



HAL
open science

MARCEL DUCHAMP : LE RETINIEN ET LE CONCEPTUEL, ASPECTS ARTISTIQUES ET ASPECTS JURIDIQUES

Gaël Henaff, Leszek Brogowski

► **To cite this version:**

Gaël Henaff, Leszek Brogowski. MARCEL DUCHAMP : LE RETINIEN ET LE CONCEPTUEL, ASPECTS ARTISTIQUES ET ASPECTS JURIDIQUES. *Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja = Art and documentation*, 2023, 28 (28). hal-04274073

HAL Id: hal-04274073

<https://hal.science/hal-04274073>

Submitted on 9 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Gaël HENAFF Leszek BROGOWSKI

MARCEL DUCHAMP : LE RETINIEN ET LE CONCEPTUEL, ASPECTS ARTISTIQUES ET ASPECTS JURIDIQUES

Dans l'article publié ci-après, Brigitte Aubry, chercheuse en histoire de l'art à l'université Toulouse II Jean-Jaurès, étudie – sur l'exemple de *La Mariée mis à nu...* de Marcel Duchamp – l'évolution des pratiques muséales face à la multiplication, dans les pratiques et circuits artistiques de la seconde moitié du XX^e siècle, des copies, répliques et autres reconstitutions¹. Méthode d'enseignement et d'initiation à l'art, la copie des œuvres prônée par les Anciens depuis le XVI^e siècle a été, en effet, à nouveau reconnue – et de multiples manières – comme faisant partie du processus créateur de l'art. La copie d'artiste de *La Boîte verte* de Marcel Duchamp, réalisée par Ernest T., fut exposée au Cabinet du livre d'artiste (CLA)² sur le campus de l'université Rennes 2 du 26 septembre au 14 novembre 2013. Les finalités de cette présentation ont été doubles : l'une, pédagogique, visait à mettre une documentation sur Marcel Duchamp à la disposition de la communauté universitaire, étudiants et enseignants ; l'autre, de recherche sur l'art, a été développée dans l'éditorial du n°30 de *Sans niveau ni mètre. Journal du Cabinet du livre d'artiste*, publié en septembre 2013 et reproduit en fac-similé ci-après, p. 298-301.

Était-ce déjà un signe des évolutions culturelles identifiées par Brigitte Aubry ? La réponse doit sans doute être nuancée. En effet, le droit d'auteur et les droits patrimoniaux qui en résultent ne constituent pas l'unique cadre juridique qui définit le statut d'objets aussi complexes que *La Boîte verte* de Marcel Duchamp, à la fois œuvre et document, dessin et texte, travail original et multiple (300 exemplaires), objet d'expérience esthétique et cognitive possible, œuvre qui continue à agir sur l'évolution de l'art contemporain, mais unanimement reconnue comme appartenant au patrimoine culturel. *Le Grand verre*, dont *La Boîte verte* est un commentaire d'artiste, est présent dans les formations à tous les niveaux : lycées, écoles d'art, universités. Qui plus est, c'est une production de l'artiste qui a – plus qu'aucun autre – contribué à faire évoluer la pratique et le concept de l'art, de l'œuvre et de l'artiste. C'est donc la situation juridique au croisement de ces multiples normes, règles et pratiques que le présent article se propose d'analyser.

Comme le précise la « Description de *La Boîte Verte*, fac-similé par Ernest T. », signée par Yannick Miloux, cette œuvre/copie s'inscrit d'abord

dans un dialogue – « une véritable conversation » – qu’Ernest T. mène avec l’œuvre de Marcel Duchamp : copier c’est donc d’abord s’imprégner du processus créateur, s’y « immerger ». La « Méthodologie de la paraphrase », ci-dessus p. 55-57, apporte tous les détails nécessaires pour distinguer facilement la copie d’Ernest T. d’avec un exemplaire quelconque de *La Boîte* de Duchamp : il ne s’agit pas d’un faux-semblant, et la signature de Marcel Duchamp n’est pas copiée. Le fac-similé d’Ernest T. ne se fait pas passer pour une des *Boîtes* de Duchamp, mais en retient le contenu documentaire : le rétinien et le conceptuel. Nous n’étudions pas ici la question générale et complexe de savoir quelle « importance » d’écart ferait de la copie un pastiche, une interprétation, voire une œuvre à part entière, car c’est tout un contexte qu’il faudrait interpréter à chaque fois et, de surcroît, selon la jurisprudence française, « la contrefaçon de droits d’auteur s’apprécie au regard des ressemblances entre les œuvres en présence³ ». Le présent dossier est, précisément, l’étude d’un cas singulier, étude clinique sur la pratique de la copie dans le processus créateur. La copie d’artiste réalisée par Ernest T. n’entre-t-elle pas en tension avec les droits patrimoniaux au moment où elle est *exposée* au Cabinet du livre d’artiste ? quand elle entre dans la *collection publique* du FRAC-Artothèque Nouvelle-Aquitaine ? ou lorsqu’elle est reproduite dans le cadre du présent projet de *recherche*, publié dans la Galerie du *document* d’artiste ? Nous avons souligné dans ces questions quelques termes qu’il faudrait analyser de près pour préparer la réponse à la question de savoir si la copie d’une œuvre, à supposer qu’elle soit légitime (soit parce qu’à l’usage privé, soit parce que reconnue comme une œuvre à part entière), peut aussi légitimement faire objet d’une divulgation, notamment d’une publication scientifique.

Avant d’entamer ces analyses, il faut préciser que les enjeux pécuniaires de ces opérations concernant le fac-similé réalisé par Ernest T. (copie, expositions, patrimonialisation, recherches, et publications) sont strictement nuls : *don* de l’artiste à la collection du FRAC-Artothèque

Nouvelle-Aquitaine, ce *document* est publié dans la revue académique *Art et Documentation* qui – conformément aux politiques publiques qui dominent aujourd’hui dans le monde entier – l’est sous la *forme stricte des archives ouvertes* sur internet, d’une part, et, d’autre part, en 300 exemplaires en version papier non commercialisée. Faut-il rappeler que l’art a joué le rôle précurseur de ces politiques publiques d’*open access* et de nouvelles licences, telles que Creative Commons ou Licence Art Libre (Copyleft attitude), en autorisant la libre reproduction des contenus d’auteurs (tel fut le cas de catalogues Fluxus ou de la revue *Internationale Situationniste*) ? Par ailleurs, tous les chercheurs intervenant dans ce numéro de la Galerie du *document* d’artiste bénéficient d’un statut de chercheurs dans les universités françaises (doctorante, maîtresse de conférences, maître de conférences HDR, professeur des universités).

La liberté de la recherche est une liberté fondamentale

Si la fonction économique des droits d’auteur mérite d’être réaffirmée et défendue avec vigueur, leur fonction sociale doit également être prise en considération, ce qui invite à rechercher un juste équilibre entre droits d’auteurs et droits fondamentaux⁴ comme la liberté d’expression ou d’information, ou encore la liberté de la recherche. Il ne fait pas de doute aujourd’hui que la recherche fait l’objet d’une reconnaissance juridique forte, en France par l’affirmation de l’indépendance du service public de l’enseignement supérieur comme des enseignants-chercheurs⁵ et plus généralement en Europe comme en atteste l’article 13 de la Charte des droits fondamentaux intitulé « Liberté des arts des sciences » : « Les arts et la recherche scientifique sont libres. La liberté académique est respectée. » Or on peut s’interroger sur la conciliation entre les droits d’auteur, souvent présentés comme absolus et la recherche scientifique ou la pédagogie qui l’accompagne bien

souvent. Les questions que soulève aujourd'hui la diffusion en *Open Access* des travaux scientifiques témoignent de cet accommodement difficile⁶. Comment pourrait-on faire de la recherche ou même enseigner sans montrer tout ou partie des œuvres auxquelles on se réfère ?

Étudier un phénomène décrit par l'historienne de l'art Brigitte Aubry, consistant à faire entrer dans les circuits des collections et expositions publiques nombre de copies, répliques et reconstructions d'œuvres, entraîne pour les chercheurs la nécessité d'y faire référence, et parfois de reproduire les objets concernés afin que les lecteurs puissent les voir. En effet, comme il a été démontré dans le texte méthodologique ci-dessus, dans le cas de documents comme ceux que contient *La Boîte verte* de Marcel Duchamp, la seule transcription n'est pas suffisante pour mener les recherches scientifiques les concernant, car elles ont besoin de précision, de nuances et de méthode, et surtout des savoirs sensibles propres à la démarche artistique. Dans les recherches sur l'art, il est souvent indispensable de légitimer les arguments théoriques par la capacité qu'a – ou n'a pas – le lecteur de *voir* effectivement ce que le chercheur avance : dans l'art, la théorie est inhérente aux œuvres ou elle n'est pas. Sur ce point, les réflexions de Marcel Duchamp sur la réception des œuvres peuvent être élargies de l'expérience artistique à l'expérience cognitive : « ce sont les REGARDEURS qui font les tableaux⁷ » ou « le public représente la moitié de la question⁸ », affirme-t-il. Pour le dire autrement, l'artiste produit le signifiant, le signifié étant à la charge du « regardeur ». Par conséquent, la liberté de la recherche, qui plus est sur un objet en rapport avec les politiques publiques des institutions culturelles et artistiques, nécessite une prise entre parenthèses, limitée et contrôlée, du droit d'auteur et/ou du droit patrimonial.

La nécessaire reproduction ou représentation d'une œuvre à des fins de recherche ou même à des fins pédagogiques, sans autorisation expresse de l'auteur, n'a peut-être pas encore été réellement prise en considération par la législation sur les droits d'auteur, en France au moins, et ce, malgré la multiplication contemporaine des exceptions

au droit d'auteur⁹. Il existe bien l'exception « classique » des « analyses et courtes citations justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre à laquelle elles sont incorporées¹⁰ ». La généralité de cet énoncé ne justifie cependant pas toutes les reproductions ou représentations, fussent-elles rendues nécessaires par la recherche, l'enseignement ou la liberté d'expression ou d'opinion. La courte citation n'est pas un véritable « droit » pour la loi française : elle reste une exception au monopole des droits d'auteur qui n'autorise ni la reproduction intégrale des œuvres d'un auteur, ce qui se conçoit aisément, ni même la reproduction intégrale d'une œuvre : un poème, une chanson, un tableau, une photographie... car l'intégralité de la reproduction viendrait remettre en cause la brièveté attendue de la courte citation. Mais – et c'est bien là l'essentiel – si la courte citation est assez bien admise en matière littéraire ou musicale, elle est contestée pour les œuvres audiovisuelles, graphiques ou plastiques. Les intuitions de Duchamp ont été justes lorsqu'il voulait « effacer l'idée de l'original, qui n'existe ni en musique ni en poésie¹¹ ». Comment des générations d'enseignants et de chercheurs en art se sont-ils « arrangés » de cette exception au droit d'auteur pour accomplir leur métier en toute légalité ? En France, la cour de cassation, dans une décision remarquable du 19 mars 1929, avait bien semblé admettre la reproduction d'images de sculptures de Rodin¹² en précisant toutefois que, « presque microscopiques, elles [les reproductions] faisaient corps avec le texte dans lequel elles étaient insérées, ne pouvaient en être séparées, étaient inutilisables et sans aucune valeur en dehors de l'ouvrage auquel elles étaient incorporées. » Une manière bien frileuse d'admettre la courte citation d'œuvres d'arts plastiques. La jurisprudence française postérieure ne sera pas plus généreuse envers la reproduction d'œuvres d'art graphiques, plastiques ou architecturales, quelle qu'en soit la nécessité, même pratique, comme en témoigne cette affaire qui concernait la reproduction dans un catalogue

en vue d'une vente aux enchères d'un dessin au crayon et de deux peintures à l'huile de Maurice Utrillo. Saisie de cette reproduction contestée, le 5 novembre 1993, la cour de cassation en assemblée plénière, c'est-à-dire en formation solennelle, érigera en principe que « la reproduction intégrale d'une œuvre, quel que soit son format, ne peut s'analyser comme une courte citation¹³ ». Il ne faudra pas moins de deux lois, celle du 27 mars 1997, puis celle du 1^{er} août 2001, pour admettre ce qui aurait pu sembler une évidence indispensable à l'information des acquéreurs potentiels d'objets d'art : « les reproductions, intégrales ou partielles d'œuvres d'art graphiques ou plastiques destinées à figurer dans le catalogue d'une vente judiciaire effectuée en France pour les exemplaires mis à la disposition du public avant la vente dans le seul but de décrire les œuvres d'art mises en vente¹⁴ » échappent au monopole des droits d'auteur.

L'inscription en droit français de l'exception dite « pédagogique » témoigne, il est vrai, de cette nouvelle approche cherchant à concilier droits d'auteur, liberté de la recherche et nécessités de l'enseignement. La directive européenne n°2001-29 du 22 mai 2001 relative à l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information prévoit bien comme exception ou limitation aux droits d'auteur l'« utilisation à des fins exclusives d'illustration dans le cadre de l'enseignement ou de la recherche scientifique, sous réserve d'indiquer, à moins que cela ne s'avère impossible, la source, y compris le nom de l'auteur, dans la mesure justifiée par le but non commercial poursuivi¹⁵ ». L'adoption en France de la loi n°2006-961 du 1^{er} août 2006 relative au droit d'auteur et aux droits voisins dans la société de l'information (dite loi DADVSI) sera l'occasion d'inscrire dans le code de la propriété intellectuelle cette exception que la pratique nomme imparfaitement « exception pédagogique », car l'exception ne consacre pas seulement la finalité de l'enseignement, mais intègre également celle de la recherche, spécialement de la recherche publique ou en tout cas non lucrative. On peut regretter cependant que le mouvement ne soit pas vraiment

achevé et que, derrière l'apparente simplicité de la dénomination usuelle d'exception pédagogique, le régime concocté par le législateur soit d'une complexité telle que peu de commentateurs se risquent encore à tenter d'en expliquer les mystères. On se référera au texte voté en 2006 pour s'en convaincre¹⁶. On ne peut pas dire que la nouvelle réforme, opérée par l'ordonnance n°2021-1518 du 24 novembre 2021, séparant les activités de recherche¹⁷ et les activités pédagogiques¹⁸, soit de nature à faciliter l'intelligibilité des dispositions consacrées à la matière.

On touche ici à une particularité des objets d'art qui sont, tous, à la fois œuvres et documents, selon la façon dont on les approche, et peuvent donc être utilisés selon un de ces deux aspects de leur double statut ontologique : comme œuvres, ils peuvent être exposés, vendus ou être protégés par le droit d'auteur, comme documents, ils peuvent être explorés et analysés par les chercheurs (les historiens savent depuis longtemps que les romans ou peintures peuvent devenir de précieuses sources documentaires). Dans le cas particulier de *La Boîte verte* de Marcel Duchamp, la dichotomie entre les deux aspects, celui d'œuvre et celui de document, est particulièrement forte, même si certaines postures liées à sa réalisation sont équitablement partagées par les deux aspects en question, comme par exemple le soin extrême de la technique ou le choix du papier, qui caractérisent aussi bien l'édition de qualité dans la production de documents imprimés que les publications d'artistes qui aboutissent à la production d'œuvres. *La Boîte verte* est indubitablement une œuvre, certes, bien qu'elle soit multiple, car publiée à 300 exemplaires, et elle est signée par l'artiste. Mais elle est aussi un document, réalisé à l'aide d'une technique à caractère industriel (phototypie, c'est-à-dire *collo type*), et non artistique (car Duchamp n'a choisi ni la lithographie, ni la gravure à l'eau-forte, ni l'aquatinte, ni la taille-douce, etc.). C'est un document comportant des textes à lire, ce qui a rendu possible sa transcription (il n'existe en général pas de transcription d'œuvres plastiques ou visuelles, la transcription étant réservée pour

des documents, tels des carnets de voyage ou des journaux manuscrits) ; et surtout, *La Boîte verte* est conçue par Duchamp comme un *document* dont la lecture doit accompagner le regard porté sur l'œuvre, à savoir *Le Grand verre*. Elle est donc œuvre, mais une œuvre au service d'une autre œuvre : celle-là est donc un document (commentaire, éclaircissement, apport intellectuel, « le conceptuel », etc.), nécessaire pour affiner le regard porté sur celle-ci. Une des idées initiales pour la forme que devait revêtir ce document a été celle d'un album : « Je voulais que cet album aille avec le *Verre* et qu'on puisse le consulter pour voir le *Verre* parce que, selon moi, il *ne devait pas être regardé au sens esthétique du mot*. Il fallait consulter le livre et les voir ensemble. La conjonction des deux choses enlevait tout le côté rétinien que je n'aime pas¹⁹. » Dépasser le regard purement esthétique – appréciatif – vers une approche cognitive de l'œuvre, tel est le projet de *La Boîte verte*. Alors, selon l'artiste, « Tout devenait conceptuel, c'est-à-dire que cela dépendait d'autres choses que de la rétine²⁰. » Le conceptuel est propre au texte, mais aussi aux croquis, schémas et à d'autres moyens de communiquer sur le projet de l'œuvre ; la « rétine » désigne chez Duchamp la réduction de l'art à la seule expérience visuelle et esthétique. Certes, la dimension documentaire est inséparable de la dimension artistique dans *La Boîte verte* de Marcel Duchamp, mais en publiant ici la copie réalisée par Ernest T., nous montrons le contenu de *La Boîte* comme document (qui, désormais, peut être analysé par les chercheurs et connu du public), ne créant ainsi aucune opportunité de l'utiliser comme œuvre de Marcel Duchamp (pas de signature de Duchamp, différences notables entre *La Boîte* de Duchamp et sa copie par Ernest T., pas de possibilité de l'exposer comme on exposerait l'original, pas d'opérations commerciales, etc.).

Il convient de rappeler que cette nouvelle façon introduite par Duchamp de faire de l'art a produit un impact considérable sur l'art de la seconde moitié du XX^e siècle et que l'art conceptuel, un des courants majeurs de cette période a – non

sans raison – adopté l'idée du « conceptuel » comme une de ses références capitales, reléguant le « rétinien » au « second plan ». « Je m'intéressais aux idées », écrit l'artiste, « – et pas simplement aux produits visuels. Je voulais remettre la peinture au service de l'esprit. Et ma peinture fut, bien entendu, immédiatement considérée comme "intellectuelle", "littéraire". (...) Voilà la direction que doit prendre l'art : l'expression intellectuelle, plutôt que l'expression animale. J'en ai assez de l'expression "bête comme un peintre" »²¹. L'art n'est plus alors l'affaire des formes seules, mais aussi des concepts et des idées, ce qui confère aux documents de l'art une importance toute particulière, quand bien même ils peuvent revêtir des formes assimilables à celles des œuvres.

Droit et intérêt du public à connaître

Dans la dynamique de confrontation des droits d'auteur aux droits fondamentaux, il faut faire une place à la liberté d'expression ou encore au droit du public à l'information qui en est le corollaire²². Le droit du public à l'information est de plus en plus présent dans le code de la propriété intellectuelle, comme d'ailleurs dans la jurisprudence²³, même s'il apparaît, à l'instar du droit de citation, enchâssé dans des dispositions plutôt évasives ou au contraire très restrictives qui n'engagent pas vraiment à la mise en œuvre de ces droits. Si on laisse de côté les exceptions de courte citation, évoquée ci-dessus, de revue de presse et de reproduction des discours destinés au public au titre de l'actualité²⁴, trois exceptions nouvelles depuis 2006 témoignent de ce changement de perspective au nom du droit du public à connaître les œuvres : la reproduction et la représentation d'œuvres au profit de personne souffrant d'un handicap²⁵ ; « la reproduction ou la représentation, intégrale ou partielle, d'œuvres d'art graphique, plastique ou architecturale, par voie de presse écrite, audiovisuelle ou en ligne, dans un but exclusif d'information immédiate et en relation directe avec cette dernière²⁶ » ; la reproduction

et représentation d'œuvres architecturales et de sculptures, placées en permanence sur la voie publique²⁷, plus connue sous l'appellation laconique mais évocatrice d'exception de panorama²⁸. L'introduction de ces exceptions aux droits d'auteur illustre cette tendance contemporaine, à côté de l'*Open Data* et de la science ouverte, à préserver les droits d'auteur tout en faisant place à d'autres droits fondamentaux tels que la liberté d'expression ou de communication. On peut même soutenir que, plus que de nouvelles exceptions aux droits d'auteurs, qui seraient alors d'interprétation stricte face à un droit supérieur, ces réformes introduisent des limites avec lesquelles les droits d'auteur doivent désormais composer. Ces nouvelles limites illustrent pleinement l'idée selon laquelle, au-delà de la liberté d'informer, c'est aussi le droit d'être informé et de connaître qui est reconnu au public, qu'il soit un public professionnel ou profane.

Le « REGARDEUR » des œuvres de Duchamp est invité non pas à une contemplation révérencieuse (« Je n'ai jamais eu de respect particulier pour l'art comme objet de vénération²⁹ », écrit Duchamp) et uniquement esthétique, habituellement réservées aux œuvres, mais à un regard non esthétique (non « rétinien »), donc cognitif (« conceptuel »), regard qui en déniche les « idées », afin d'approfondir la connaissance de l'œuvre. Or, le public a non seulement l'intérêt, mais aussi le droit de connaître et comprendre l'œuvre de Marcel Duchamp, et en particulier *Le Grand verre*, devenu une production emblématique des avant-gardes artistiques, c'est-à-dire de l'art contemporain. Il est aujourd'hui évident pour la science (anthropologie, histoire, sociologie, histoire de l'art, etc.) que l'art est un phénomène irréductible à sa seule économie et à son cadre juridique, ainsi qu'à sa seule réception esthétique et appréciative. Outre les œuvres d'art, divers approches scientifiques de l'art étudient ce que les anthropologues appellent l'agentivité (*agency*), c'est-à-dire divers facteurs – et non seulement acteurs (artistes et spectateurs) – de l'art, tels les réseaux informels à travers lesquels circulent dans la société l'art et ses idées, tels divers documents

et objets autres que les œuvres, comme par exemple des imprimés (brochures, cartes postales, cartons d'invitation, tracts, manifestes, classeurs de documents, voire les bibliothèques d'artistes, etc.), tels divers phénomènes et événements dans le cadre desquels on célèbre les œuvres et on invente les langages pour en parler, etc. Les documents contenus dans *La Boîte verte* et le travail de recherche dont ils font l'objet – y compris dans le présent dossier – font partie de ces facteurs d'art indispensables du point de vue du public pour connaître et pour améliorer la compréhension de l'œuvre de Marcel Duchamp.

Duplication et appropriation selon Marcel Duchamp

Un autre point à analyser ici est l'attitude de Marcel Duchamp à l'égard des copies, répliques, etc., notamment en relation avec ses propres œuvres, à l'égard de la conception qu'il se faisait de l'artiste et de la création ainsi que de leurs conséquences pour le statut de l'œuvre, et, enfin, de la production sérielle dans l'art. Duchamp avait une position très réservée par rapport à l'importance que l'on accorde habituellement à la signature de l'artiste. On peut rappeler que l'urinoir, *Fountain*, a été signé « R. Mutt » (avec la question importante relativement au statut de ce nom, qui est un pseudonyme) ou que, dans sa peinture de 1918, *Tu m'*, outre sa propre signature³⁰, Duchamp a intégré celle d'un « bonhomme » – peintre d'enseignes « A. Klang » – à qui il a fait faire dans le tableau la main à l'indice qui pointe³¹, geste ironique à de multiples sens. Mais la distance la plus explicite par rapport à une conception fétichisante de la signature de l'artiste se trouve dans les « Projets » : « acheter ou prendre des tableaux connus ou pas connus et les signer du nom d'un peintre connu ou pas connu – *La différence* entre la “facture” et le nom inattendu pour les “experts”, – *est l'œuvre authentique* de Rose Sélavy, et défie les contrefaçons³² ». « Défier les contrefaçons », qu'est-ce à dire ? Interroger l'authenticité des œuvres ? Mettre en cause les

expertises relatives à l'attribution des œuvres, étant donné la singularité imprévisible de ces dernières ? Voire : contester le statut de la contrefaçon comme production frauduleuse, en admettant que toutes les copies et réattributions de la paternité des œuvres font partie des processus de l'art comme un de ses facteurs ? À Dore Ashton, Duchamp confie l'anecdote suivante.

Un jour, voici de nombreuses années, je dînais avec des amis au vieil *Hôtel des artistes*, ici à New York, et il y avait une grande peinture démodée derrière nous – une scène de bataille je crois. Alors je me suis levé et je l'ai signée. Vous voyez, c'était un ready-made qui avait tout, excepté le goût. Et aucun système. Je ne voulais pas être appelé artiste, vous savez. Je voulais utiliser ma possibilité d'être un individu, et je suppose que j'ai réussi, non ?³³

On doit sans doute considérer que cette anecdote raconte la réalisation du ready-made décrit ci-dessus, consigné par l'artiste dans les notes intitulées « Projets ».

Conséquence – volontaire ou involontaire – des « jeux » et des « pratiques » de Marcel Duchamp en matière de signature, les questions d'attribution ont pu susciter des difficultés judiciaires comme en témoigne cette affaire jugée en mai 2013 par la Cour d'appel de Paris³⁴. La vente aux enchères d'une œuvre réalisée à partir de la « Mariée mise à nu par ses célibataires » par Richard Hamilton y a été annulée pour erreur sur l'attribution, considérée comme erreur sur une qualité substantielle. L'œuvre, qui constituait le lot 575, était intitulée « The Sieves » et avait été présentée au catalogue comme une œuvre de Marcel Duchamp. L'acquéreur découvrira après l'acquisition pour une somme de 50 000 euros, que l'œuvre présentée comme étant de Marcel Duchamp y compris lors de l'exposition préalable, portait une petite inscription difficilement visible « d'après Marcel Duchamp par Richard Hamilton 40/50 ». L'experte sollicitée pour les besoins de la

cause apportera ces précisions : « il ne s'agit pas d'une œuvre du seul Marcel DUCHAMP comme indiqué au catalogue de vente mais elle ne peut pas être considérée non plus comme une réalisation du seul Richard HAMILTON, Marcel DUCHAMP ayant décidé de garder un contrôle et son nom sur cette œuvre réalisée à partir de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* dans la continuité du travail de sa reconstruction ». Cette affaire témoigne d'une certaine « mise à l'épreuve du lien entre la personne et l'œuvre³⁵ », comme le remarque la sociologue Nathalie Heinich.

Afin que le sens qu'on donne à la remarque duchampienne sur la contrefaçon puisse être objectivé, il faut l'inscrire dans la profonde remise en cause des pratiques et concepts de l'art initiée par Marcel Duchamp. Ironique, cette remarque rappelle que l'artiste non seulement réalisait des œuvres multiples (*La Boîte verte*, 7 séries de la *Boîte en valise*, 8 rééditions des readymades par Arturo Schwarz³⁶, etc.), mais encore il autorisait généreusement les copies et répliques de ses œuvres, en remédiant ainsi à l'unicité des objets d'art, en les faisant « rééditer » en quelque sorte pour démultiplier leur présence et leur pouvoir sur le monde de l'art. Les readymades choisis parmi les objets produits industriellement s'y prêtent tout particulièrement. Duchamp déclare par exemple qu'« un autre aspect du *ready-made* est qu'il n'a rien d'unique... La réplique d'un *ready-made* transmet le même message ; en fait, tous les *ready-made* existants aujourd'hui ne sont pas des originaux au sens reçu du terme³⁷ ». De cette manière, et de bien d'autres encore, il a bouleversé les règles de l'art, non sans faire lui-même l'expérience de l'écart entre ses nouvelles conceptions et pratiques, d'une part, et le fonctionnement des institutions et du marché de l'art, d'autre part. Duchamp en a lui-même fait les frais lorsqu'il voulait, en 1963, reprendre son *Nu descendant l'escalier* dans une affiche qu'on lui a demandé de dessiner pour « Armory Show – 50th Anniversary Exhibition » à New York. « Ironie facétieuse de l'histoire », écrit Naumann, « craignant que l'appropriation

par Duchamp de sa propre toile ne viole les lois du copyright, les organisateurs de l'exposition demandèrent à l'artiste d'écrire au Museum of art de Philadelphie pour l'autorisation³⁸ ». Autre rencontre désillusionnée avec les règles de l'exploitation commerciale du droit d'auteur : dans une lettre à l'artiste Douglas Gorsline, Duchamp écrit : « Je viens juste de signer à Milan un contrat avec Schwarz, l'autorisant à faire une édition (huit répliques) de tous les ready-made, y compris le *Porte-bouteilles*. Je me suis donc engagé par écrit à ne plus signer de ready-made, afin de protéger son édition. Ma signature ou pas, votre trouvaille a la même valeur "métaphysique" que n'importe quel autre ready-made ; il a même l'avantage de ne pas avoir de valeur commerciale³⁹. » L'année précédente, lorsque Duchamp signait un porte-bouteilles pour Irving Blum, Richard Hamilton s'est empressé de lui faire la remarque suivante : « Vous êtes naturellement conscient, monsieur Blum, que pour dévaluer son œuvre, Duchamp signe n'importe quoi⁴⁰ ». Diverses remarques de Hamilton permettent de douter que Duchamp ait voulu contrôler le processus infini des reproductions et répliques de ses œuvres, processus auquel il semble avoir joyeusement contribué. La signature importait pour la seule exploitation commerciale de l'œuvre, mais ne changeait pas, selon lui, son statut artistique – « métaphysique », dit-il – celui même qui est dans le présent dossier l'objet de recherche, où l'on explore l'ontologie d'une œuvre qui est en même temps un fac-similé d'une œuvre. La présente étude cherche à établir une logique de continuité entre la posture de Marcel Duchamp lui-même à l'égard des copies, répliques, rééditions, remakes, re-enactments et réinterprétations de ses travaux, ce sur quoi il existe de nombreux témoignages, et la problématique indissociablement artistique et juridique, relative à l'histoire « posthume » de ces reprises, qui pullulent après la mort de l'artiste, et auquel est consacré le présent dossier de la galerie des documents d'artistes.

Le changement de l'éthos de l'artiste chez Marcel Duchamp dépasse de loin, cela va sans

dire, la seule question de la signature : il critique la fétichisation du génie (l'artiste n'est pas plus créateur que d'autres professions), l'unicité de l'œuvre qui n'est pas le gage de son originalité (œuvres multiples) tout comme sa réalisation par l'artiste lui-même n'est pas le gage de son authenticité (réalisations confiés à d'autres personnes, par exemple à Jacqueline Monnier⁴¹), la forme de l'œuvre n'est pas un enjeu décisif de l'identité de l'œuvre (l'intervention du hasard, les rééditions et répliques, une tentative de décrire les couleurs par téléphone pour la réalisation d'une copie du *Grand verre*⁴², etc.), bien plus : les nouvelles répliques pouvaient être l'occasion pour en faire évoluer le concept et la forme : lorsque, en 1960, Robert Rauschenberg a demandé à Marcel Duchamp de signer pour lui un de ses readymades, celui-ci « apposa sa signature à l'intérieur du porte-bouteilles et ajouta l'inscription suivante : "Impossible de me rappeler la phrase originale", relevant par là l'oubli de ce qu'il avait écrit en 1914⁴³ ».

De manière résolue, Marcel Duchamp a décidé de faire de l'art autrement, c'est-à-dire d'en inventer de nouvelles pratiques et, par conséquent, d'en modifier les concepts. Outre son acceptation enthousiaste de la logique de reproduction dans l'art et de ses conséquences, il se proposait également, on l'a vu, de libérer l'art des jugements esthétiques, notamment en stigmatisant la réduction de l'art à ce qui est donné à voir seulement ; les « regardeurs » doivent avoir la possibilité d'accéder aux notes, et de les lire effectivement, car elles apportent au *Grand verre* idées, projets, réflexions, références, commentaires, etc. De ce point de vue, donner au public la possibilité de voir et de lire les notes de *La Boîte verte* comme un document – ce que nous faisons dans le présent dossier – qui permet de dépasser la vision rétinienne de l'œuvre, et la rendre par ce geste même « conceptuelle », est parfaitement conforme aux intentions et projets de Marcel Duchamp. En effet, les notes de *La Boîte verte* apportent un éclairage décisif sur un ensemble d'inventions artistiques et de nouvelles formes plastiques dont *Le Grand verre* était le chantier ; mentionnons à titre d'exemples les

pratiques visuelles visant à annuler les catégories traditionnelles : gauche/droite, intérieur/extérieur, concave/convexe, haut/bas, vertical/horizontal, recto/verso, etc., ou encore les formes coulées de gaz, l'indiscernable et l'inframince, l'élevage de poussière ou de couleur, la couleur-ready-made, l'état de repos ultrarapide, l'empreinte thermique, le hasard conservé, les géométries non euclidiennes dans l'art, la forme inversée de porosité, la densité oscillante, l'unité de longueur extensible, etc. On ne peut qu'être étonné que ces notes n'ont encore jamais été publiées intégralement, alors que les autres notes du *Grand verre* (qui ne sont pas entrées dans *La Boîte verte*) ont été publiées en fac-similé⁴⁴ depuis plus de 40 ans, et que la transcription, telle qu'elle est publiée depuis plusieurs décennies chez Flammarion, donne à voir seulement une partie de croquis, sortis du contexte de leur présence conjointe avec le texte. La publication des notes sous cette forme n'est d'ailleurs pas sans poser des problèmes, tant du point de vue éditorial en général que du point de vue de l'édition scientifique.

Les formes sensibles continuent, bien sûr, à jouer un rôle important dans l'art de Duchamp, mais l'artiste prône une approche cognitive et non pas appréciative des œuvres. Ce n'est donc pas la « beauté » des formes, leur valeur esthétique, qui l'emporte, mais le *savoir sensible* qu'elles véhiculent. La compréhension de l'œuvre en dépend, et parfois – comme c'est le cas ici – ce savoir rejaillit sur la compréhension du texte ; en effet, dans *La Boîte verte* « la frontière entre une fioriture abstraite et une ligne traçant des lettres difformes est parfois indéterminée⁴⁵ ». Dans le texte méthodologique publié ci-dessus, nous traçons les limites de la transcription de ce type de documents, et la nécessité qui en découle de publier intégralement les notes, texte et croquis, le conceptuel et le rétinien. Il convient de rappeler aussi que dans le *Green Book*, version typographique de *La Boîte verte* publiée en anglais par Richard Hamilton, Duchamp a une formule surprenante pour désigner le caractère inséparable des deux : « traduction du sens et de la forme des

notes originales⁴⁶ ». Autrement dit, il ne suffit pas de traduire le sens des notes, car il faut également tenir compte de leurs formes : seul l'artiste, en l'occurrence aussi bien Hamilton que Duchamp, en détiennent le secret. Ainsi approchons-nous la source de la tension évoquée ci-dessus : l'œuvre est souvent identifiée, précisément, à sa forme sensible, objet de contemplation esthétique, tandis que Duchamp considère la forme comme une contribution spécifique au conceptuel. « J'aime l'idée », dit-il. « Je n'ai jamais eu de respect particulier pour l'art comme objet de vénération⁴⁷. » Si l'on en tient compte, on retrouve les analyses proposées ci-dessus sur le droit du public à connaître l'œuvre de Marcel Duchamp, qui fait désormais partie – sans aucun conteste possible – du patrimoine culturel du XX^e siècle, même si ses droits patrimoniaux ne sont pas encore dans le domaine public.

Certes, la copie comme œuvre originale ne pouvait pas encore être pensée à cette époque, mais Duchamp en a posé les prémisses ; *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* de Rosalind Krauss ne paraît qu'en 1985, et les premières œuvres-copies appropriationnistes de Sherrie Levine (*After Edward Weston, After Karl Blossfeldt*) datent de 1981. Mais le livre important de Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, et tout particulièrement son chapitre 8 : « Prolifération du “déjà fait”. Copies, répliques et œuvres en édition. 1960-1964 », démontre au-delà de tout doute possible que Duchamp a fait le choix délibéré de faire entrer son œuvre entier dans un cycle infini de multiplication, de reproduction, autorisant toutes les répliques et copies pour lesquelles il a été sollicité. « Duchamp s'est efforcé lui-même pendant plusieurs années », écrit Richard Hamilton, « de diffuser ses réalisations par le moyen de reproductions imprimées et de copies certifiées, si bien que nous commençons aujourd'hui à recevoir le substitut au même titre que l'original⁴⁸. » Le livre de Naumann non seulement rend compte de l'ampleur du phénomène de « reproduction » ou « réédition », dont l'artiste a souvent été complice

– et parfois initiateur –, mais encore il permet de mesurer son importance pour le statut que Marcel Duchamp a si rapidement acquis comme principale source d'inspiration de l'art dans la seconde moitié du XX^e siècle : une « fièvre duchampienne chez les intellectuels depuis environ 1975⁴⁹ ». Dans tous les faits réunis par Naumann, Duchamp accompagne avec enthousiasme les répliques et copies de ses œuvres, et il ne fait état d'aucun refus ni réserve à ce sujet, sauf celui évoqué ci-dessus, où, pour des raisons commerciales explicitement mentionnées, l'artiste n'a pas signé une réplique de ready-made, tout en soulignant que celui-ci gardait toute sa valeur « métaphysique », c'est-à-dire son statut ontologique d'œuvre. Cette attitude générale de Duchamp a fait dire à Pontus Hultén, futur directeur du Centre Georges Pompidou, à l'occasion d'une exposition qu'il préparait alors pour Moderna museet de Stockholm, que « Duchamp signait, à la fin, tout ce que l'on voulait. Il aimait l'idée qu'une œuvre d'art pût être répétée. Il haïssait les œuvres d'art "originales" qui coûtent si cher⁵⁰. » En effet, précise Naumann, « duplication et appropriation sont des stratégies artistiques opérationnelles dans l'œuvre de Duchamp dès 1905, alors qu'il réimprimait des plaques de cuivre de son grand père sur le vieux Rouen⁵¹ ».

Il faut relever un paradoxe : ce sont non seulement les ready-mades de Duchamp mais encore l'ensemble de ses postures artistiques qui ont attiré l'attention des chercheurs en art sur le fait que n'importe quel objet, exposé sur un socle dans une institution artistique, reproduit dans une revue d'art ou acheté par une collection publique ou privée, etc. acquiert le statut de l'œuvre, alors qu'il n'est d'abord qu'un « candidat à l'appréciation esthétique » (G. Dickie), simple urinoir ou porte-bouteilles. Selon nombre de théoriciens de l'art, en effet, le statut d'œuvre d'art vient à l'œuvre dans des cadres institutionnels précis, tels que les expositions, les collections, privées ou publiques, les reproductions dans les catalogues ou les revues d'art, etc. (Arthur Danto, George Dickie, Gérard Genette et autres). C'est l'exposition qui institue un objet dans son statut sémiotique d'œuvre⁵², affirme

Jean-Marc Poinso. *Mutatis mutandis*, l'ensemble du parcours institutionnel du fac-similé réalisé par Ernest T. – l'exposition au Cabinet du livre d'artiste en 2013, entrée dans la collection (publique) du FRAC-Artothèque Nouvelle-Aquitaine en 2022, la publication accompagnée d'un projet de recherche dans la revue *Art & Documentation* – sont autant de facteurs de sa reconnaissance comme œuvre d'art à part entière. Or, ces mêmes facteurs qui en font une œuvre reconnue entrent – paradoxalement – en tension avec le droit patrimonial, car cette nouvelle œuvre-copie va au-delà de ce qui est simplement « transcriptible », et à ce titre disponible dans plusieurs éditions, dont celle de Flammarion ; l'œuvre d'Ernest T. fait voir l'ensemble des textes, schémas et croquis, indispensables pour la recherche, c'est-à-dire la *forme* des notes de *La Boîte verte* de Marcel Duchamp. Certes, les règles relatives à la propriété littéraire et artistique n'apportent que peu de réponses à ce paradoxe⁵³, et pourtant les procédures de la validation institutionnelle de l'œuvre sont aujourd'hui bien documentées par une approche anthropologique et sociologique de l'art. La question est donc de savoir selon quelles qualifications et modalités juridiques – œuvre collective, œuvre de collaboration, œuvre composite ou œuvre *sui generis* – ces paradoxes pourraient être pris en charge afin de reconnaître la présence implicite dans l'œuvre, en l'occurrence celle d'Ernest T., des contributions de tous ces facteurs du « monde de l'art », inséparables du statut de celle-ci.

En conclusion de ces analyses, on *doit* d'abord préciser que l'Association Marcel Duchamp a été scrupuleusement informée et tenue au courant de l'évolution du présent projet depuis octobre 2021, et que son droit de réponse a été respecté. L'Association Marcel Duchamp à qui nous nous étions adressés dans un premier temps nous a renvoyé à l'éditeur Flammarion (« sous réserve de l'accord de Flammarion, concessionnaire des droits depuis 1973) » ; les éditions Flammarion, à qui nous avons demandé l'autorisation de reproduire les éléments intégraux de *La Boîte verte*, nous ont invités à contacter l'Association Marcel Duchamp.

On *peut* également insister sur le fait que, plus qu'à la symbolisation des rapports sociaux de pouvoir, l'art contemporain est aujourd'hui associé à la création du nouveau et au renouvellement du sens, à la provocation ou à la déconstruction du *statut quo* ; Marcel Duchamp y contribue grandement : « J'étais ravi d'être un succès de scandale », dit-il à propos de la réception houleuse à New York du *Nu descendant un escalier*, « car pour moi, c'était une forme d'action révolutionnaire⁵⁴ ». En effet, « en art, il n'y a que révolutionnaires ou plagiaires⁵⁵ », répétait inlassablement Paul Gauguin. La remise en question des règles de l'art et de son rôle dans la société, ou le passage à la limite que les artistes pratiquent à l'égard des institutions de la société, les conduit parfois à se situer à la limite de la légalité, ce que certains d'entre eux assument ouvertement. Krzysztof Wodiczko, par exemple, considère que l'artiste doit « tâcher d'intervenir dans la sphère publique aussi près que possible des limites légales et des techniques qu'elle impose⁵⁶ ». Il ne faut pas oublier que, selon les contextes, ces conflits des artistes avec le droit conduisent également, selon les temporalités diverses, à l'évolution des normes et pratiques sociales ; le présent projet de recherche y contribue en s'inscrivant dans la réflexion sur les politiques culturelles, celles notamment que décrit Brigitte Aubry, en étudiant divers aspects : artistiques et historiques, scientifiques et éditoriaux, traductologiques et juridiques.

Notes

¹ Voir aussi le dossier « Remake, reprise, répétition » de *Marges. Revue d'art contemporain*, n° 17, 2013. En ligne : <https://journals.openedition.org/marges/83>.

² Le CLA fait partie du service commun de documentation (SCD) de l'université. Il a été distingué du label national « Collection d'excellence pour la recherche » (CollEx). Le fonds du CLA fait désormais partie des collections patrimoniales de la bibliothèque de l'université Rennes 2.

³ Cour de cassation, chambre criminelle, 16 juin 1955, *Dalloz* 1955, Jur. p. 554 ; v. pour une application récente, Cour d'appel de Paris, Pôle 5 - chambre 1, 23 février 2021, n°19/09059 : *Revue trimestrielle de droit commercial* 2021 p. 818 note Frédéric Pollaud-Dulian : « <Fait d'hiver> : la revanche des trois petits cochons sur le grand méchant Koons ».

⁴ Christophe Geiger, *Droit d'auteur et droit du public à l'information. Approche de droit comparé*, coll. « Le droit des affaires – Propriété intellectuelle », Paris, Litec/IRPI, 2004 ; voir également Christophe Geiger, *La Fonction sociale des droits de propriété intellectuelle*, Recueil Dalloz, 2010, p. 510.

⁵ Code de l'éducation, articles L 123-9, L 141-6 et L 952-2.

⁶ À commencer par l'insertion – paradoxale – du droit de publication dans le code de la recherche à l'article L 533-4 et non dans le code de la propriété intellectuelle.

⁷ Marcel Duchamp, « Regardeurs, » dans DDS 1994, p. 247.

⁸ Cabanne, p. 32. : Pour les références bibliographiques, voir p. 60-61.

⁹ Voir la liste de l'article L 122-5 du Code de la propriété intellectuelle qui comporte aujourd'hui pas moins de 18 exceptions.

¹⁰ Code de la propriété intellectuelle, article L 122-5 3° a.

¹¹ Entretien avec Otto Hahn, cité par Marcadé, p. 120.

¹² Cour de cassation, chambre criminelle, 19 mars 1926, *Dalloz Périodique* 1927, 1, 25, note de Marcel Nast.

¹³ Cour de cassation, assemblée plénière, 5 nov. 1993, n°92-10.673 : Bulletin 1993 A. P. n°15.

¹⁴ Code de la propriété intellectuelle, article L 122-5 3° d.

¹⁵ Directive 2001/29/CE du Parlement européen et du Conseil du 22 mai 2001 sur l'harmonisation de certains aspects du droit d'auteur et des droits voisins dans la société de l'information, article 5 3° a.

¹⁶ Code de la propriété intellectuelle, article 3° e version d'origine « La représentation ou la reproduction d'extraits d'œuvres, sous réserve des œuvres conçues à des fins pédagogiques et des partitions de musique, à des fins exclusives d'illustration dans le cadre de l'enseignement et de la recherche, y compris pour l'élaboration et la diffusion de sujets d'examens ou de concours organisés dans la prolongation des enseignements à l'exclusion de toute activité ludique ou récréative, dès lors que cette représentation ou cette reproduction est destinée, notamment au moyen d'un espace numérique de travail, à un public composé majoritairement d'élèves, d'étudiants, d'enseignants ou de chercheurs directement concernés par l'acte d'enseignement, de formation ou l'activité de recherche nécessitant cette représentation ou cette reproduction, qu'elle ne fait l'objet d'aucune publication ou diffusion à un tiers au public ainsi constitué, que l'utilisation de cette représentation ou cette reproduction ne donne lieu à aucune exploitation commerciale et qu'elle est compensée par une rémunération négociée sur une base forfaitaire sans préjudice de la cession du droit de reproduction par reprographie mentionnée à l'article L. 122-10 ».

¹⁷ Code de la propriété intellectuelle, article L 122-5 3° e.

¹⁸ Code de la propriété intellectuelle, article L 122-5 12° et L 122-5-4.

¹⁹ Cabanne, p. 52 ; c'est nous qui soulignons.

²⁰ Cabanne, p. 48.

²¹ Marcel Duchamp, « Propos », DDS 1994, p. 171-172 et 174.

²² Christophe Geiger, *Droit d'auteur et droit du public à l'information*, op. cit., et *La Fonction sociale des droits de propriété intellectuelle*, op. cit.

²³ Cour de cassation, 1^{re} chambre civile, 15 mai 2015, Klaskan, n°13-27391, bull. 2015, I, n°116. Même si la cour d'appel de renvoi Cour d'appel de Versailles, 16 mars 2018, n°15-06029 considère dans son arrêt « qu'il résulte des faits de l'espèce que la recherche d'un juste équilibre entre la liberté d'expression de M. Peter K., y compris dans sa dimension de réflexion d'ordre social, qui ne justifie pas que l'utilisation sans autorisation des photographies de M. A. Malka était nécessaire à son exercice, et le droit d'auteur de M. A. Malka justifie qu'il soit condamné à lui payer des dommages et intérêts en réparation des contrefaçons commises ».

²⁴ Code de la propriété intellectuelle, article L 122-5 3° a, b et c.

²⁵ Mais elle ne se présente pas ainsi dans le code, voir Code de la propriété intellectuelle, article L 122-5 7°.

²⁶ Trop complexe pour être résumé en quelques mots, voir Code de la propriété intellectuelle, article L 122-5 9°.

²⁷ Code de la propriété intellectuelle, article L 122-5 11°.

- ²⁸ V. le dossier législatif : <https://www.legifrance.gouv.fr/dossierlegislatif/JORFDOLE000031589829/> opposant notamment Wikimedia France <https://libertedepanorama.fr/> et des sociétés d'auteurs comme l'ADAGP, Association de Défense des Arts Graphiques et Plastiques. Voir <https://www.adagp.fr/fr/actualites/tout-ce-que-vous-avez-toujours-voulu-savoir-sur-l-exception-panorama>.
- ²⁹ Marcel Duchamp, dans Dore Ashton, *Rencontre avec Marcel Duchamp*, trad. Patrice Cotensin, Paris, L'Échoppe, coll. « Envois », 1996, p. 15.
- ³⁰ Lebel, p. 169.
- ³¹ Cabanne, p. 73.
- ³² « Projets », dans *Notes*, n°169, p. 105.
- ³³ Marcel Duchamp, dans Ashton, *Rencontre...*, *op. cit.*, p. 17-18.
- ³⁴ Cour d'appel, Paris, Pôle 2, chambre 2, 24 Mai 2013 – Répertoire Général : n° 11/07274.
- ³⁵ Nathalie Heinrich, « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain*, 33, 1999, p. 10.
- ³⁶ Naumann, p. 222.
- ³⁷ Marcel Duchamp, « À propos des *Ready-mades* » (1961), dans DDS, 1994, p. 192.
- ³⁸ Naumann, p. 224, affiche reproduite p. 223.
- ³⁹ Marcel Duchamp, lettre du 24 juillet 1964, citée par Naumann, p. 249.
- ⁴⁰ Cité par Naumann, p. 235.
- ⁴¹ « Je vous prie de ne pas hésiter à prendre les décisions que vous jugez bonnes, sans vous soucier de mes préférence », lui écrit Duchamp alors qu'elle réalisait une nouvelle série de la *Boîte en valise*, cité par Naumann, p. 208.
- ⁴² Naumann, p. 216.
- ⁴³ Naumann, p. 210.
- ⁴⁴ NOTES 1980.
- ⁴⁵ Ci-dessus, « Méthodologie... », p. 48.
- ⁴⁶ BSB, non paginé.
- ⁴⁷ Marcel Duchamp, dans Ashton, *Rencontre...*, *op. cit.*, p. 15.
- ⁴⁸ Cité par Naumann, p. 235.
- ⁴⁹ De Duve, p. 11.
- ⁵⁰ Cité par Naumann, p. 213.
- ⁵¹ Naumann, p. 18.
- ⁵² Jean-Marc Poinot, « Dénî d'exposition », dans *Art conceptuel I*, cat. d'exposition au CAPC Musée d'art contemporain, Bordeaux, 7 octobre-27 novembre 1988, 1988, p. 19.
- ⁵³ Mais elles peuvent être apportées par la jurisprudence comme en témoigne l'affaire ayant opposé Jakob Gautel à Bettina Rheims à propos de l'inscription du mot « Paradis » en lettres dorées avec un effet de patine et dans un graphisme particulier au-dessus d'une porte vétuste, à la serrure en forme de croix, des toilettes de l'ancien dortoir des alcooliques d'un hôpital psychiatrique. La reproduction photographique de cette œuvre, sans l'autorisation de son auteur, est considérée comme une contrefaçon par la cour d'appel de Paris dans un arrêt du 28 juin 2006, ce que confirme la cour de cassation dans une décision du 13 novembre 2008. Ce faisant, la cour reconnaît que « l'approche conceptuelle de l'artiste, qui consiste à apposer un mot dans un lieu particulier en le détournant de son sens commun, s'était formellement exprimée dans une réalisation matérielle originale ». Cour de cassation, 1^{re} chambre civile, 13 novembre 2008, n°06-19.021 : *Bulletin* 2008, I, n° 258.
- ⁵⁴ Cité par Marcadé, p. 80.
- ⁵⁵ Voir par exemple : « À propos de Sèvres et du dernier four », *Le Soir*, 25 avril 1895, in Paul Gauguin, *Oviri. Écrits d'un sauvage*, textes choisis par Daniel Guérin, Paris, NRF/Gallimard, coll. « Idées », 1974, p. 137.
- ⁵⁶ Krzysztof Wodiczko, « A Conversation with October », dans *Critical Vehicles. Writings, Projects, Interviews*, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1999, MIT Press, p. 156. Voir également la fameuse affaire Brancusi relatée et commentée par Bernard Edelman dans *L'Adieu aux arts. 1926 : l'affaire Brancusi*, Paris, Aubier, coll. « Alto », 2001, qui conduira la cour d'appel des douanes à considérer que *l'Oiseau dans l'espace* était bien une sculpture et non un simple objet manufacturé.