, *L'armadio delle meraviglie. Personaggi, vicende, oggetti: un invito all'arte, una lezione di stile*, Milano: Longanesi & C., 1997, fig. 58.

4 7 juillet 2005, n° 466. Voir la notice de Jeremy Warren, in: *Giambologna, gli dei, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, Beatrice Paolozzi Strozzi et Dimitrios Zikos (dir.), cat. exp., Florence, Museo Nazionale del Bargello, 2 mars – 15 juin 2006, Florence/Milan: Giunti, 2006, pp. 135 et 141, note 82.

5 Charles Avery, *Giambologna. The Complete Sculpture*, Londres: Phaidon, 1993, p. 234. Avery a répété son attribution in: Brinsley Ford, *The Ford Collection*, (The volume of the Walpole Society, LX), I, Londres: The Walpole Society, 1998, p. 77, n. RF113.

6 Voir la notice de Volker Krahn, in: *Giambologna* 2006 (voir note 4), pp. 52 et 54, fig. 13.

7 Avery 1993 (voir note 5), pp. 54, 237 et 274, n° 171, et fig. 56 et 281. Dimitrios Zikos, in: *Giambologna* 2006 (voir note 4), p. 200, l'accepte, mais lui donne une hauteur erronée de moins de quatre centimètres.

8 Florence, Museo Horne, inv. 133, reproduite dans Licia Bertani et al., *Il Museo Horne. Una casa fiorentina del Rinascimento*, Florence: Edizioni della Meridiana, 2001, p. 44.

9 Voir une vue de la salle *ibid.*, p. 28.

10 Je laisse de côté les musées ludiques et didactiques pour enfants, comme le Please Touch Museum du Memorial Hall de Philadelphie – dans lequel trône, sur un haut piédestal, un *Bras et torche de la statue de la Liberté* créés à partir de jouets de récupération par le «*junk sculptor*» Leo Sewell en 2006–2008. Voir www.pleasetouchmuseum.org/experience/permanent-exhibits, consulté le 31 juillet 2017.

11 Martine Picouët, «Le Louvre au bout des doigts», in: *Le Monde*, 21 mai 2011, p. 29.

12 L'adresse actuelle est via Tiziano 50. Pour l'avancement du projet, voir le site www.museoomero.it.

13 Sur les concrétions, voir Astrid von Asten, «Konkretionen, Concrétions, Concretions», in: *Hans Arp. Die Natur der Dinge*, Klaus Gallwitz (dir.), cat. exp., Rolandseck, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, 29 septembre 2007 – 30 mars 2008, Düsseldorf: Richter Verlag, 2007, pp. 147–151, photographie p. 150. Le catalogue reproduit pp. 2–3 une autre photographie de Jean Arp, les mains sur une autre version de *Concrétion humaine sur coupe*; elle est due cette fois à Willy Maywald.

14 Hans Harp, «Konkrete Kunst», in: Hans Arp, *Unsern täglichen Traum. Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954*, Zurich: Die Arche, 1955, p. 83.

15 Celle salle, la Room 111 du musée, a été baptisée d'après le sculpteur et médailleur britannique Gilbert Bayes (1872–1953). Voir www.vam.ac.uk/content/articles/r/sculpture-room-111/, consulté le 17 février 2012.

16 Sur ces salles et plus généralement sur les réaménagements du Victoria and Albert Museum, voir Philippe Sénéchal, «Repenser le Victoria & Albert Museum: débats et enjeux», in: Pierre-Alain Mariaux (dir.), *L'objet de la muséologie*, Neuchâtel: Institut d'histoire de l'art et de muséologie, 2005, pp. 145–167.

17 Sur l'importance du toucher dans les expositions et les musées d'art contemporain, voir le bilan dressé par Candlin 2010 (voir

note 1), pp. 152–186, qui aborde surtout la situation depuis les années 1990 et évoque particulièrement l'impact du travail théorique de Nicolas Bourriaud, *L'esthétique relationnelle*, Dijon: Les presses du réel, 1998, et de son insistance sur la «tyrannie de la vision» ainsi que deux expositions fondamentales: *Touch: Relational Art from the 1990s to Now*, San Francisco Art Institute, 18 octobre – 14 décembre 2002; et *Touch Me: Design and Sensation*, Londres, Victoria and Albert Museum, 16 juin – 29 août 2005.

18 La prise en compte de la dimension tactile se fait de plus en plus fréquente dans les musées présentant de l'art contemporain ou des objets de design. Deux expositions récentes en témoignent: «Bitte berühren!» au Museum für Gestaltung de Zurich (27 décembre 2015 – 20 mars 2016) (voir www.museum-gestaltung.ch/exhibitions/annual-program-2016/please-touch, consulté le 31 juillet 2017); ou «Please Touch», qui s'est tenu du 2 mars au 16 juillet 2017 dans la Mary S. and David G. Corbin Gallery de l'Akron Art Museum (Ohio) (voir https://akronartmuseum.org/exhibitions/please-touch/11270, consulté le 31 juillet 2017).

19 Voir particulièrement *Chen Zhen*, Antoine Guerrero (dir.), cat. exp., Long Island City (New York), P. S.1 Contemporary Art Center, 16 février – 25 mai 2003.

20 *Chen Zhen. Silence sonore*, Jérôme Sans (dir.), cat. exp., Paris, Palais de Tokyo, 1er octobre 2003 – 15 janvier 2004, consulté le 18 février 2012.

21 Performance conçue par Tan Dun, coordonnée par David Rosenberg, interprétée par les danseurs Florence Augendre, Luc Favrou, Foofwa d'Imobilité et Fabrice Lambert.

22 «Emma Lavigne: *Le son: quatrième dimension de l'œuvre*, 2000» in: Jérôme Sans (dir.), Chen Zhen, *Les entretiens*, Dijon: Les presses du réel / Paris: Palais de Tokyo, 2003, pp. 257–266. Sur la notion de trans-expérience chez Chen Zhen, voir «*Trans-expérience* – une conversation entre Chen Zhen et Zhu Xian, 1998», *ibid.*, pp. 85–124.

23 «Emma Lavigne: *Le son…*» (voir note 22), p. 265.

24 94 × 186 × 44 cm. L'organisme s'appelle désormais le Musée national de l'histoire de l'immigration.

25 «Emma Lavigne: *Le son…*» (voir note 22), p. 261.

26 Conseil artistique des musées nationaux, séance du mercredi 14 septembre 2011.

27 Voir aussi la notice consacrée à *Un-interrupted Voice* dans l'ouvrage présenté à l'occasion de l'exposition: Luc Gruson (dir.), *La collection d'art contemporain*, Paris: Cité nationale de l'histoire de l'immigration / Paris: montag Editions, 2011, pp. 40–41.

28 Voir www.attesedizioni.org/eng/artisti_designer/hein/page_01.html, consulté le 31 juillet 2017.

29 www.jttnyc.com/6953,6955,7334,48785, consulté le 31 juillet 2017.

30 Voir Andrew Russeth, «Kiss Goodbye: Urs Fischer Does Rodin at Basel», posté le 13 juin 2017, consulté le 31 juillet 2017. Russeth précise que tous les visiteurs qu'il avait croisés dans le stand n'étaient pas enclins à détruire la copie de Rodin et qu'une dame s'était employée à lisser pour les effacer les lettres que d'autres avaient gravées sur la jambe de la femme.

31 *Ibid.*

32 Voir la contribution d'Angela Matyssek dans le présent ouvrage.