

La main du temps & l'œil de l'esprit. Voir les œuvres qu'on ne peut plus voir

Marc Escola et Nathalie Kremer



Céline Delavaux, [Le Musée impossible. La collection des œuvres d'art qu'on ne peut plus voir](#), Waterloo : La Renaissance du Livre, 2012, 192 p., EAN 9782507050511.

Pour citer cet article

Marc Escola et Nathalie Kremer, « La main du temps & l'œil de l'esprit. Voir les œuvres qu'on ne peut plus voir », Acta fabula, vol. 15, n° 9, « La bibliothèque des textes fantômes », Novembre 2014, URL : <https://www.fabula.org/revue/document8999.php>, article mis en ligne le 02 Novembre 2014, consulté le 26 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.8999

La main du temps & l'œil de l'esprit. Voir les œuvres qu'on ne peut plus voir

Marc Escola et Nathalie Kremer

Autant qu'aux amateurs d'art et aux nostalgiques des œuvres perdues, *Le Musée impossible* s'adresse aux passionnés d'énigmes policières, pour lesquels la disparition reste l'un des meilleurs ressorts du suspense, et aux curieux de toutes sortes, désireux de pousser les portes interdites des réserves des musées, de franchir les grilles des propriétés privées ou des zones franches des espaces portuaires, voire de faire sauter les serrures des coffres-forts ou les blindages de béton. *Le Musée impossible*, c'est celui qui rassemblerait l'ensemble des traces laissées par les œuvres d'art qu'on ne peut plus voir — que cette soustraction au regard soit le fait du passage du temps, de la malveillance, du marché de l'art qui sait souvent attendre, de la jalousie d'un collectionneur, ou de l'artiste lui-même pris de repentir, qui défait son œuvre pour la refaire autrement ou qui se trouve avoir d'avance programmé l'effacement de sa création : la diversité des causes qui peuvent faire entrer l'une œuvre dans un régime d'invisibilité donne d'emblée à penser.

Céline Delavaux dresse ici un impressionnant catalogue, richement illustré, qui donne à voir en leur absence même plus de deux cents œuvres inaccessibles, en faisant ainsi la preuve que l'histoire de l'art, comme celle de la littérature, « est, en réalité, peuplée de fantômes dont certains sont paradoxalement plus célèbres et plus précieux que bien des tableaux qui peuplent sereinement et discrètement nos musées. » (introduction, n. p.). En réunissant toutes les traces (témoignages ou descriptions, copies ou reproductions, esquisses, et plus récemment photographies ou radiographies révélant qu'un tableau est venu en recouvrir un autre...) laissées par ce panthéon d'œuvres disparues, l'auteur offre une passionnante réflexion sur la conversation et la restauration, en se livrant d'abord à un « éloge de la copie » : sait-on bien tout ce que l'on doit aux copies romaines, et à la pérennité du marbre, sans lesquelles une large part de la sculpture grecque, en bronze, nous demeurerait non seulement inconnue mais à peu près unimaginable ? Et que serait l'histoire de l'art occidental si nous ignorions tout de son aube grecque ? C. Delavaux engage du même coup une méditation sur le temps des œuvres, sur l'actualité de l'absence ou du manque, sur la permanence ou la rémanence de ces fantômes qui hantent les musées ou les salles de ventes, mais d'abord l'imaginaire des artistes eux-mêmes, et

dans la traque desquels se décide une bonne part de la valeur — historique, symbolique ou commerciale — des œuvres visibles.

Le visiteur de ce *Musée impossible* est invité à parcourir cinq salles, qui partagent les œuvres disparues, transformées, détruites, cachées ou volées. Ces distinctions, que les exemples retenus ne cessent de brouiller, invitent à théoriser les modalités mêmes de la soustraction au regard : la disparition ou la transformation des œuvres est essentiellement un effet de la « main du temps », selon l'expression de Diderot dans ses *Salons*, mais cette main connaît ses soubresauts — pillages en temps de guerre, phénomènes naturels (l'éruption du Vésuve) — et ses tours d'adresse (cambriolages hardis, détournements opportuns, maquillages et démembrements) ; mais c'est parfois par les mains de l'artiste que le temps fait précocement son ouvrage : le temps des œuvres, c'est aussi celui du repentir, du recyclage, ou, dans un tout autre régime de l'art, le moment de la performance.

Salle des œuvres disparues

Quantité d'œuvres anciennes ont disparu sans qu'on sache dans quelles circonstances — ainsi d'un *Léda et le Cygne* que Léonard de Vinci aurait peint entre 1510 et 1515, qui se trouvait encore au château de Fontainebleau en 1625 mais dont il ne reste plus trace dans les inventaires de 1692 : le tableau ne nous est plus connu que par une copie qui en offre sans doute une variante (mais à quel aune mesurera-t-on la fidélité du copiste ?) ; ainsi encore des bijoux des Romanov, ou du collier de Marie-Antoinette, dont C. Delavaux relate en quelques lignes elliptiques l'étrange circulation, quand l'affaire mériterait un roman, ou mieux : une série à épisodes. Il faut aussi faire entrer dans cette salle des œuvres *disparues* (au vrai : un musée en plein air) *Hommage à New York*, la sculpture créée par Jean Tinguely en 1960 et constituée d'un bric-à-brac de machines, programmées pour exploser au bout de 28 minutes. Et comment exposer *La Grande Promenade du mur*, l'œuvre-performance de Marina Abramovic réalisée en 1988 et qui consistait à arpenter 2000 kilomètres de la Grande Muraille de Chine ?

Ces nouvelles pratiques artistiques, nées dans les années 1960, mettent en question la définition de l'œuvre d'art, le statut de l'artiste et le rôle du musée. L'art ne se résume plus au tableau, à la palette et à l'espace clos de l'atelier. Les esquisses préparatoires, les écrits des artistes ou des critiques et, bien évidemment, les photographies de ces œuvres éphémères deviennent alors de précieux témoignages. (p. 13)

Ainsi de *Surrounded Islands* de Christo et Jeanne-Claude, qui consistait à « emballer » les onze îles de la baie de Biscayne, au large de Miami, de 60 hectares (585 000 m²)

de tissu rose flottant. Les artistes travaillèrent près de trois ans — entourés d'une équipe d'avocats, d'ingénieurs, un entrepreneur, un spécialiste de biologie marine, des ornithologues et un expert en mammifères — pour réaliser l'œuvre, qui a été exposée durant deux semaines seulement, en mai 1983.

Galerie des œuvres transformées

La galerie des œuvres *transformées* n'a cessé de s'enrichir depuis le début du siècle dernier, au bénéfice d'une technologie apte à déceler les différentes phases de l'élaboration d'une œuvre : la radiographie permet de reconstituer les modifications ou corrections apportées par l'artiste (la tête de la jeune *Bethsabée* de Rembrandt a connu plusieurs inclinations avant de prendre celle qu'on lui connaît, et l'on sait que Vélasquez retoucha sérieusement ses *Ménines* après la naissance du jeune héritier — l'examen radiographique venant ainsi donner un sens imprévu au mot de Daniel Arasse : « on a tout interprété du tableau, même ce que l'on n'y voit pas ».) La radiographie met parfois au jour de surprenants palimpsestes : tableaux anciens recouverts, dans les cas de réemploi d'une même toile. Elle permet encore de « déceler le geste qui n'appartient pas à l'artiste mais à un restaurateur » : non plus les repentirs du créateurs mais les « repeints » dictés par la « mise au goût du jour », laquelle a fait « des ravages à toutes les époques ».

Le catalogue de C. Delavaux offre aussi de rares reproductions du luxueux manuscrit perse *Shâh Nâmeh* ou *Livre des rois*, réalisé au xvi^e siècle pour le roi Shah Tahmasp, et que le dernier propriétaire a démembré pour vendre les pages par lots entre 1970 et 1990 : dans cette vente à la découpe, « le souffle puissant du marché a dispersé les pages de l'un des plus beaux livres du monde », que les autorités iraniennes peinent aujourd'hui à reconstituer.

Il faut faire une place à part à *The Sphere*, monumentale sculpture de Fritz Koenig, placée en 1971 entre les deux *Twintowers* de Manhattan pour y symboliser la paix sur la terre, ensevelie sous les décombres lors des attentats de 2001, conservée avec les stigmates de la destruction pour être érigée en mémorial des victimes du 11-Septembre : on reste saisi devant cette « seconde vie de l'œuvre, investie du même symbole de paix, mais sous une forme nouvelle, indépendante de l'artiste, cyniquement façonnée par un geste de violence guerrière. »

Au sein du catalogue des œuvres qu'on ne peut plus voir, l'exemple de *The Sphere* voisine avec une œuvre détruite par son créateur même : *La Maison* de Jean-Pierre Raynaud, bâtie durant près de 23 ans, et qu'il a décidé de détruire en 1993 pour exposer les débris dans le musée d'Art contemporain à Bordeaux — démolition dictée par l'idée que l'œuvre « méritait plus d'audace et d'égards que cette

architecture parfaite, figée qu'elle était devenue ». On reste songeur devant la proximité des deux exemples ; on frémit aussi à la pensée que le geste de J.-P. Raynaud pourrait faire (durablement ?) école.

Réserve des œuvres perdues

La Maison est donc une œuvre *détruite* dont on conserve les restes : il est des pertes dont on ne peut pas même honorer les reliques — toutes ces œuvres perdues, à l'instar des toiles de Miro, Picasso ou Valadon brûlées durant la Seconde Guerre mondiale, ou des Bouddhas de Bâmiyân détruits par les talibans, dans une mise en scène spectaculaire, en mars 2001 (C. Delavaux nous apprend ou rappelle au passage le visage de l'un d'eux avait été détruit au moment de l'arrivée de l'islam dans la région, au ix^e siècle). *Le Musée impossible* recèle aussi le butin accumulé par un cleptomane fanatique d'art entre 1995 et 2001 — fabuleux musée personnel de 239 œuvres d'art dérobées dans 174 lieux différents en six ans seulement — jetées pour certaines dans le canal Rhin-Rhône et pour d'autres expédiées au vide-ordures par la mère du coupable, après lacération des toiles (dont un paisible *Berger endormi* de Boucher, dont on peut plus espérer la résurrection à la vie diurne).

Couloir des œuvres cachées

L'enquête de C. Delavaux s'étend ensuite aux œuvres *cachées* : soustraites à l'exposition publique, enfermées dans des collections privées, dans des coffres-forts dans l'attente d'une hausse des prix du marché, ou dans les « zones franches » qui suspendent opportunément les droits de douane pour les marchandises entreposées, quelle que soit leur valeur — si Genève ouvrait au public les 140 000 m² de son « port franc », elle pourrait se vanter d'abriter le plus grand musée du monde. Songeons encore à la vente de la collection d'Yves Saint-Laurent et de Pierre Bergé, exposée quelques jours seulement au Grand Palais en 2009, et dont le catalogue a été tiré et vendu à 6000 exemplaires... devenus eux-mêmes objets de collection.

Il est aussi des œuvres cachées dont la soustraction au regard doit garantir la pérennité : ainsi des peintures rupestres de la grotte de Lascaux qui, malgré la fermeture du site au public en 1963, continuent de se dégrader — plus lentement toutefois que celles de « Lascaux II », reproduction à l'identique ouverte en 1983, qui exige elle aussi des restaurations périodiques. L'auteur nous rappelle dans la foulée que l'accès aux peintures murales des monastères orthodoxes du Mont Athos sont

toujours interdites aux femmes selon la loi édictée en... 1045, et toujours en vigueur : « Le mont Athos est interdit à tout animal femelle, toute femme, tout eunuque et tout visage lisse » — les poules échappant à la règle, dans la mesure où leurs œufs entrent dans la fabrication des icônes.

Relèvent aussi de la catégorie des œuvres cachées les tableaux recouverts par d'autres : ainsi de cette toile anonyme du xvii^e siècle sur laquelle Francisco Goya, privé de toile vierge par l'invasion des troupes napoléoniennes, a peint vers 1810 le célèbre tableau des *Vieilles* (aujourd'hui au Musée des Beaux-Arts de Lille)

Fichier des œuvres volées

Le *Musée impossible* relate pour finir quantité d'affaires de vol d'œuvres d'art — on regrettera que les récits en soient trop rapidement esquissés par C. Delavaux. Picasso arrive en tête du palmarès, comme le savent toutes les compagnies d'assurance : près de six cents de ses œuvres sont aujourd'hui introuvables. Mais le fichier des œuvres volées s'avère plus copieux que bien des catalogues de musées municipaux voire nationaux : font ainsi l'objet d'avis de recherches dûment diligentées par Interpol les *Genêts et coquelicots* de Van Gogh ; *Le Concert* de Vermeer, disparu dans la nuit du 17 au 18 mars 1990 dans le musée Gardner, avec trois Rembrandt, des dessins de Degas et un Manet ; *Winter in Springs* de Jackson Pollock, volé le 18 novembre 2005 au musée Everhart de Scranton, en même temps que *La Grande Passion* d'Andy Warhol, etc. Le vol se trouve parfois élevé au rang des beaux-arts, par des cambrioleurs audacieux capables d'exploits mémorables. Ainsi de la *Figure étendue* de Henry Moore (1970), une œuvre mesurant près de quatre mètres de long pour un poids supérieur à deux tonnes, dérobée en moins de dix minutes le 15 décembre 2005 à la fondation Henry Moore, au nord de Londres. On s'attardera aussi au récit par Pierre Amoyal du vol de son Stradivarius, qu'il devait retrouver quatre ans plus tard. Et quel réalisateur pourrait porter à l'écran le vol, dans la nuit du 16 décembre 1976 au Louvre, de l'épée du sacre de Charles X, sertie de 1576 diamants ?

Commissaire de cette fascinante exposition des œuvres qu'on ne peut plus voir, Céline Delavaux ne rechigne pas à nous laisser regarder le catalogue des prix : 5 millions d'euros pour la *Figure étendue* de Henry Moore (beaucoup moins si elle a été refondue) ; 3,5 millions de dollars pour le Stradivarius de la violoncelliste Erica

Morini ; une dizaine de millions pour le *Winter in springs* de Pollock... On n'ose imaginer ce que deviendrait le marché mondial de l'art, et la cote des plus grands artistes mondiaux, si l'ensemble de ces œuvres absentes revenait brutalement au jour.

PLAN

- [Salle des œuvres disparues](#)
- [Galerie des œuvres transformées](#)
- [Réserve des œuvres perdues](#)
- [Couloir des œuvres cachées](#)
- [Fichier des œuvres volées](#)

AUTEURS

Marc Escola

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : marc.escola@unil.ch

Nathalie Kremer

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : Nathalie.Kremer@univ-paris3.fr