

## Vétusté programmée

L'Homme lutte depuis toujours pour passer à la postérité. Empreint au latin *posteritas*, la postérité désigne notamment « *le temps qui vient après la mort et les gens de cette époque-là* » : il s'agit en somme d'une quête pour dépasser la mort. Parmi les objets créés par l'Homme, Hannah Arendt distingue les objets d'usage d'autres, pour reprendre les termes de la philosophe, "inutiles" et immortels : les œuvres d'art. Immortelles – mais non impérissables, elles sont destinées à survivre à leur auteur, leur époque et leur culture : elles visent l'intemporalité. C'est de cette nuance entre finitude de la forme et immortalité du fond, que traitent les lignes à venir.

Le phénomène du vieillissement dû au temps questionne Pascal Navarro quand il note la décoloration des livres de sa bibliothèque par l'action des rayons ultraviolets. Cette constatation donne lieu à *Recherche de la vérité par la lumière naturelle* (2011-2015) : le plasticien installe près de sa fenêtre des volumes identiques de l'ouvrage éponyme de René Descartes, un premier, puis un nouveau au bout de six mois, un autre six mois plus tard... et ce durant trois ans. Ainsi les tranches rouges se décolorent-elles, formant un dégradé. Pascal Navarro introduit ainsi son interrogation sur les réactions des supports de ses œuvres à la lumière. A la Maison Salvan, un dessin néguentropique soumis depuis le début de l'exposition aux lampes à UV dévoile peu à peu le motif masqué derrière une encre de moindre qualité qui s'estompe peu à peu. En lien avec cette pratique, l'artiste cite une scène de *Roma*, film de Fellini (1972) : lors des travaux du métro romain, la découverte de fresques anciennes par les protagonistes s'accompagne simultanément de leur disparition. Elles étaient préservées tant que nul n'en connaissait l'existence. Le regardeur dans ce contexte ne fait pas l'œuvre, il la défait. Elle est préservée tant qu'elle est ignorée de tous.

Ces détériorations notamment subies par les fresques de Lascaux, sont le grand malheur des archéologues qui parfois, au moment même où ils exhument une poterie ou un crâne enfouis dans la terre, l'altèrent d'un coup d'outil (« le syndrome du "demi-crâne" »). Ainsi en firent l'amère expérience les découvreurs de la *Vénus de Lespugue*, la réduisant à l'instant même à l'état de puzzle...

Si l'on ignore tout des intentions des hommes préhistoriques, celles des artistes, tout au moins avant le romantisme, avaient peu à voir avec la représentation de l'éphémère. L'intemporalité règne dans l'art classique, les thèmes sont mythologiques, religieux, immuables et non fugaces. Pour autant, les chefs-d'œuvre les plus respectés n'en sont pas moins des combinaisons de matériaux périssables ; il suffit d'une crue, comme celle de la Seine en 2016, nécessitant de déplacer les réserves du Louvre, pour le rappeler.

A travers l'Histoire, de nombreuses œuvres ont subi des catastrophes humaines ou naturelles. Qu'en reste-t-il ? Parfois seulement des écrits. C'est le cas des nombreuses descriptions des tableaux de Polygnote de Thasos, peintre grec du Ve siècle avant Jésus-Christ, par le géographe Pausanias le Périégète, plusieurs siècles plus tard. En voici un extrait :

*A main gauche, on voit un autre tableau du même peintre, dont le sujet est Ulysse qui descend aux enfers pour consulter l'âme de Tirésias sur les moyens de retourner heureusement dans ses états. Voici quelle est la disposition du tableau. Vous voyez d'abord un fleuve, on juge aisément que c'est l'Achéron ; ses rives sont pleines de joncs, et vous apercevez dans ses eaux des figures de poissons, mais des figures si minces et si légères que vous les prendriez plutôt pour des ombres de poissons que pour des poissons mêmes. Sur le fleuve on voit une barque, et dans cette barque un nautonier qui rame.*<sup>1</sup>

Les descriptions précises de Pausanias donnent une réelle idée de la construction des toiles. Dans le cas de disparitions moins anciennes, seules nous parviennent parfois des traces ténues, à l'instar de l'œuvre *Justinien rédigeant ses Lois* (1826) d'Eugène Delacroix évoquant un empereur byzantin du VIe siècle, dont seule subsiste une photographie de l'exposition universelle des Beaux-Arts de 1855. L'œuvre a par la suite été détruite durant un incendie de la Commune de Paris, en 1871.

---

<sup>1</sup> Pausanias, *Ou Voyage Historique De La Grèce*, Volume 4, IIe siècle

Trois toiles du Caravage et trois Botticelli furent de leur côté détruites, en même temps qu'environ quatre cents œuvres, lors de la destruction par le feu de la Flakturm 2 en 1945. Cette tour anti-aérienne berlinoise entreposait des œuvres importantes, dont ne demeurent parfois que des photographies en noir et blanc.

Les œuvres classiques ne sont bien sûr pas seules à subir des dégradations. Un stable de Calder, *Bent Propeller* (1970), trônait au pied du World Trade Center, lors de la destruction duquel des œuvres importantes de Picasso, Lichtenstein, Le Corbusier, Rodin ou Miro ont également disparu. Son vestige témoigne désormais moins d'une pratique artistique que d'un drame historique.

Si ces œuvres ont matériellement disparu, il est plus difficile de faire le deuil de celles ayant subi un vol : en 1990, treize œuvres essentielles disparaissent du musée Isabella Stewart Gardner de Boston dont *Le Concert* de Vermeer ou encore une marine de Rembrandt, des peintures de Manet, Degas... On ignore tout de leur situation et de leur état actuel.

Si les musées persistent à protéger leurs œuvres, l'art contemporain évolue. Il ne cherche plus à contenter Dieu, le roi, l'Église. Il se recentre sur l'individu, son quotidien, les territoires qu'il arpente, ses anecdotes ; les œuvres même ne sont plus séparées du spectateur par des cadres, des socles. Cette ambition d'universalité s'est-elle confrontée au « on ne peut pas plaire à tout le monde », régissant une société dont les artistes ne sont plus les producteurs exclusifs d'images, et dont les idoles assument leur imperfection ? En s'intéressant à la réalité dans ses dimensions les plus triviales mais aussi les plus émouvantes, les artistes passent par l'individuel pour toucher le collectif. A l'instar de la sculpture *Le Lit* de Pascal Navarro (2019). Ce lit voué à quitter l'histoire familiale pour sombrer dans l'anonymat d'une décharge ou du site leboncoin, se fond désormais en une œuvre contenant le souvenir d'une fonction universelle, tout autant que celui d'une histoire personnelle, ponctuée de naissances et de morts.

Le temps qui passe demeure un sujet à la fois personnel et universel. L'art classique sollicite les symboles paradoxalement intemporels de la vanité, fleur qui fane et autres bulles de savon. Au XXe siècle, la finitude et la fugacité vont devenir des constituants de pratiques artistiques telles que le happening ou les œuvres de land art. Si les multiples performances de Dada ou Fluxus n'ont souvent laissé que peu de traces, elles ont contribué à faire entrer ces mouvements dans l'histoire de l'art.

*Hommage à New York* (1960) de Jean Tinguely, s'autodétruit en public. Qu'en reste-t-il ? Quelques boulons conservés par les spectateurs alors présents, des photos en noir et blanc, une vidéo vieillie ; et des récits, des articles. Ces témoignages ne donnent qu'une vague idée de l'expérience du moment. Pourtant, ils offrent à cette œuvre une forme d'éternité.

L'œuvre de Jean Tinguely commet un geste iconoclaste : elle porte atteinte à l'art auquel elle appartient. Les avant-gardes puis l'art contemporain affrontent ainsi régulièrement l'institution muséale, perçue comme un couvent inviolable figeant les chefs-d'œuvre humains pour l'éternité. L'acte iconoclaste de Jean Tinguely, digne héritier de Dada, n'est bien sûr pas le seul de l'histoire. A une fin bien différente, Pablo Picasso n'a de son côté pas hésité à porter atteinte à l'intégrité d'œuvres d'autres artistes : au cours des trois mois qu'il passera en 1946 au Château Grimaldi sur invitation de son propriétaire, l'artiste n'hésitera pas à puiser dans les réserves des tableaux sans doutes jugés mineurs. Il gratte ces toiles et les recouvrira, comme le révèle l'analyse aux rayons X du *Gobeur d'Oursin* couvrant une toile portée disparue. Pablo Picasso avait déjà commis tel acte en 1902, peignant sur une toile d'un de ses amis.

Aussi mineures aient été ces toiles, le geste n'en est pas moins iconoclaste. L'artiste nie la création d'un autre peintre, la substitue, l'annule sans état d'âme. Paradoxalement, Picasso aura aussi permis, en les faisant disparaître, que l'on (re)découvre ces œuvres mineures.

Rembrandt admirait quant à lui le travail d'Hercule Seghers. Ayant acquis plusieurs gravures du maître, il parvint à se procurer la plaque de cuivre de *Tobie et l'Ange* (vers 1630). Il en gratta les personnages qui ne lui correspondaient pas, retouchant l'image et s'appropriant cette nouvelle composition (*La Fuite en Égypte*, vers 1652), comme pour sublimer le travail de cet artiste inspirant.

Ces exemples soulignent surtout à quel point une œuvre, dès l'instant où elle entre au musée, est étudiée, disséquée. Les rayons x se systématisent, quant aux restaurations, elles soulèvent de nombreuses querelles. La médiatisation des restaurations de chefs-d'œuvre porte le débat sur la place publique, le charme des craquelures et du jaunissement incitant une partie du public à déplorer les couleurs trop vives qui réapparaissent après la disparition des couches de vernis. La restauration de *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne* (vers 1503-1519) de Léonard de Vinci, très abimée, opposera ainsi en 2010 et 2011, éthique muséographique et éthique artistique. Le travail des restaurateurs dépend de l'époque, ils doivent décider jusqu'à quel point ils pousseront le nettoyage ou la réparation. En tous les cas, ils cherchent à approcher l'"original", le plus authentique. L'analyse de la matérialité de l'œuvre, acquiert dans cette quête une place au moins aussi importante que son histoire et ses interprétations.

L'état de la toile doit-il être le même qu'au moment de sa création, ou faut-il accepter les affres du temps comme faisant partie intégrante de leur réalité, comme un corps vivant porte les rides et les cicatrices ? Ces questions sont mises en échec par l'inévitable remontée de bitume présent dans le pigment noir, qui va conduire *Le Radeau de la Méduse* (Théodore Géricault, 1818-1819) au monochrome noir. A l'instar des dessins néguentropiques, cette altération est inévitable et lente. Mais elle efface le motif où ceux de Pascal Navarro sont progressivement révélés.

Si tous n'adoptent pas ce détachement, nombreux sont les plasticiens qui se détachent ainsi de la conservation de leur œuvre. La documentation occupe dès lors une place importante dans leur matérialisation. Ainsi, les œuvres du land art s'inscrivent tantôt dans un temps bref, tantôt plus long. La *Spiral Jetty* de Robert Smithson est soumise aux conditions naturelles, parfois couverte par le Grand Lac Salé et uniquement visible du ciel, parfois émergeant couverte de cristaux de sel. Ce sont les croquis, photos, cartes, notes...), bruts ou travaillés par l'artiste, qui remplaceront l'œuvre matérielle au musée.

Les œuvres de Pascal Navarro n'occupant ni le même espace ni la même temporalité, leur inscription dans l'espace d'exposition peut adopter d'autres formes. A la Maison Salvan, il propose *Faire de la place*, datée de 2019, morceaux de voiture sous cellophane. Il s'agit en fait d'un rappel d'une œuvre plus ancienne, *Tu n'es plus comme avant* (2014). Ses restes – ils seront détruits à la fin de l'exposition –, son fantôme. Ce fragment d'œuvre adoptant une forme nouvelle, évoque une anecdote qui a son époque, a posé la question de l'éthique muséale : en 1976, le Musée National d'art Moderne acquiert *Infiltration Homogène* (1966), piano couvert de feutre de Joseph Beuys ; constatant la dégradation du feutre par les visiteurs tentant de jouer sur le clavier, l'équipe de restauration cherche dans un premier temps à restaurer le matériau. Mais l'artiste étant encore vivant, décision est prise de le consulter. Joseph Beuys choisit de remplacer le feutre initial et de l'accrocher sur un mur proche, telle une dépouille qu'il intitulera d'ailleurs *La Peau*<sup>2</sup>.

Cette anecdote pose de nouvelles questions au musée : l'œuvre se voit matériellement dédoublée mais demeure conceptuellement identique. D'un point de vue technique, le musée les référencie cependant avec deux numéros d'inventaire, bien que l'artiste ait choisi de faire évoluer une œuvre qui avait été acquise comme une sorte de produit fini. Ainsi la traditionnelle intégrité de l'œuvre est-elle remise en question.

Avec l'art contemporain, les nouveaux matériaux posent, pour les collectionneurs comme pour les musées, de vrais problèmes, notamment en terme de conservation, de restauration ou encore d'assurance. Ces dernières distinguent donc les œuvres susceptibles de moisir, pourrir, jaunir... de celles élaborées dans des matériaux plus durables. A la différence d'œuvres classiques léguées par héritage, les créations contemporaines ne traverseront pas nécessairement les générations.

---

<sup>2</sup> Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, 1998, p.117

Le XXe siècle associe en effet le critère de durée à un certain conservatisme. L'utilisation de matériaux du temps présent témoigne de l'indifférence portée aux questions de conservation. Ainsi, les Frac se voient contraints d'entreposer des objets à durée de vie et existence limitées (lampes à incandescence, projecteurs à diapositives...) pour pouvoir continuer à exposer certaines œuvres. L'utilisation du plastique industriel explose après la Seconde Guerre mondiale, y compris dans l'art. Mais la dégradation chimique rend les œuvres sollicitant le plastique cassantes. Elles se fissurent, leur couleur peut virer. Les ultraviolets ont un rôle majeur dans cette altération.

Quand Arman réalise dans les années 1960 des inclusions dans de la résine, celle-ci, désormais jaunâtre, est initialement transparente comme du verre. Vanité *in progress*, elle porte les effets du temps dans sa matière.

Si les artistes connaissent mal les matières nouvelles, les musées et les FRAC, légalement tenus d'assurer la pérennité des œuvres de leur collection, ne sont pas non plus préparés à leur stockage dans des conditions optimales, par ignorance ou par manque de moyens. Or leur restauration est très coûteuse, mais également assez utopique. Elle va souvent à l'encontre de la démarche des artistes.

Echappant à cette préoccupation, d'autres plasticiens mettent en place des protocoles pour que leurs œuvres périssables puissent être réexposées. Michel Blazy communique à ses collectionneurs la marche à suivre permettant d'actualiser ses œuvres poussées à pourrir, ramollir, se détériorer. La recette est toujours identique, le résultat lui, varie. L'œuvre passe à la postérité par sa faculté à se répéter. Elle ne peut disparaître, il suffit qu'une seule personne en connaisse le protocole.

D'autres artistes accueillent l'inévitable disparition de leur œuvre *in situ* car elle est prévue et contribue à leur propos. En collant les reproductions de ses dessins virtuoses dans les rues de Rome, Ernest Pignon-Ernest n'ignore pas qu'elles vont être détériorées : les intempéries ou les graffitis en auront raison. Mais l'image déchirée de Pier Paolo Pasolini portant sa propre dépouille dans la ville qui l'a vu mourir (*Pasolini 2015*), ne fait que souligner la violence des traitements infligés à cet artiste et journaliste engagé, durant sa vie et juste avant son assassinat.

En 2018, Pascal Navarro expose ses dessins néguentropiques en extérieur. Les UV estompent au fil des six mois de leur exposition, la strate de points supérieurs. Emergent alors des ruines, témoignages de civilisations anciennes (*Il ne peut rien nous arriver*). Le support laissé en plein air commence à se détériorer et auraient également été réduit à l'état de fragments si la fin de l'exposition n'avait sonné.

Le XXe siècle semble être celui de la prise de conscience que l'objet-œuvre ne dure pas : l'art contemporain a adopté une nouvelle approche de l'œuvre, remettant en question sa pérennité pour favoriser son empreinte. Seuls ses témoignages semblent pouvoir lui permettre de traverser le temps. Par de nouvelles pratiques, de nouveaux lieux mais également de nouvelles temporalités, les critères que l'on pensait constitutifs de l'art sont remis en question.

Les œuvres de Pascal Navarro sont insaisissables, leur force réside dans leur matérialité instable. Elles dévoilent toute la vanité du savoir-faire et du temps qu'exige leur réalisation, en échec face à l'altération des UV. Car si la lumière permet de découvrir le dessin, elle supprime dans le même temps tous ses états intermédiaires, détériore une partie de sa matière. Le dessin caché est révélé, selon l'étymologie de ce mot il est « mis à nu ». En apparaissant, l'œuvre devient presque impudique, perd le voile qui sollicitait l'imagination, devinant des silhouettes fantasmées derrière les points, s'appuyant sur les titres pour interpréter des fantômes de formes, de figures, peut-être sans rapport avec le résultat final et pourtant entièrement satisfaisants. La consommation de l'image finale s'avère moins nourrissante que sa quête.

Ce sont paradoxalement des œuvres presque invisibles à l'œil nu qui traverseront le temps, telle une main d'enfant (*Main de Daphné*, 2019) ancrée dans les murs de la Maison Salvan jusqu'à ce qu'elle-même, un jour, devienne une ruine de notre civilisation.