

Réflexion axiologique à propos d'une commande à Max Charvolen

Diana Gay

Quels enjeux de société l'art contemporain pose-t-il à notre temps ? Le public perçoit rarement le processus décisionnel qui sous-tend les choix ayant présidé à l'état visible des œuvres. Faut-il admettre qu'elles sont perpétuellement redéfinies en vertu des valeurs priorisées par les acteurs de l'art ? Doivent-elles être présentées comme une forme esthétique négociée ? Face à ces enjeux symboliques qui se situent au cœur de la mission culturelle s'élaborent des tentatives de réponse dans une logique pluridisciplinaire. L'œuvre réalisée en 2011 par Max Charvolen au musée national Fernand Léger à Biot servira de réflexion afin de témoigner de cette écologie patrimoniale en plein bouleversement. À sa manière, cette production est emblématique des interactions quotidiennes entre l'art et son contexte d'exposition, la démarche conservatoire servant de variable d'ajustement. L'approche biographique¹ et la sensibilité variable des acteurs² quant à la pratique de la mise en vue et de la conservation serviront de filtre d'analyse axiologique.

2011 : contextualisation d'une commande publique à Max Charvolen

En mai 2011, Max Charvolen réalise la première phase de l'œuvre monumentale « Escalier, murs, sol / Hall du musée Fernand Léger, phase 1 recouvrement avant mise à plat, 2011³ » dans le cadre du volet historique de l'exposition « La Peinture autrement » proposé à Biot⁴. Le 5 novembre, il procède à la seconde étape (découpe et arrachage) puis a (re)présenté l'œuvre lors de la troisième phase (26 novembre 2011-2 janvier 2012) après l'avoir adaptée aux caractéristiques de l'une des cimaises de la salle 1 du musée. Cette seconde exposition s'est accompagnée, le 26 novembre, d'un échange

avec les visiteurs en présence de l'artiste, de Raphaël Monticelli, de Maurice Fréchuret et de Diana Gay.

Le déplacement de cette peinture monumentale a généré une étape fondamentale du protocole de Max Charvolen : l'élaboration de scénarii avant réinstallation. Sur le mur faisant face à l'œuvre réinstallée, l'artiste a présenté six études encadrées⁵ en désignant sur le cartel celle qui a été retenue (numéro 4) afin de réaliser l'œuvre finale. Les caractéristiques des espaces successifs d'exposition permettent de comprendre les enjeux auxquels ont fait face l'artiste et l'équipe muséale : deux salles non dédiées à la présentation temporaire d'œuvres, une antinomie dans les caractéristiques spatiales. Le cahier des charges comportait également l'absence de climatisation et d'un personnel de surveillance. Face à ce contexte inhabituel d'exposition, un dispositif de médiation a été spécifiquement proposé : texte mural de Raphaël Monticelli, cartels et information en ligne sur le site Internet du musée. A été diffusé en continu dans l'auditorium le film « Max Charvolen. Les couleurs du territoire. Cartographie d'un escalier. Musée national Fernand Léger – Biot⁶ » afin de restituer la triple transformation de l'œuvre entre mai 2011 et janvier 2012. Conçue pour les enseignants du premier degré jusqu'à l'université, une formation a été organisée le 3 octobre 2011 en présence de l'artiste avec l'aide de la Délégation à l'action artistique et culturelle (DAAC) du Rectorat de l'académie de Nice⁷. L'équipe des conférenciers a également participé à la sensibilisation des visiteurs lors des visites guidées destinées aux groupes enfants et adultes. Proposée à la carte, cette sensibilisation a été complétée par le catalogue et le site Internet de l'association « L'art contemporain et la Côte d'Azur ».

La proposition curatoriale visait un objectif ambitieux : mettre en perspective la problématique posée par les trois lieux de l'art (création/(ré) installation/réception)⁸ initiée par l'avant-garde moderne, dont Fernand Léger⁹. Dépassant la peinture de chevalet au profit de nouveaux moyens d'action et d'une intégration du visiteur dans l'espace de l'œuvre, ces trois concepts et leurs enjeux tant esthétiques qu'épistémologiques ont été (ré) évalués concernant la période s'étendant de 1951 à nos jours¹⁰.

La commande à Max Charvolen s'interprète comme une résidence de création suivie d'une exposition prolongée au sein de l'institution muséale. Les contraintes fortes d'un tel lieu patrimonial a permis un dialogue passionnant entre l'auteur, le preneur en charge (musée) et les destinataires (visiteurs). Le contrat iconographique négocié avant mais également après la commande a interrogé la capacité de chaque acteur à respecter les obligations et les droits spécifiques du maître d'ouvrage (RMNGP et musée) et du maître d'œuvre (artiste). La métaphore architecturale convient à l'expérience menée car elle incarne pleinement les enjeux du projet. L'intégration temporaire d'une œuvre contemporaine dans le projet scientifique est-elle adaptée au bâtiment, en l'occurrence un musée d'art moderne construit en 1960, agrandi en 1990 et rénové muséographiquement en 2008 ? Les moyens d'action (production, sensibilisation) de l'institution permettent-ils de respecter ontologiquement le projet artistique et d'accompagner le visiteur dans sa rencontre avec l'œuvre (*in situ* puis délocalisée) ?

D'autres exemples permettent d'enrichir l'analyse des enjeux posés par les trois temps de la peinture monumentale de Max Charvolen¹¹. Ainsi la réflexion de François Morellet¹² concernant la conservation de ses œuvres est-elle emblématique d'une vision postmoderne de la production patrimoniale. Le protocole de gestion concernant ses installations peut être résumé ainsi : ne pas les restaurer mais les refaire si besoin. Dans le prolongement de l'analyse duchampienne quant à l'auctorialité de l'œuvre d'art¹³, l'artiste estime que la spécificité d'une partie de la création moderne et contemporaine est liée à la notion d'authenticité conceptuelle (et non matérielle). Sa transmission est donc possible via un concept créatif permettant une réactivation à volonté. L'exposition « Réinstallations » au Centre Pompidou (2011) a clairement posé la question de l'interprétation des œuvres par l'artiste plusieurs années après leur création mais également par les commissaires successifs¹⁴. Comment imaginer la destinée de l'œuvre commandée pour Biot ? S'agit-il d'une œuvre *in situ* ou indéfiniment (re)située ? L'artiste ou ses ayants droit seront-ils présents afin de valider chaque nouvelle mise en vue ? Les scénarii doivent-ils être exposés ? Quel statut leur attribuer : artistique ou documentaire ? Quel sens l'œuvre a-t-elle en dehors de son lieu d'émergence ? S'agit-il d'une peau morte renvoyant à l'expérience achevée

de création ou d'un tableau auto-référentiel, sans mémoire¹⁵ ? Dans ce dernier cas, son titre serait-il la relique d'un passé à jamais clos ?

L'intérêt grandissant pour la réception des œuvres dans l'espace public et leur interaction avec la sphère sociale met ainsi à jour les processus de décision et la relativité du discours institutionnel¹⁶. Par extension, il est possible d'interroger la prise en compte des notions d'authenticité matérielle¹⁷ et d'intention artistique — deux piliers de la déontologie patrimoniale — dans la conservation des collections contemporaines, de la commande jusqu'à la (ré)installation. Au cœur de la réflexion sur l'art comme processus collectif de production patrimoniale se situe la théorie des valeurs (axiologie), en pleine effervescence depuis quelques années¹⁸. Elle met en lumière les questionnements tant théoriques que pragmatiques des professionnels quant à l'ontologie de l'œuvre ou de l'objet patrimonialisé — des arts premiers à l'art contemporain, de l'archéologie au patrimoine industriel — et la manière dont sa prise en compte détermine l'exposition dans l'espace public¹⁹.

Comment anticiper la conservation d'une production picturale mobile, générée par une commande publique pour une localisation précise ? La réflexion s'analyse sous l'angle du double, en lien avec l'interprétation évolutive de l'œuvre lors de ses réinstallations successives. Les enjeux du processus de transformation depuis la création jusqu'à la réception renouvelée au fil des expositions s'incarnent idéalement dans l'œuvre biotoise de Max Charvolen en raison de son ancrage dans l'histoire des expressions artistiques mais également de son ambiguïté, soulignée dans un essai célèbre de Rosalind Krauss²⁰.

2070 : restauration imaginaire de l'œuvre de Max Charvolen

Voyageons dans le temps et arrêtons-nous par exemple à l'année 2070. L'œuvre de l'artiste subit un grave dommage et doit être restaurée. L'artiste n'est plus de ce monde mais le propriétaire — prenons le cas d'un musée — doit exercer sa responsabilité patrimoniale par l'application d'une vision idéaliste de l'œuvre. Selon Renée van de Vall en découlera probablement une approche casuistique — c'est-à-dire au cas par cas — qui s'exercera

via une analyse de la situation²¹, accompagnée d'une négociation avec les ayants droit (à défaut d'un accord trouvé du vivant de l'artiste). Pour sa part, Dominique Gagneux s'interroge sur les conséquences de cette extension de la casuistique au détriment d'une méthodologie plus collective²². Entre ces deux visions se situe l'institution, unique dans ses missions mais plurielle dans son fonctionnement quotidien. L'analyse du processus de décision met en lumière les questions liées à la mise en œuvre du projet de conservation-restauration, par exemple celui de l'œuvre de Max Charvolen²³.

Une historiographie militante dresse la synthèse du concept de patrimoine culturel depuis la Renaissance, incluant l'apport de la tradition antiquaire puis la distinction entre monument et monument historique depuis la période révolutionnaire. À partir du XIX^e siècle apparaissent les deux principales interprétations liées à ce concept. D'après Françoise Choay²⁴, l'antagonisme célèbre entre le conservateur anglais J. Ruskin (1819-1900) et le progressiste français E. Viollet-le-Duc (1814-1879)²⁵ a été réconcilié dans le domaine monumental par le pragmatiste italien C. Boito (1836-1914)²⁶. Dans son *Moderne Denkmalkultus* (1903), A. Riegl réconcilie les vues de Ruskin et de Viollet-le-Duc. La pesée des valeurs à laquelle il nous invite n'est pas une recette mais une méthode reposant sur le principe de lucidité. La vérité des restaurations devient discutable. Cette évolution nécessite le développement de l'éthique et la normalisation des principes qui lui est liée²⁷. La formalisation d'une doctrine réunissant historicisme et esthétique a été rédigée en 1963 par C. Brandi et diffusée par P. Philippot, également coauteur de la Charte de Venise (1964). Ce dernier fit sienne la conception esthétique²⁸ du rédacteur de la *Théorie de la restauration*, influencée par la phénoménologie de Husserl et le structuralisme de Sartre. Pour Brandi, toute intervention vise au « rétablissement de l'unité potentielle de l'œuvre d'art ». Selon Philippot, « l'œuvre d'art se caractérise esthétiquement par l'unité de la forme comme totalité. À la différence de l'objet qui en constitue le support matériel, l'image artistique n'est pas une somme de parties et n'est donc pas divisible²⁹ ». La restauration doit rester une démarche exceptionnelle et se fonder sur le respect de la substance ancienne car elle s'arrête là où commence l'hypothèse. En conséquence va se développer le concept de conservation préventive.

Cette construction théorique aboutit à la certitude que la conservation constitue un acte critique face à un problème technique, reconnaissant l'œuvre d'art dans son individualité. La théorie brandienne s'adapte-t-elle aux diverses typologies patrimoniales telles que l'archéologie, l'ethnologie, les sciences et techniques³⁰ ou l'art moderne et contemporain³¹ ? Le devenir-document (ou archivistique) de l'œuvre a été annoncé par A. Rieg³² à travers son concept de *kunstwollen* (ou volonté d'art) puis renforcé par W. Benjamin³³. La postmodernité se définit comme la priorité donnée au sujet sur l'objet, la définition de la valeur perdant son caractère intangible au profit d'un air du temps et soumettant le patrimoine à des ruptures épistémologiques successives. Au titre du droit moral dont bénéficient l'artiste et ses ayants droit, les institutions doivent respecter la paternité et l'intégrité tant physico-chimique qu'intellectuelle de sa production³⁴. Ces obligations révèlent le caractère personnaliste qui caractérise la législation française applicable aux œuvres d'art. Les droits d'exposition et de repentir sont accordés à l'artiste. La limite entre les droits respectifs de l'artiste et du propriétaire n'est pas toujours simple à définir³⁵. Qu'en est-il concernant l'œuvre de Max Charvolen ?

La réflexion déontologique³⁶ révèle les enjeux liés à la conservation et à la présentation des œuvres contemporaines. La documentation sur l'histoire de l'œuvre³⁷ devient stratégique, incluant l'accès aux archives des expositions dont l'historiographie est en plein essor³⁸. Certaines installations nécessitent le recours à des protocoles de gestion mis en œuvre dans d'autres secteurs de collection (ethnographie, patrimoine scientifique et technique...). Les institutions sollicitent les auteurs afin de documenter leur travail³⁹. Quelle place faut-il accorder à l'information destinée au visiteur concernant ce qui lui est donné à voir : œuvre originelle ou interprétation⁴⁰ ? L'acte conservatoire peut constituer un outil de dialogue avec le public afin de lui permettre de partager le cheminement intellectuel de l'institution dans la mise en œuvre de sa mission patrimoniale. Idéalement, le processus pictural de Max Charvolen invite le spectateur à reconstituer le fil logique de production. Dans sa réflexion sur les installations, Jean-Marc Poinot dévoile la dimension pragmatique d'œuvres moins circonstanciées tels que les collages, les assemblages, les créations révélant leur processus d'élaboration. Elle réitère l'« événementialité » d'œuvres jusqu'alors condamnées à l'éphémère⁴¹. Les six

scenarii de Max Charvolen — voire le film de P. Mournard — s’inscrivent-ils dans ce cadre ?

Une ontologie fonctionnelle ?

G. Genette distingue l’esthétique et l’artistique⁴². L’artiste définit théoriquement le contenu matériel et intellectuel qui caractérise son œuvre. Ses intentions sont parfois complexes à identifier, évolutives voire aboutissent à un renversement complet. Dans le prolongement de la réflexion discursive initiée par les artistes tels Marcel Duchamp ou les Constructivistes russes, plusieurs paradigmes s’affrontent quant à l’ubiquité de certaines œuvres. Défendue par des critiques d’art tel que C. Greenberg, l’approche essentialiste tend, avec l’appui de philosophes analytiques tel que N. Goodman, à s’inverser au profit d’une approche constructionniste. Cette dernière priorise le processus social comme facteur pragmatique de construction ontologique. Ainsi le philosophe américain s’intéresse-t-il au « quand y a-t-il art ? ». Poursuivant la réflexion de Riegl sur la montée en puissance des valeurs tripartites du présent, il propose de subordonner l’identité des traits de l’œuvre à l’état d’une relation entre le regardeur et l’objet de son attention⁴³.

Réel et simulacre

Dans son cycle philosophique consacré au régime des passions qu’il a initié avec *Le réel et son double* (1976), Clément Rosset⁴⁴ prolonge l’allégorie platonicienne de la caverne. De nombreuses pratiques artistiques interrogent depuis le XX^e siècle l’« aplatissement du réel » qu’introduisent la tautologie et la répétition dans nos certitudes matérialistes⁴⁵. Véritable simulacre, l’œuvre d’art serait-elle le miroir de cette frustrante illusion ? Son intérêt principalement documentaire serait de nous montrer non pas ce qui a été mais ce qui n’est plus, un effet à retardement du réel dont le fantôme constitue l’unique indice. Seule une définition en creux du réel est possible. En cela, l’œuvre de Max Charvolen nous amène à réfléchir à ce qui fait œuvre dans sa proposition pour Biot.

Conserver pour exposer ou exposer pour conserver ?

W. Benjamin révéla l'importance de la valeur d'exposition et de l'impact épistémologique produit par la photographie et le cinéma sur l'appréhension du réel. Cette valeur pose plus largement la question de l'usage des œuvres. En effet, la production artistique depuis la fin du XIX^e siècle tient compte de sa circulation sur les réseaux d'échange. Peut-on s'en remettre à une définition intangible de l'art quand celui-ci réside désormais moins dans une forme achevée que dans un processus de production adapté aux flux culturels et marchands ?

Il peut être délicat de connaître la date d'achèvement d'une œuvre, ce qui complique le moment où celle-ci se définit juridiquement. Le travail en équipe est devenu indispensable afin de conserver préventivement et curativement certaines créations⁴⁶. La mise en scène de l'Histoire suscita dès l'époque révolutionnaire de vifs débats qui mirent à jour les enjeux liés à la patrimonialisation *ex situ* des objets. Tel fut le cas avec la démarche d'Alexandre Lenoir, dès 1795, lors de la création du jardin Élysée au couvent des Petits-Augustins à Paris⁴⁷. De même, doit-on considérer l'œuvre de Max Charvolen comme étant une œuvre *in situ* dans la mesure où seule l'une des étapes de création nécessite la proximité physique avec le vitrail réalisé d'après une maquette de F. Léger ? Concernant cette problématique, nous renvoyons aux belles pages de Jean-Marc Poinot lorsqu'il interroge le caractère contextualisé des œuvres contemporaines commandées pour l'espace non muséal⁴⁸. Sa réflexion sur la sculpture publique à l'ère de la postmodernité prolonge celle de R. Krauss et son concept d'antimonument⁴⁹.

Ainsi pour Poinot, « il faut en finir avec l'idée selon laquelle le site, le cadre d'implantation voire le contexte contiendrait l'œuvre. C'est bien au contraire l'œuvre qui contient les traits ou fragments du site dans lequel elle est implantée ». L'objet sert de révélateur, de mise en prise directe de l'observateur avec la vérité du réel qui l'entoure. Cette réflexion peut-elle s'appliquer à l'œuvre de Max Charvolen dans la mesure où celle-ci contient, par l'épaisseur de son histoire, la valeur de remémoration intentionnelle ? Sa peinture constituerait une métaphore possible du devenir-document des objets⁵⁰ telle que prédite par Riegl : une succession de traces dont l'His-

toire archivera indéfiniment les reliques. Dans *Malaise dans la civilisation* (1929), S. Freud s'interrogeait sur le fait qu'un seul et même espace ne pouvait en principe être empli de deux façons. Réinstaller consiste en réalité à mélanger les temps en les faisant se chevaucher et en créant une hétérotopie : ni situation ancienne ni nouvelle situation mais une relation étroite et changeante entre les deux⁵¹.

Les formes du temps⁵²

Dans de beaux textes sur le moulage⁵³, Georges Didi-Huberman poursuit sa réflexion anthropologique consacrée à l'imagination humaine qui détruit et reconstruit le corps afin d'interroger son identité. Il regarde la pratique de l'empreinte (corporelle) comme une double métaphore, à la fois métaphysique et artistique. Dans son travail, Max Charvolen matérialise cette quête du relativisme de notre rapport au monde. L'artiste recourt à des matériaux simples et fragiles qui figent le hasard, telles les traces de semelles laissées par les visiteurs. Ses œuvres constituent des *memento mori*, une métaphore de la vanité humaine à lutter contre sa propre déchéance. Elles consistent à la fois en un objet esthétique et un archivage du mode de production. À ce titre, une filiation pourrait être esquissée avec d'autres artistes pratiquant les formes molles et le *Process art* (Joseph Beuys, Robert Morris).

Eloignée du corps de l'artiste et de la référence au support d'origine auquel elle était initialement adossée, cette peau colorée s'apparente à une ruine, une temporalité anachronique dont parle Didi-Huberman, en forme d'oxymore matérialisé : une catharsis romantique associant l'intensité vitale et la mort. Dans le premier tome de son ouvrage *Le Geste et la Parole*⁵⁴, A. Leroi-Gourhan explique que le réel et l'imaginaire sont intrinsèquement liés car la main qui fabrique fait également signe. Bricolage et invention participent d'une recherche pragmatique d'innovation dont Marcel Duchamp a révélé artistiquement toute l'importance⁵⁵. Max Charvolen poursuit cette démarche, adossée aux savoirs du peintre et de l'architecte (voire de l'informaticien). Son travail révèle un intérêt pour la métamorphose via la plasticité des matériaux utilisés. La biographie matérielle de l'œuvre biotoise s'inscrit ainsi dans un processus de recherche à partir d'un travail littéraliste (dans

la première phase) : un relevé topographique à partir d'un procédé de prise d'empreinte.

***Specific Object et Site-Specificity* : un parallèle possible avec Donald Judd ?**

Afin d'analyser le travail (situé ou non) de Max Charvolen, référons-nous à la démarche de Donald Judd car celle-ci permet de saisir les enjeux que pose la gestion de ses œuvres. Peintre à ses débuts, l'artiste américain s'est orienté vers la sculpture puis l'installation. Pionnière, sa réflexion porte sur le processus de production et l'exposition de l'œuvre d'art. Ni peintures ni sculptures, les volumes géométriques de Judd sont construits avec des matériaux industriels, sélectionnés en raison de leur valeur de contemporanéité et de leur capacité chromatique à structurer les formes dans l'espace. Les volumes intègrent l'espace environnant dans un jeu alternant le vide et le plein (*open box*). Posées au sol sans socle ou fixées au mur, les sculptures de Judd sont conçues pour provoquer une sensation visuelle immédiatement compréhensible. Pendant trente ans, l'artiste a conçu d'infinies variations à partir de sa trilogie des *Stacks*, *Boxes* et *Progressions*. La préservation de son atelier au Texas a été souhaitée par l'artiste afin de faire connaître la logique de son travail : intellectuelle et expérimentale. Dans un article célèbre publié en 1965⁵⁶, l'artiste a insisté sur ce qui constitue l'ontologie de ses *objets spécifiques*⁵⁷, à la croisée de deux réalités : celle de l'objet adapté à un espace précis et celle du corps du visiteur. Judd s'est souvent exprimé afin de rejeter l'étiquette « art minimal » et celle de théâtralité exprimée en 1967 par Michael Fried⁵⁸ car, jugeait-il, elles caricaturaient à tort son travail.

L'intérêt de l'artiste pour la couleur s'inscrit dans une généalogie d'artistes portant la picturalité dans l'espace réel, depuis les Fauves jusqu'à Max Charvolen en passant par Mondrian et la spatialité multicolore du *all over* de Pollock. Judd n'admettait pas que l'interaction entre les deux espaces — celui de l'art et celui du lieu d'exposition — l'emporte en faveur du second. Brian O'Doherty a également soulevé cette contradiction⁵⁹. L'incompréhension que Judd ressentait face aux acteurs de la diffusion de l'art l'a incité à prendre en main la conservation et l'exposition de son travail. Sa sculpture devait

vivre de multiples vies, non pas en se déplaçant au gré des expositions mais grâce aux infinies variations de la lumière sur la matière. Complexe à respecter pour les institutions, cette exigence en constitue tout l'intérêt. Judd s'est exprimé sur la nécessaire validation par ses soins de la fabrication et de l'installation de ses œuvres. Emblématique de sa défiance progressive envers les acteurs de la diffusion de l'art, le texte *Una stanza per Panza* est l'un des plus connus⁶⁰. Judd refusait toute interférence physique entre ses sculptures et le visiteur⁶¹. Les dommages que subissent ces objets délicats constituent un effet collatéral du protocole d'exposition exigé par l'artiste. Le parallèle entre le caractère situé de l'œuvre de Judd et de Charvolen permet de le distinguer du concept d'*in situ*. Les préconisations de conservation-réinstallation de l'artiste cannois concernant la seconde phase de l'œuvre biotoise seront-elles reprises par les futurs lieux d'exposition ?

Conclusion

À travers cette réflexion peuvent être appréhendés les enjeux que pose l'art contemporain au regard des objectifs et des moyens mis en œuvre par la chaîne patrimoniale. La documentation devient stratégique afin de préserver la mémoire artistique. Paradoxalement, la pluralité des regards interprétatifs permet de renforcer la définition essentialiste de l'œuvre. Entre relativisme et recherche d'une ontologie insaisissable, l'observation des pratiques professionnelles permet d'aborder autrement la réalité de l'art aujourd'hui. Celui-ci serait changeant, coexistant à d'autres points de vue parfois divergents. Loin d'être une chambre forte aux trésors immuables, l'institution patrimoniale dresse ainsi une cartographie évolutive des valeurs sociales.

1. Concernant la démarche biographique : Kopytoff, Igor, *The Cultural Biography of Things*, in Appadurai, Arjun, *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986. Latour, Bruno, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor Network Theory*, Oxford University Press, Oxford, 2005. Gell, Alfred, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, trad. Olivier et Sophie Renaut, Les Presses du réel, Dijon, 2009.
2. Maurice Fréchuret, directeur des musées nationaux du xx^e siècle des Alpes-Maritimes ; Ariane Coulondre, conservatrice du musée national F. Léger jusqu'en août 2011 et commissaire de l'exposition « La Peinture autrement » à Biot ; Diana Gay, conservatrice du musée depuis septembre 2011 ; Nelly Maillard, chargée de la collection ; Thierry Leclercq, chargé de l'installation et de l'encadrement des œuvres ; François Saingré, responsable du suivi du bâtiment et de l'éclairage ; David Fiorin et l'équipe chargée de l'accueil et de la surveillance, l'équipe des conférenciers et Élise Dutarte, coordinatrice de l'action culturelle et du site Internet ; Marcel Verdumen, responsable de la billetterie et de la boutique ; Pascal Mournard, réalisateur de films sur l'art ; Raphaël Monticelli, critique d'art ; Anne Charvolen, assistante et épouse de Max.
3. Dimensions de l'espace d'implantation de l'œuvre dans le hall : 553 x 248 x 139 cm, dimensions de l'œuvre dans la salle 1 : 1006 x 450 cm. Fragments de tissus, colle et pigments. Six couleurs directionnelles + une (noir). Collection de l'artiste. Le contrat signé entre l'artiste et la Réunion des musées nationaux-Grand Palais (RMNGP) récapitule les caractéristiques financières, juridiques et matérielles de la commande (production sans acquisition).
4. Produite par la RMNGP, « La Peinture autrement » est une exposition en trois volets organisée par les musées nationaux du xx^e siècle des Alpes-Maritimes. L'événement s'inscrivait dans le cadre de la manifestation « L'art contemporain et la Côte d'Azur » et présentait un panorama artistique des soixante dernières années dans ce territoire s'étendant jusqu'à une cinquantaine de kilomètres autour de Nice. Il s'est déroulé durant l'été et l'automne 2011 dans près de cinquante lieux d'exposition.
5. 61 x 21,5 cm, crayon et crayons de couleurs sur papier, collection de l'artiste.
6. Réalisation : Pascal Mournard assisté de Sylvie Garet, 13 minutes 26 secondes, couleur, sonore.
7. Cette formation a été organisée en partenariat avec Laurence Patti et Thierry Scartoni, respectivement directrice et chargé de mission à la DAAC.
8. Poinot, Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Les Presses du réel, coll. MAMCO, Dijon, 2008.
9. Se référer aux écrits de Fernand Léger in *Fonctions de la peinture*, Gallimard, coll. « Folio Essais », Paris, 1997.
10. Coulondre, Ariane ; Fréchuret, Maurice, *La Peinture autrement*, in « L'art contemporain et la Côte d'Azur », catalogue de l'exposition, Les Presses du Réel, Dijon, 2011.
11. Dans le documentaire de P. Mournard, l'artiste décrit formellement son travail comme des « langues de territoire », en l'occurrence six coulées colorées (jaune, rouge, vert, bleu, blanc, noir) composant une géographie directionnelle. Seul le sol est resté incolore afin d'enregistrer le passage des visiteurs. Les zones inaccessibles au corps de l'artiste étaient peintes en noir.

12. Intervention lors d'une table ronde dans le cadre du colloque « Conservation-restauration des œuvres d'art contemporain », Paris, École nationale du patrimoine, 10-12 décembre 1992, La Documentation française, Paris, 1994, p. 188-189.
13. Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe*, Flammarion, Paris, 1994. Duve, Thierry de, *Résonances du ready-made. Duchamp entre avant-garde et tradition*, éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989.
14. La présentation de ses œuvres ne laisse toutefois pas l'artiste indifférent ; ainsi souhaite-t-il être présent — ou à défaut ses assistants — lors du montage de ses installations. Concernant la place ambiguë des artistes lors du montage des expositions : Oliveira, Nicolas de ; Oxley, Nicola ; Petry, Michael, *Installations II. L'empire des sens*, Thames & Hudson, Paris, 2004.
15. Les visiteurs qui ont pu apprécier l'œuvre dans sa première phase auront compris l'interaction forte entre le vitrail d'après Fernand Léger situé à gauche et la « langue de territoire » verticale sur le mur supportant le double escalier.
16. Martin, Jean-Hubert, « Musées : ça montre ou ça cache ? », *L'Âne : le magazine freudien*, n° 34, avril-juin 1988, Paris. Buren, Daniel, *Les écrits*, tome 1, 1965-1976 ; tome 2, 1977-1983, Bordeaux, CAPC-musée d'art contemporain, 1991. Poinot, Jean-Marc, « La fabrique de l'histoire », in *L'art contemporain et le musée*, Cahiers du musée national d'Art moderne, n° 42, 1992.
17. Jusqu'au XVIII^e siècle, la *cosa mentale* primait sur la matérialité de l'objet. Les reproductions diffusaient les canons artistiques à des fins d'éducation. Le double se substituait donc à son modèle, l'étape ultime de développement de cette vision idéale de l'art étant constituée par les musées dédiés aux moulages, tel celui de la sculpture comparée créé par E. Viollet-le-Duc en 1878 à Paris ou celui des copies inauguré par C. Blanc au palais des Champs-Élysées en 1873. Au cours du XIX^e siècle, un glissement s'opéra progressivement vers l'*aura*. Pionner d'une approche théorique de la conservation patrimoniale, Aloïs Riegl proposa dès 1903 un schéma d'analyse définissant les critères sur lesquels reposait la légitimité des décisions relatives à l'avenir du patrimoine monumental. En 1936, Walter Benjamin interrogea le concept d'*aura* et d'authenticité au regard d'une approche plus conceptuelle. Face aux progrès technologiques et à l'inflation patrimoniale, les enjeux ontologiques et stratégiques ont complexifié cette grille d'analyse, nécessitant l'intervention du législateur à l'échelle internationale et un retour actuel vers une démarche axiologique chez les acteurs patrimoniaux.
18. Van Saaze, Vivian, *Doing art works. A Study into the Preservation and Conservation of Installation Artworks*, position de thèse, université de Maastricht (Pays-Bas), 2009.
19. Descola, Philippe, « Passages de témoin », in *Le moment du Quai Branly*, Le Débat, n° 147, novembre-décembre 2007, p. 136-153.
20. Krauss, Rosalind, *Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Macula, Paris, 1997.
21. Van de Vall, Renée, « Towards a Theory and Ethics for the Conservation of Contemporary Art », in *Art d'aujourd'hui patrimoine de demain : conservation et restauration des œuvres contemporaines*, Paris, Section française de l'Institut international de conservation, 24-26 juin 2009, Institut national du patrimoine, Paris, 2009.
22. Gagneux, Dominique, « Doit-on entretenir le mouvement ? », in *Les œuvres en*

mouvement. Première partie : l'art cinétique, Coré, n° 19, décembre 2007.

23. Un corpus formaliste s'impose en France aux institutions publiques. Le code du patrimoine et le code de la propriété des personnes publiques rappellent ainsi les obligations juridiques découlant de la domanialité publique (imprescriptibilité, inaliénabilité, insaisissabilité) et les régimes dérogatoires tel celui du déclassement. Des principes généraux issus de codes nationaux et internationaux de déontologie ont été élaborés tel celui de l'ICOM (International Council of Museums) destiné aux conservateurs de musées et d'ECCO (European Confederation of Conservator-Restorers Organisation) élaboré par les restaurateurs.

24. Choay, Françoise, *Le patrimoine en questions. Anthologie pour un combat*, Seuil, coll. « La couleur des idées », Paris, 2009.

25. « [...] Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné », in Viollet-le-Duc, Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, vol. 8 (article « Restauration »), Librairies-imprimeries réunies, Paris, 1854-1868. Cet architecte a ainsi clairement énoncé le caractère spécifique de la restauration tout en rappelant la nécessité d'une documentation.

26. Boito, Camillo, *Conserver ou restaurer : les dilemmes du patrimoine*, trad. de l'italien par Jean-Marc Mandosio, éd. de l'imprimeur, Besançon, 2000.

27. Guillomard, Denis, *Visibilité de la restauration, lisibilité de l'œuvre*, Paris, 13-15 juin 2002, ARAAFU, Paris, 2002, p. 16.

28. Concernant l'esthétique définie en tant que spécialisation de l'épistémologie : Pouivet, Roger, *L'ontologie de l'œuvre d'art. Une introduction*, éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 2000, p. 263.

29. Philippot, Paul, « Le traitement des lacunes dans les peintures murales : le problème critique », in *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre. Une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, éd. Catherine Périer-d'Ieteren, Kortrijk, 1990, p. 422.

30. Berducou, Marie, « La théorie de la restauration de Brandi appliquée à d'autres champs patrimoniaux que les œuvres d'art », in *Cesare Brandi (1906-1988). Sa pensée et l'évolution des pratiques de restauration*, actes du colloque de l'université libre de Bruxelles, 25 octobre 2007, série spéciale des annales d'histoire de l'art et d'archéologie de l'ULB, Cahier d'études X, université libre de Bruxelles, 2008, p. 35.

31. Hummelen, Ijsbrand, et Sille, Dionne (dir.), *Modern Art : Who Cares ? : an Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, Foundation for the conservation of modern art, Netherland Institute for Cultural Heritage, Amsterdam, 1999.

32. Riegl, Aloïs, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, Seuil, Paris, 1984.

33. Benjamin, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, éd. Allia, Paris, 2003.

34. Cohen, Dany, « La restauration et le droit moral de l'artiste selon le droit français », in *La restauration des objets d'art. Aspects juridiques et éthiques*, Bibliothèque des arts, Paris, 1995, p. 125.

35. Stone, Tom, « Le droit d'auteur et la restauration », in Ramsay-Jolicur, Barbara A. ;

Wainwright, Ian N.M., *Responsabilité partagée*, National Gallery of Canada, colloque 26-28 octobre 1989, National Gallery of Canada, Ottawa, 1990.

36. Van de Wetering, Ernst, "Conservation-restoration ethics and the problem of modern art", in Hummelen, Ijsbrand, et Sille, Dionne (dir.), *Modern Art : Who Cares ?*, op. cit. Voir également les actes à paraître du colloque « Les acteurs et le processus décisionnel dans la conservation-restoration », BRK-APROA/VIOE, Bruxelles, 19-20 novembre 2009, <http://ceroart.revues.org/1228>. Richmond, Alison ; Bracker, Alison, *Conservation : Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, éd. Butterworth-Heinemann/Victoria and Albert Museum, Londres, 2009.

37. Gay, Diana, « Pénélope au musée : l'artiste au cœur d'une recherche-action », in *Date limite de conservation*, MAC/VAL musée d'Art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, 2009, p. 64-67.

38. Glicenstein, Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, Presses universitaires de France, coll. « Lignes d'art », Paris, 2009.

39. Elarbi, Stéphanie, « Documenter pour restaurer : préserver les œuvres d'art action », in *Restauration et non-restauration en art contemporain*, ARSET, Tours, 2008.

40. Poulot, Dominique, « Bilan et perspectives pour une histoire culturelle des musées », *Publics et musées [en ligne]*, Presses universitaires de Lyon, n° 2, 1992, www.persee.fr.

41. Poinot, Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, op. cit., p. 107.

42. Brunel, Georges, introduction à *De la relique au numérique*, Rencontre thématique de l'ARSAG, 9 mai 2011, Paris, Muséum national d'histoire naturelle (actes à paraître).

43. Morizot, Jacques, *La philosophie de l'art de Nelson Goodman*, éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1996, p. 112.

44. Rosset, Clément, *Impression fugitive. L'ombre, le reflet, l'écho*, éd. de Minuit, coll. « Critique », Paris, 2004.

45. Voir par exemple l'exposition « Matisse. Paires et séries », Centre Pompidou (7 mars-18 juin 2012), Paris, qui évoque l'exposition de six œuvres de l'artiste à la galerie Maeght (1945), accompagnées photographiquement de leurs états successifs.

46. Jean-Marc Poinot souligne que les modes d'emploi — c'est-à-dire l'espace social de l'art — liés à l'insertion d'une œuvre dans l'espace public sont à inventer car il n'existe pas de monument sans rituel. Suivant en cela l'analyse de Michel Foucault dans *L'archéologie des savoirs* (1969), il constate que l'institution de l'art ne peut se décrire uniquement en termes spatiaux mais comme un ensemble de réseaux discursifs de différentes pratiques.

47. « La naissance du musée et le statut de l'œuvre d'art » in Recht, Roland, *Penser le patrimoine. Mise en scène et mise en ordre de l'art*, Hazan, Paris, 2008, p. 27-39.

48. Poinot, Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, op. cit., p. 97-109.

49. Krauss, Rosalind, « Échelle/Monumentalité, modernisme/post-modernisme. La ruse de Brancusi », in *Qu'est-ce que la sculpture moderne ?*, éd. du Centre Pompidou, Paris, 1986, p. 247. Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, 1985.

50. Bénichou, Anne (dir.), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation*

- dans *les arts visuels contemporains*, Les Presses du réel, coll. « Perceptions », Dijon, 2010.
51. Dufrêne, Thierry, *Réinstaller, un débat de l'art contemporain*, in « Penser l'art contemporain autrement », *Technè*, n° 24, 2006, p. 74-80.
52. Kubler, Georges, *Les formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses* [1962], éd. Temps libre, Paris, 1973.
53. Didi-Huberman, Georges, « “Figée à son insu dans un moule magique...” Anachronisme du moulage, histoire de la sculpture, archéologie de la modernité », *Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 54, hiver 1995, p. 81-113. Didi-Huberman, Georges (dir), *L'empreinte*, éd. du Centre Pompidou, Paris, 1997.
54. Leroi-Gourhan, André, *Le Geste et la Parole*, 1. : *Technique et langage*, 2. : *La Mémoire et les Rythmes*, Albin Michel, coll. « Science », Paris, 1964-1965.
55. Robic, Jean-François, *Copier-crée. Essais sur la reproductibilité dans l'art*, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », Paris, 2008.
56. Judd, Donald, “Specific Objects”, *Arts Yearbook*, VIII, 1965.
57. Buchloh, Benjamin H. D., “Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture”, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, volume 10, The Art Institute of Chicago Centennial Lectures, 1983, p. 285.
58. Fried, Michael, « Art et objectivité » [Artforum, été 1967, p. 12-23], in Harrison, Charles ; Wood, Paul, *Art en théorie 1900-1990. Une anthologie*, Hazan, Paris, 1997, p. 896-909.
59. O'Doherty, Brian, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, trad. Catherine Vasseur, JRP/Ringier, Zürich, 2008.
60. « Una stanza per Panza », in Judd, Donald, *Écrits 1963-1990*, Daniel Lelong éditeur, Paris, 1991, p. 234-299.
61. En accord avec Max Charvolen, l'œuvre en salle 1 a été exposée sans protection matérielle et humaine.