



THÉORIE DE

LA RESTAURATION

ET ART CONTEMPORAIN :

UNE CONCEPTUALISATION

AU SERVICE DE LA PRATIQUE

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

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

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

Kurt Lewin

Dans un article éclairant intitulé « Restitution : les dangers d'une notion obscure », publié en 1994¹, Georges Brunel attire l'attention sur la double nécessité, pour le restaurateur, d'avoir en main des instruments propres et en bon état, et en tête des idées claires.

Si ce qui se conçoit bien s'énonce clairement, *a contrario*, le cafouillis, le cafouillage, voire la cacafouillade² naissent de ce qui a été mal dit ou mal compris. Voire, mal pensé. En effet, si Georges Brunel insiste sur le fait que les mots « habillent » ou les mots « déguisent³ », force est de reconnaître que parfois, d'aucuns n'en usent que pour draper un squelette d'idée. Les mots ne sont pas des oripeaux, habillant un quelconque épouvantail de maître à penser, dressé dessus le champ désert où picorent des moineaux indigents. Ce sont des instruments qui fondent et la réflexion et l'agir. Nous tenterons de démontrer ici le lien indissociable entre théorie et pratique, plus exactement entre conceptualisation et intervention en art contemporain.

Qu'est-ce qu'une théorie ?

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

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

cette théorie dont se défient les praticiens et qui se définit comme « ensemble de spéculations, d'idées gratuites ou irréalistes exprimées de façon sentencieuse ou pédante et présentées de manière plus ou moins scientifique ». Ou encore : « connaissance(s) abstraite(s) et spéculative(s) indépendante(s) des applications⁵. »

La « vraie » théorie, celle qui éclaire et non pas obscurcit l'esprit, use du concept, autrement dit une « représentation mentale abstraite et générale, objective, stable et munie d'un support verbal⁶ ».

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

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

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



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

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

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

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

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

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

plus concrète à partir de 1965, lors de l'intervention de l'architecte Claude Strebelle, le musée en Plein Air du Sart-Tilman, en Belgique, naît officiellement en 1977. Il est le fruit d'une collaboration entre l'université de Liège et le ministère de la Culture (niveau fédéral), relayée ensuite par la Communauté française de Belgique (aujourd'hui fédération Wallonie-Bruxelles) au niveau régional. Le musée a mis sur pied une politique d'investigation et de conservation qui a contribué, tout au long de ces décennies, au développement d'une collection d'art public. Elle compte actuellement plus de 110 pièces, représentatives de l'histoire de la sculpture contemporaine de plein air en Belgique francophone⁸.

Le Taureau de Francis André

Parmi ces œuvres figure le *Taureau* de Francis André⁹, proche ami d'Olivier Strebelle, avec lequel il concevra plusieurs sculptures animées. Il s'agit d'une nouvelle version du taureau en bois conçu en 1962 comme élément de décor d'un spectacle de Maurice Béjart, *À la recherche de Don Juan* (fig. 1). Pour en faire une sculpture de plein air, l'artiste projette d'agrandir l'original et donne les gabarits des traverses de l'œuvre, qui sera réalisée de manière posthume par l'Atelier du

Sart-Tilman, fondé par Claude Strebelle, architecte du site. Initialement en sapin, la version qui date des années 1980 n'a pas résisté au climat. Le taureau actuel est en cèdre et a été « reconstruit » en 1996, explique le dossier pédagogique¹⁰. L'exposition relative au musée en Plein Air du Sart-Tilman qui s'est tenue en 2012 au Sart-Tilman parlait pourtant avec aplomb de « restauration », alors même que les gabarits originaux n'avaient aucunement été respectés.

Le Grand aigle de Francis André

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



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

aigle était, depuis 1984, une des œuvres emblématiques de la collection de l'université de Liège. Son état de dégradation avait imposé son démontage en 2012. Après un relevé et sur base des documents existants, une « réplique » (*sic*) a été réalisée par les élèves de l'atelier de menuiserie de l'École Polytechnique de Herstal¹¹. Dans sa conception originale, le *Grand aigle* était mobile : reliées par une chaîne à un flotteur immergé dans le grand collecteur tout proche, les ailes de l'oiseau se déployaient ou se repliaient au gré de la hauteur des eaux. Ce dispositif fut mis hors d'usage en raison du risque possible d'accident dans un environnement ouvert. Dans une interview télévisée de l'époque, le conservateur insistait sur le fait que l'œuvre avait été « restaurée » ou encore « restaurée-remplacée ».

Esplanade de Jo Delahaut

Le troisième cas d'intervention est celui portant sur une composition de Jo Delahaut¹². Constituée de voiles de béton habillé de céramique émaillée industrielle, *Esplanade* (1987) signalait l'entrée de la zone piétonnière du domaine universitaire du Sart-Tilman par trois panneaux abstraits, géométriques et colorés (fig. 3). Le constat d'état de 2008-2009 rendait compte de décollements des céramiques, de tags, de dépôt d'adhésifs ainsi que d'une colonisation biologique de l'enduit¹³. La perte de carreaux était estimée à 14 %. Suite aux modifications de plan d'accès concernant les bâtiments qui la jouxtaient, l'*Esplanade* a été « restaurée » en 2010. Les carreaux originaux, démantelés au marteau-piqueur et jetés à la décharge, ont été remplacés par des carreaux peints sans recours à la moindre analyse colorimétrique : cette option du « peint main » étant censée garantir désormais la pérennité de l'œuvre. L'exposition de 2012 mentionnée auparavant évoquait l'intervention en employant des termes circonspects : « La restauration peut parfois susciter des difficultés, comme cela a été le cas de l'*Esplanade* de Jo Delahaut, pour laquelle il a fallu trouver des solutions innovantes. Sujette aux intempéries, son *Esplanade* s'était détériorée avec le temps. Sa restauration, effectuée dans le plus grand respect de l'esprit de l'artiste, contribue à rendre à l'œuvre la rigueur de son harmonie formelle et l'éclat de ses couleurs¹⁴. »



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

Éviter les abus de langage

Les extraits cités du site internet¹⁵, des interviews ou du matériel d'exposition montrent à suffisance l'emploi cacophonique des termes, et laissent plus que deviner la mauvaise maîtrise des concepts. Cela a malheureusement débouché sur des décisions pour le moins contestables, habillées d'un vocabulaire légitimant les interventions, mais maquillant la réalité. Reprenons donc, à des fins de bon usage, quelques concepts utiles en la matière.

Qu'est-ce qu'une copie ?

Du latin *copia* qui signifie « abondance », le mot *copie* désigne d'abord le moyen d'obtenir une chose en plusieurs exemplaires, par *re-production* (littéralement en produisant à nouveau) ; en latin médiéval, le verbe *copiare* signifie d'ailleurs reproduire en grande quantité, et concerne en particulier l'écrit. Il est à noter que les ateliers de peintre, par exemple de Giotto, Le Greco, Brueghel, re-produisent (et parfois même en série), mais ne désignent pas leur production comme « copies ». Les ateliers, en effet, fournissent des versions qui sont autant d'originaux, présentant des variantes par rapport à l'œuvre originale¹⁶.

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

Qu'est-ce qu'une réplique ?

Segolène Bergeon Langle¹⁷ distingue la copie de la réplique : cette dernière est réalisée par l'auteur lui-même – parfois en modifiant le format ou le matériau. Un exemple : *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard*, de Jacques-Louis David, dont le modèle, Napoléon Bonaparte, alors premier consul, commanda par la suite trois exemplaires identiques¹⁸.

Les répliques sont parfois réalisées sous la direction de l'artiste, mais sans intervention de celui-ci : il en allait déjà ainsi de certaines répliques d'atelier, pour des maîtres flamands. Ce cas se présente par ailleurs fréquemment dans l'art contemporain¹⁹ : citons le cas des « Ready-Made » de Marcel Duchamp, en particulier celui de la polémique *Fountain*, exposée sous le nom de R. Mutt à la première exposition de la *Society of Independent Artists*. L'objet original, connu par les photographies d'Alfred Stieglitz, a disparu (détruit, perdu, volé ?) ; mais Duchamp a autorisé plusieurs répliques à partir de la photographie. Elles sont signées et datées comme l'original (1917), et ont été réalisées par Sidey Jaris (1950), Ulf Linde (1950) et, pour huit autres exemplaires, par Arturo Schwarz, à Milan, en 1964. Celui exposé au musée national d'Art moderne (MNAM-Centre Pompidou) est un exemplaire hors série de ce dernier, vandalisé à la fin du XX^e siècle par Pierre Pinoncelli.

Brouillard conceptuel : restitution, reconstitution, réfection des œuvres

Georges Brunel s'est intéressé, dans l'article d'une grande pertinence que nous citons pour commencer²⁰, à la notion de restitution²¹. Se référant au Littré, dans son édition de 1877-1878, il note que le terme « restitution » a trait originellement à l'architecture (*représentation* d'un monument en ruine) ; dans le même temps, la restauration y est présentée comme « réparation », donc une intervention matérielle. Il souligne la confusion précoce (dès le XVI^e siècle) qui fait d'une « restauration » une simple « restitution », et les implications de ce glissement de sens :

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

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

Revenant aux rapports entre restitution et restauration, Brunel salue la prudence de Paul Philippot, qui privilégie l'emploi quasi philologique du premier terme, désignant le rétablissement, dans un texte altéré, d'un mot que le contexte suggère avec évidence. En toute rigueur de terme, la restitution ne peut donc s'appliquer qu'à un domaine limité, étroitement circonscrit : bref, elle se cantonne à la retouche – ce qui excède son « hypothèse critique » est du registre de la reconstitution²².

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

Ségolène Bergeon Langle propose, quant à elle, de réfléchir à un troisième terme, celui de réfection. Le terme existe en français, dans l'acception qui nous concerne depuis le XIV^e siècle, indique le CNRTL : emprunté au latin *refectio*, il signifie « action de refaire, de restaurer quelque chose » – il est utilisé dans un sens théologique, aussi : l'*aqua refectio* désigne l'eau du baptême, celle qui restaure l'homme dans son état originel. Selon elle²³, la réfection est une « opération qui consiste, avec des matériaux nouveaux, à rétablir les formes et couleurs d'un bien culturel dont il ne subsiste plus de matière physique suffisante pour être traitée. Les valeurs historiques et d'usage sont privilégiées au détriment de la valeur d'ancienneté, sans tenir compte de la valeur artistique ». Le CNRTL donne de son côté « restauration » et « réparation » comme synonymes... La réfection réinstalle donc une fonctionnalité qui, dans l'esprit des historiens de l'art abreuvés d'idéalisme kantien (et des restaurateurs nourris de C. Brandi), peut s'opposer à la définition même d'œuvre d'art. Ce qui, bien

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

Des concepts flous et des interventions hybrides

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

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

Le *Grand aigle des conquêtes animé par un moteur à merde* est lui aussi une œuvre posthume, l'artiste n'en ayant conçu que le projet (mais l'ayant par ailleurs abondamment documenté auprès d'Olivier et Claude Strebelle, qui en ont été les « exécuteurs »). On peut la considérer, selon l'éclairante définition de Nelson Goodman, comme une œuvre allographique dès son origine²⁴. Dans *Langages de l'art*, le philosophe américain pose en effet une distinction intéressante entre art autographique (littéralement : écrit de sa propre main) et art allographique (qui peut être écrit, transcrit par d'autres mains). Ainsi, n'importe quelle interprétation correcte (littérale) d'une partition mozartienne est bien une authentique œuvre de Mozart, qu'elle soit jouée sur des instruments anciens ou récents, et quels qu'en soient les interprètes. Il en va de même pour n'importe quelle interprétation de ses opéras, y compris ceux filmés sur scène ou « joués » dans un décor naturel. Cette notion de *sameness of spelling*, qui pourrait se traduire par identité d'orthographe, d'écriture, ou encore « littéralité », s'applique à la poésie, à la littérature – à la danse aussi : on danse toujours aujourd'hui le « Boléro de Ravel » de Béjart, même si le chorégraphe Maurice Béjart et le danseur Jorge Donn, qui créa le ballet, sont tous les deux décédés.

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

phiques : il est nécessaire de certifier que la main du producteur les a matériellement « instanciées », alors que cette certification n'est pas pertinente pour l'identité des œuvres allographiques. Cette distinction entre autographique et allographique est particulièrement pertinente au regard de nombre d'œuvres contemporaines (y compris les installations et performances) : en effet, d'aucunes comprennent une documentation précise permettant la réitération allographique – donc, la reproduction authentique de l'original²⁵...

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

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

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

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

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

Pratiquer l'« exégèse sémantique »

Le *Grand aigle des conquêtes* ayant perdu son « moteur à merde », il nous a paru pertinent de nous intéresser, dans un registre proche, à *Cloaca*, œuvre emblématique de Wim Delvoye, artiste belge reconnu internationalement²⁶. Nous avons eu l'occasion de le rencontrer en sa demeure, lors d'un entretien informel ayant duré près de cinq heures, le 25 juillet 2013. Porté aux nues ou décrié (essentiellement pour sa sensibilité certaine aux valeurs d'un marché qu'il fait profession de railler), nous avons rencontré en Delvoye un artiste spontanément intéressé aux questions de conservation et qui, manifestement,

s'était déjà posé des questions sur les notions d'originalité et d'authenticité de son œuvre²⁷.

Le projet Cloaca

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



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

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

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

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

Comprendre, nommer, agir

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

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

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

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

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

Fonctionnalité et esthétique

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

Chose intéressante, le « rectum » – la pièce terminale de l'installation, celle qui « moule » les étrons –, a connu plusieurs variantes, tantôt à cause de dysfonctions, tantôt à cause de contraintes extérieures. Ainsi, lors de l'exposition à New York, le service d'hygiène (qui avait déjà posé quelques problèmes à Damien Hirst²⁹) a imposé que



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

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

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

Notons toutefois que sa fonctionnalité est LA composante majeure de son esthétique, au sens contemporain du terme. *Cloaca* est en effet une œuvre d'art selon l'acception de Genette³⁰ : autrement dit *un artefact à finalité esthétique*. Il vise à éveiller les sens, les sensations, les sentiments. Mais pour l'artiste, cette finalité esthétique n'est pas contemplative (synthétique, donc synchro-

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

Authenticité et « originelleté »

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

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



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

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

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

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

Conclusions

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

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

La distinction que pose Nelson Goodman entre œuvres autographiques et allographiques ouvre des perspectives très intéressantes en matière de « réactivation » d'œuvres contemporaines. Mais là encore, les interventions ne sont légitimes que dans un respect strict de l'intentionnalité de l'artiste. Explorer sa taxinomie verbale, le sens qu'il accorde aux termes est donc essentiel. Les questionnaires d'artistes devraient prendre en compte la dimension subjective, l'interprétation des concepts par l'interviewé : mais ceci ne peut se faire que par rapport à un cadre de référence, un lexique usuel commun aux conservateurs-restaurateurs, qui reste à concrétiser³¹.

De leur côté encore, les conservateurs-restaurateurs doivent s'accoutumer à employer un vocabulaire précis et, dans leurs échanges avec d'autres parties prenantes, encourager celles-ci à faire preuve de la même rigueur : fût-ce par des questions (im)pertinentes. Faute de quoi, langue de bois et lieux communs continueront à justifier bien des dérives, maquillant des pratiques litigieuses sous des termes et expressions inchangés depuis des siècles³².

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

« C'est de la mémoire que provient l'expérience [*empeiria*] pour les hommes : en effet, une multiplicité de souvenirs de la même chose en arrive à constituer finalement une seule expérience. (...) L'art [*technè*] naît lorsque, d'une multitude de notions expérimentales, se dégage un seul jugement universel, applicable à tous les cas semblables. (...) Et, en général, la marque distinctive du savant, c'est la capacité d'enseigner, et c'est encore pourquoi nous croyons que l'art est plus véritablement science que l'expérience, puisque ce sont les hommes d'art, et non les autres, qui sont capables d'enseigner³³. »

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

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

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

Note des auteurs

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

BIBLIOGRAPHIE

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

- 1 Brunel, 1994.
- 2 Dans cet article, nous nous référerons aux définitions et étymologies proposées sur le site du Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL), fruit du laboratoire ATILF (Analyse et traitement informatique de la langue française) qui fédère plusieurs projets de recherche. Voir notamment la notice « cafouillage », CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/cafouillage>.
- 3 Wittgenstein, 1993 : « La langue déguise la pensée. Et de telle manière que l'on ne peut, d'après la forme extérieure du vêtement, découvrir la forme de la pensée qu'il habille. »
- 4 CNRTL, « théorie ». <http://www.cnrtl.fr/definition/theorie>.
- 5 *Idem*.
- 6 CNRTL, « concept ». <http://www.cnrtl.fr/definition/concept>.
- 7 Taxinomie : science de la classification (en l'occurrence, des concepts).
- 8 Sur l'historique du musée, on consultera le site qui lui est consacré : <http://www.museepla.uliege.be/musee/>.
- 9 Né à Mons en 1906, décédé à Bruxelles en 1972, Francis André a travaillé dans les ateliers du Théâtre de la Monnaie (Bruxelles), où il a collaboré notamment à la création des décors de ballets, dont ceux de Béjart.
- 10 Une évolution du vocabulaire et des pratiques est tout à fait sensible dans la nouvelle version du site et du dossier pédagogique. Ce changement radical en l'espace de 5 années marque de façon très positive une nouvelle dynamique, et conscientisation par rapport aux enjeux des interventions.
- 11 Enseignement secondaire professionnel de la Province de Liège.
- 12 Jo Delahaut (1911-1992) est une des figures de l'abstraction géométrique et du minimalisme en Belgique, élève de Mambour, et consignataire du manifeste spatialiste avec Paul Bury.
- 13 Le constat d'état a été dressé par Aurélie Minet et Coline Brayé dans le cadre de leur master en conservation-restauration à l'ESA Saint-Luc de Liège, puis par Alice Laurensis dans le cadre de son mémoire de fin d'études.
- 14 Cartel de l'exposition « Musée en Plein Air du Sart-Tilman, 1977-2012 : 35 ans d'art intégré », Liège, CHU, du 27 avril au 11 juin 2012.
- 15 Ces rubriques ont fait l'objet, depuis 2013, de corrections qui marquent une évolution très positive.
- 16 De Luca, 2011.
- 17 Bergeon Langle, Curie, 2009. Voir plus spécifiquement les articles « réplique » (p. 254) et « copie » (p. 248).
- 18 *La mort de Marat*, du même artiste, comprend quatre copies, dont deux réalisées par d'autres artistes au sein même de l'atelier, sous la direction du peintre : celles-ci pourraient donc revendiquer le titre de « répliques ».
- 19 Sur le concept de réplique, voir le dossier *Fac-similé, copies, répliques* de la revue *CORÉ*, n° 22, juillet 2008. La notion de réplique – dans un sens plus large – a aussi fait l'objet d'un colloque, *Inherent Vice: The Replica and its Implications in Modern Sculpture Workshop*, Londres, Tate Modern (avec le soutien de la Andrew W. Mellon Foundation), 18-19 octobre 2007 ; les communications ont été publiées dans *Tate paper Issue* n° 8, oct. 2007, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/issue-08>.
- 20 Voir note 1. Le CNRTL propose, quant à lui, dans sa rubrique étymologique et historique : « action de rendre ce qu'on possédait indument » (réf. *Layettes du Trésor des Chartes* [1251], t. 3, p. 147), « action de remettre une chose dans son état originel » (réf. Rabelais, *Gargantua* [1542], éd. R. Calder, M. A. Screech, p. 67, var. E, 54, 55), « restitution d'un texte » (réf. *Hist. et Mém. de l'Institut royal de France* [1822], t. VI, p. 11) ; en archéologie et épigraphie, le sens suivant : « action de restituer, de rétablir dans son état premier, original, ce qui a subi des altérations ; résultat de cette action. Synon. reconstitution, rétablissement. » <http://www.cnrtl.fr/definition/restitution>.
- 21 Pour ces questions de vocabulaire, ainsi que les concepts associés, on peut consulter Bergeon Langle, Brunel, 2014.
- 22 Nous avons à dessein écarté ici la définition de Ségolène Bergeon Langle et Pierre Curie (*op. cit.* p. 1136), plus proche de l'usage qu'en font les architectes : selon eux, la restitution est plus précisément une « opération qui vise à faire apparaître le rétablissement des formes et des couleurs de manière virtuelle, en tant que proposition détachée de la réalité matérielle du bien culturel ».
- 23 Bergeon Langle, Curie, 2009, article « réfection », p. 1138.
- 24 Nelson Goodman (1906-1998), philosophe et esthéticien américain, professeur de philosophie à Harvard, auteur de *Langages de l'art* (1968, trad. fr. 1990), et de *L'art en théorie et en action* (1984, trad. fr. 1996), a jusqu'à la fin de sa vie revisité ce thème de l'autographie/allographie : voir le chapitre trois de Goodman, 2011 ; le chapitre "On the identity of works of art", dans Goodman, 1984 ; Goodman, 1996, p. 49-54. Sur les commentaires et développements, voir notamment Mitchell, 1986, ainsi que le développement critique de Baetens, 1988 ; voir aussi Dondero, 2007 ; Levinson, 1980.
- 25 Ainsi Anita Durand peut-elle employer, au sujet de certaines installations, le terme judicieux de « réinstallation » et certaines « ré-éditions » de performances artistiques pourraient être considérées comme autant d'interprétations. Voir Durand, 2009.
- 26 Né à Wervick en 1965, créateur prolixe et sujet à controverse, il a été appelé à exposer au Louvre en 2012. Bibliographie extensive, mais non complète, disponible sur son site <http://www.wimdelvoeye.be>. Sur *Cloaca*, voir notamment les contributions de Dannat et Foncé, 2000 ; Loring Wallace, 2011 ; Mosquera, Cameron, 2002 ; Schlessler, 2008 ; Sterckx, 2004.
- 27 Le projet autour de *Cloaca* a fait l'objet d'une publication : Verbeeck, Broers, 2016.
- 28 CNRTL, « édition ». <http://www.cnrtl.fr/definition/edition>.
- 29 Lors de l'exposition de *Two Fucking and Two Watching* (1995), notamment.
- 30 Genette, 1994, 1997 et 1999.
- 31 Voir en ce sens le projet de recherche « Replace or Remake » initié par ER[cr]OS (Équipe de recherche sur la conservation-restauration des œuvres sculptées, Tours) dont le troisième volet s'intitule « Vers une taxonomie ».
- 32 Il serait intéressant, par exemple, de remonter le fil des expressions « retrouver l'éclat des couleurs originales » ou « dans le respect de son authenticité ».
- 33 Aristote, 1953.