

# HISTOIRE DE L'ART

*/92 Reproductions*



*En couverture*

Édouard Manet, *Portrait d'Émile Zola*, 1868,  
huile sur toile, 146 x 114 cm, Paris, musée d'Orsay (RF 2205).  
Détail de l'œuvre reproduite p. 12.

# HISTOIRE DE L'ART

/92 Décembre 2023

## *Reproductions*

Numéro coordonné  
par Emmanuel Lamouche et Matthieu Lett

### *Rédactrice en chef*

Dominique de Font-Réaulx,  
musée du Louvre

### *Comité de rédaction*

Gaëlle Beaujean, musée du Quai Branly  
– Jacques-Chirac / Guillaume Biard,  
Aix-Marseille Université / Denise Borlée,  
université de Strasbourg / Annaïg  
Chatain, École du Louvre / Bertrand  
Cosnet, université de Lille / Jean-Baptiste  
Delorme, Centre national des arts  
plastiques / Arianna Esposito, université  
de Bourgogne / Antonella Fenech, Centre  
André-Chastel, CNRS / Léa Kuhn,  
Centre allemand d'histoire de l'art /  
Emmanuel Lamouche, Nantes Université /  
Stéphanie Leclerc-Caffarel, musée  
du Quai Branly – Jacques-Chirac /  
Matthieu Lett, université de Bourgogne /  
Delphine Morana Burlot, université  
Paris 1 – Panthéon-Sorbonne / Camille  
Morando, musée national d'Art moderne  
– Centre Pompidou / Édith Parlier-  
Renault, Sorbonne Université / Thomas  
Renard, Nantes Université / Pierre Sérié,  
université Clermont-Auvergne

### *Comité scientifique*

Claire Barbillon, École du Louvre /  
Olivier Bonfait, université de Bourgogne /  
Anne-Lise Desmas, J. Paul Getty  
Museum / Mechthild Fend, Goethe  
Universität / Peter Geimer, Centre  
allemand d'histoire de l'art / Jean-Marie  
Guillouët, université de Bourgogne /  
Rémi Labrusse, université Paris-Nanterre /  
Anne Lafont, École des hautes études  
en sciences sociales / Yves Le Fur,  
musée du Quai Branly – Jacques-Chirac /  
Sophie Lévy, musée d'Arts de Nantes /  
Pascal Liévaux, ministère de la Culture /  
Neil McWilliam, Duke University /  
France Nerlich, Institut national d'histoire  
de l'art / Bénédicte Savoy, Technische  
Universität Berlin / Ariane Thomas,  
musée du Louvre / Michele Tomasi,  
université de Lausanne / Pierre Wat,  
université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne

### *Directeur de la publication*

Philippe Plagnieux, université Paris 1  
– Panthéon-Sorbonne

### *Trésorière*

Delphine Morana Burlot, université Paris 1  
– Panthéon-Sorbonne

### *Secrétaire de rédaction*

Delphine Wanes  
revuedachistoiredelart@gmail.com

### *Graphiste*

Anne Desrivières

### *Assistant d'édition et de diffusion*

Quentin Viricel

### *Relecteur de l'anglais*

Matthew Gillman

### *Édition et gestion*

Apahau – 2, rue Vivienne – F-75002 Paris  
revuehda@gmail.com  
+33 (0)1 47 03 84 00

### *Diffusion et distribution en librairie*

Pollen  
www.pollen-difpop.com  
+33 (0)1 43 62 08 07

### *Vente au numéro et abonnement (international)*

En ligne : [histoiredelart.sumupstore.com](http://histoiredelart.sumupstore.com)  
Par correspondance : bulletin de commande  
en fin de volume

Pour contacter un auteur ou un membre  
du comité de rédaction, s'adresser  
au secrétariat de rédaction.

Les numéros 1 à 73 d'*Histoire de l'art*  
sont en libre accès sur la plateforme *Persée*.  
[www.persee.fr/collection/hista](http://www.persee.fr/collection/hista)

© Apahau, 2023.  
ISBN : 978-2-909196-38-1  
ISSN : 0992-2059



Fondée en 1988 et éditée par l'Association des professeurs d'archéologie et d'histoire de l'art des universités (Apahau), *Histoire de l'art* est une revue semestrielle de recherche et d'information. Au sein de numéros thématiques, elle rend compte de la diversité féconde des approches en histoire de l'art et de l'architecture, en croisant l'analyse des représentations, des images et des discours. L'ensemble des périodes historiques et des aires géographiques sont considérées. La revue se dédie notamment à la valorisation des premiers travaux de jeunes chercheurs, qu'ils soient étudiants, doctorants, postdoctorants ou professionnels du patrimoine.

En ouverture du volume, après l'INTRODUCTION rédigée par ses coordinateurs, se trouve généralement la rubrique POINTS DE VUE, qui recueille l'opinion de spécialistes des questions abordées sous la forme d'entretiens ou de débats. PERSPECTIVES réunit des articles d'experts offrant une mise en contexte de la thématique choisie ; ACCENT ALLEMAND offre la traduction inédite en français d'un article novateur écrit en allemand. Les ÉTUDES constituent le cœur de la revue ; sous la forme d'études de cas, elles valorisent souvent les travaux de jeunes chercheurs aux sujets et approches originaux. Les CHRONIQUES présentent des recensions d'ouvrages, d'expositions et de manifestations. Certains volumes sont augmentés d'un PORTFOLIO, sélection critique d'images en dialogue avec le thème choisi. Enfin, des articles VARIA peuvent développer en ligne le numéro en l'ouvrant à des sujets divers.

Soutenu  
par



MINISTÈRE  
DE LA CULTURE

Liberté  
Égalité  
Fraternité

Ecole du Louvre  
Palais du Louvre



DEUTSCHES FORUM  
FÜR KUNSTGESCHICHTE  
CENTRE ALLEMAND  
D'HISTOIRE DE L'ART  
PARIS

Publié avec le soutien de la direction générale des Patrimoines et de l'Architecture (ministère de la Culture), de l'École du Louvre, de l'Institut national d'histoire de l'art et du Centre allemand d'histoire de l'art.

# /92 Reproductions

## Introduction

**7** / Emmanuel Lamouche et Matthieu Lett  
*L'œuvre et sa réplique*

## Perspectives

**15** / Anne Lepoittevin  
*Un'arte senza tempo ? La crise de la citation dans la Rome post-tridentine*

**27** / Élodie Voillot  
*L'édition en bronze à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle. De l'imitation à l'interprétation*

**37** / Jean-Gérald Castex et Cloé Viala  
*La Chalcographie du Louvre entre 1848 et 1914. Un outil institutionnel de promotion artistique*

**49** / Olivier Lugon  
*La reproduction immersive. Arts graphiques, diapositives et nouvelles formes de diffusion de l'art dans les années 1950-1970*

## Accent allemand

**63** / Steffen Siegel  
*Nicéphore Niépce et l'idée de « réplique photographique »*

## Études

**75** / Antoine Gallay  
*La rareté à l'épreuve du multiple. L'introduction des tirages limités dans le commerce de l'estampe (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*

**87** / Federica Vermot  
*Reproduire la nature, reproduire la sculpture. Le Monument à Agostino Bertani de Vincenzo Vela, entre moulage et photographie*

**97** / François Blanchetière  
*Rodin et le pantographe. Conséquences plastiques du recours à l'agrandissement mécanique*

**107** / Hélène Zanin  
*Projections lumineuses et leçons d'histoire de l'art dans le Midi de la France. Raphaël Gaspéri, passeur des œuvres d'Auguste Rodin (1900-1914)*

**119** / Sarah Betite, Lina Roy et Anne-Laure Sounac  
*Les usages pédagogiques et scientifiques des collections de moulages à Lyon. Autour de Jean-Claude Bonnefond, Maurice Holleaux et Henri Lechat*

**131** / Justine Bohbote  
*Les moulages de l'Enquête sur le mobilier traditionnel (1941-1946). Documents ethnographiques ou répertoire de formes ?*

**145** / Christine Vivet-Pecllet  
*Les moulages de la galerie Demotte. La place des reproductions d'œuvres chez un antiquaire au XX<sup>e</sup> siècle*

**159** / Eleni Stavroulaki  
*De la reproduction à la réinvention de l'objet préhistorique aux éditions Cahiers d'art*

**169** / Laura Pirkelbauer  
*Tisser les artistes de son temps. Marie Cuttoli et la tapisserie moderne (1930-1970)*

**179** / Camille Hoffsummer  
*L'exposition à l'ère de sa reproductibilité. Le dispositif de Lina Bo Bardi pour le Museu de Arte de São Paulo (1968) et sa réappropriation par Wendelien van Oldenborgh (2010)*

**187** / Nathalie Dietschy  
*Rejouer des performances dans les mondes virtuels. Imitation, reenactment et codage informatique dans l'œuvre d'Eva et Franco Mattes*

## Chroniques

**197** / Dominique de Font-Réaulx  
*Neil McWilliam et Michela Passini (dir.), Faire l'histoire de l'art en France (1890-1950). Pratiques, écritures, enjeux*

## Informations

**201** / Résumés (en français et en anglais)

**207** / Remerciements et crédits iconographiques

**208** / Abonnement

## Varia

Articles à retrouver en ligne sur le blog de l'Apahau [URL : [blog.apahau.org/category/la-revue-histoire-de-lart-2/articles-en-ligne](http://blog.apahau.org/category/la-revue-histoire-de-lart-2/articles-en-ligne)].

/ David Cornillon  
*Un portrait de Gordien III au château de Versailles*

/ Fiona Lüddecke et Anne-Sophie Varennes  
*Une histoire de moulages. Reproduire le tombeau de François II et Marguerite de Foix à Nantes*



Nathalie Dietschy

# Rejouer des performances dans les mondes virtuels

Imitation, *reenactment* et codage informatique dans l'œuvre d'Eva et Franco Mattes

Les démarches consistant à « réutiliser » du contenu préexistant, en particulier des œuvres consacrées de l'histoire de l'art, sont répandues dans l'art contemporain. Dans le contexte numérique, l'utilisation artistique de jeux vidéo ou de plateformes virtuelles s'est ajoutée aux formes déjà connues de reprise<sup>1</sup>. Celles-ci doivent être analysées tant dans le cadre des conditions techniques qui permettent l'usage de jeux et leur reproduction (codage, *hacking*) que dans celui des pratiques artistiques des xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles. Cet article vise à analyser les modalités des réappropriations artistiques, les registres de ces gestes et leurs implications. Le croisement qui s'opère entre l'usage d'un monde virtuel et la reproduction d'un modèle artistique sera étudié à partir du cas exemplaire d'Eva et Franco Mattes (nés en 1976).

Entre 2007 et 2010, le duo d'artistes italiens réalise dans le monde virtuel *Second Life* les *Synthetic Performances*, une série de *reenactments* de performances du xx<sup>e</sup> siècle devenues cultes. Leur approche interroge le rapport aux canons artistiques, le médium, ainsi que la pratique même du *reenactment* qui, selon Anne Bénichou, « désigne les phénomènes de recréation, de reconstitution, de reprise et d'autres formes de réactivation d'œuvres performatives du passé, d'événements historiques ou de phénomènes culturels<sup>2</sup> ». Relevant de la tradition des *pageants* – reconstitutions performatives d'événements historiques, généralement à valeur patriotique et idéologique, qui remontent à la fin du xix<sup>e</sup> siècle –, les *reenactments* remettent en scène un fait passé dans le présent<sup>3</sup>. Depuis le début des années 2000, les reprises d'œuvres historiques se multiplient dans le champ de l'art contemporain, sous l'impulsion de l'institutionnalisation de la performance et de l'essor des *performance studies*<sup>4</sup>. En 2005, Marina Abramović présente *Seven Easy Pieces* au Solomon R. Guggenheim Museum de New York, où elle rejoue sept performances des années 1960-1970, les siennes et celles d'autres artistes emblématiques. Cette série n'est probablement pas sans lien avec la genèse du projet des Mattes, montré deux ans plus tard à New York par Performa, organisation dédiée aux performances interdisciplinaires. En effet, l'une des œuvres qu'ils reprennent dans *Second Life*, *Seedbed* de Vito Acconci, figure parmi les *reenactments* d'Abramović au Guggenheim.

Eva et Franco Mattes se présentent d'abord, dans les années 1990, sous le pseudonyme 0100101110101101.org, qui reprend le code binaire du langage informatique. Ils évoluent dans le courant du *net art*, parmi les artistes pionniers travaillant sur le Web, intéressés par les relations nouvelles qui se tissent en ligne. Leurs *reenactments* s'inscrivent ainsi dans un contexte plus large de réflexion sur les cultures numériques et leurs références visuelles, le duo maniant volontiers l'humour et la transgression afin d'interroger les rapports aux modèles culturels et aux médias numériques.

La série *Reenactments* (2007-2010) reprend les performances de Valie Export et de Peter Weibel, *Tapp- und Tastkino* (1968), de Gilbert & George, *The Singing Sculpture* (1969), de Vito Acconci, *Seedbed* (1972), de Chris Burden, *Shoot* (1971), d'Abramović et Ulay, *Imponderabilia* (1977), ainsi que de Joseph Beuys, *7000 Eichen* (1982). Leur projet implique un rapport aux originaux, à leur documentation, mais aussi un certain nombre de choix quant à la manière de réaliser ces « reconstitution[s] jouée[s]<sup>5</sup> ». Nous porterons notre attention sur trois *reenactments* en particulier, ceux de *The Singing Sculpture*, d'*Imponderabilia* et de *Shoot*. Nous développerons ainsi les problématiques du déplacement du corps vivant vers son incarnation virtuelle, nécessitant une forme de délégation et de téléprésence, de l'approche mimétique et du renouvellement associé à la remédiatisation<sup>6</sup> de l'original, et reviendrons sur la notion de script, indissociable tant de la performance que du champ informatique.

## Quels rapports aux modèles ?

À la différence des *reenactments* historiques, les pratiques artistiques de cette remise en scène performée et vivante ne considèrent pas « l'événement original comme quelque chose de singulier et d'irréductible », mais comme une matière à « interpréter de diverses manières<sup>7</sup> ». La conformité à la source originale est ainsi variable, selon l'usage fait de la référence et les possibles décalages opérés par le geste de renouvellement. La répétition peut alors devenir productive, comme un moyen d'explorer les modalités, potentialités et limites du refaire<sup>8</sup>. Selon Amelia Jones toutefois, le *reenactment* artistique est davantage une forme herméneutique permettant de renouveler nos connaissances sur l'œuvre originale qu'une manière d'interroger les valeurs d'auteur et d'original<sup>9</sup>. Par ailleurs, le *reenactment*, qui replace le corps au cœur du processus de reproduction, s'appuie sur l'action, valorisant le performatif par opposition au représentatif<sup>10</sup>. Le représentatif demeure néanmoins essentiel, les images des performances du passé – photographiques ou filmiques – ainsi que celles des reprises virtuelles constituant des éléments de référence centraux dans les pratiques de réappropriation. La démarche des Mattes a pour particularité de considérer la performance via des figures virtuelles, dans un monde simulé, déplaçant ainsi la notion de performance « vivante » dans un environnement qui *reproduit, imite*, le monde réel.

Lorsqu'ils présentent leurs *reenactments* le 13 novembre 2007, à l'Artists Space à New York, Eva et Franco Mattes sont accompagnés de Paolo Ruffino, leur réalisateur<sup>11</sup>, qui se tient avec eux derrière des écrans d'ordinateur (**fig. 1**). La performance est visible, d'une part, sur place et, d'autre part, sur *Second Life*, depuis n'importe quel ordinateur. À New York, les actions sont présentées depuis le point de vue de l'avatar de Ruffino, qui sert de dispositif de médiatisation<sup>12</sup>. La soirée débute avec la performance de Gilbert & George, *The Singing Sculpture*, pour laquelle les deux

1 et 2. Eva et Franco Mattes, *Reenactment of Gilbert & George's The Singing Sculpture*, 13 novembre 2007, performance en ligne dans le cadre de Performa 07, New York, Artists Space.

artistes britanniques incarnent des « sculptures vivantes », performance qu'ils répétèrent jusqu'en 1971 dans divers lieux. Debout sur une table, vêtu de costumes et grimé de gris métallisé, le duo bouge à la manière d'automates et chante sur la chanson de Flanagan and Allen, *Underneath the Arches*. Le *reenactment* intègre les deux avatars des artistes, vêtus de costumes noirs, ainsi que la chanson, répétée en boucle. Des êtres étranges assistent à la performance (un avatar à tête et pattes de loup, un homme au visage en feu) dans un espace qui recrée une galerie aux vastes salles.

Le début de la vidéo, publiée sur le site web des artistes et sur Youtube, d'une durée de 9 minutes, montre un cadrage sur les deux protagonistes au centre de l'image. La « caméra » tourne ensuite autour des deux avatars et adopte un nouvel angle, permettant d'observer, sur les murs du fond, l'exposition d'images issues des performances en ligne des Mattes (fig. 2). Toutes y figurent, accompagnées d'une photographie de la performance de référence, disposées comme des ensembles cohérents. *The Singing Sculpture* est ainsi présentée, dans une même temporalité, de manière performative et figée dans une forme tableau. Désignées par leur accrochage et leurs grandes dimensions comme des œuvres d'art, les images fixes sont dès lors intégrées au système d'institutionnalisation de l'art par l'effet mimétique que crée cet espace culturel virtuel, impression encore soulignée par l'ajout d'une image issue des performances originales. La mise en abyme des œuvres désignées comme matérielles et dignes d'être admirées dans un espace muséal renforce le jeu de double que propose le *reenactment*.



### ***Délégation virtuelle des sculptures « vivantes »***

La pratique des Mattes dématérialise la performance ou, plus précisément, la désincarne, alors même que le *reenactment* se définit par son usage du corps en tant que médium<sup>13</sup>. Une forme de « délégation<sup>14</sup> » est requise dans ce monde second, qui fonctionne cependant sur l'identification et l'attachement envers son personnage virtuel, un « avatar-masque<sup>15</sup> » personnalisable, qui « joue » dans un monde imitant le monde réel. Comme le note Bénichou, « *Second Life reenacte le monde actuel et vice versa*<sup>16</sup> ». La remédiation<sup>17</sup> change l'œuvre originale de contexte, renouvelant son dispositif et permettant d'autres modalités de l'acte de « refaire ». L'effet de reproduction dans un monde virtuel est par ailleurs recherché par l'industrie des jeux vidéo qui travaille les expériences immersives. Les progrès dans le rendu hyperréaliste et le soin apporté aux détails historiques portent à comparer le fait de jouer au jeu vidéo à une forme de *reenactment*<sup>18</sup>. L'usage de *Second Life* par les Mattes en tant que médium redouble dès lors l'effet

de reproduction. L'avatar, forme d'alter ego fictif, remet en corps des performances du passé dans une simulation d'univers qui invite à la projection<sup>19</sup>.

Les mouvements mécaniques de la performance des Mattes sont accentués par les conditions techniques du métavers de l'époque. La facture peu détaillée du rendu des visages, les gestes saccadés, la pixellisation des reliefs donnent aujourd'hui à cette reprise un aspect amateur, en raison des contraintes liées aux possibilités dynamiques de *Second Life* au milieu des années 2000. En 2007 toutefois, le monde virtuel connaît une popularité internationale ; la couverture médiatique en fait un métavers auquel les marques s'intéressent. La performance des Mattes s'inscrit dans ce contexte d'expansion dans le domaine commercial, mais aussi dans le développement de pratiques artistiques au sein de ce monde virtuel. La seconde moitié des années 2000 voit en effet un certain nombre d'artistes concevoir *Second Life* comme un médium, à l'instar de Chris Marker qui s'y intéresse dès 2007 (*L'Ouvroir – The Movie*, 2010), de Douglas Gayeton, qui réalise *My Second Life: The Video Diaries of Molotov Alva* (2007), et de Cao Fei avec *RMB City: A Second Life City Planning by China Tracy* (2007). Le monde virtuel, mimant le réel, devient le lieu d'explorations d'univers fictifs qui interrogent les rapports entre réel et simulé.

Lors de la performance des Mattes à New York, le public sur place semble plutôt amusé par le *reenactment* de *The Singing Sculpture*<sup>20</sup>. Il découvre la désarticulation des avatars, leur jeu absurde et maladroit. Des enregistrements de l'événement new-yorkais ont été publiés sur Youtube par l'Artists Space<sup>21</sup>. Ils montrent le public dans l'ombre, face à une paroi sur laquelle est projeté le jeu *Second Life*, où sont réalisés les *reenactments*. La vidéo de *The Singing Sculpture*, disponible sur le site web des artistes<sup>22</sup>, permet d'accéder aux commentaires laissés en ligne par les témoins de la performance sur *Second Life*. L'un d'eux, nommé « Wolfgang Hienrichs », intervient tout au long de la pièce. S'il semble apprécier l'œuvre, il demande s'il ne faudrait pas commencer « à faire quelque chose de nouveau » (0'01) et s'enquiert de savoir qui pourrait incarner le prochain génie artistique (3'02), avant d'ajouter : « Si nous ne les trouvons pas [les nouveaux génies], nous continuerons à copier encore et encore » (3'25). Cette observation soulève l'enjeu de la valeur d'originalité de l'œuvre « seconde<sup>23</sup> ». Le verbe « copier », qu'emploie cet avatar, renvoie au travail des Mattes qui n'ont eu de cesse, depuis le milieu des années 1990, d'explorer cette notion par diverses démarches déclinant les approches mimétiques. À la fin des années 1990, les artistes défendent la remise en cause d'un original unique dans le contexte du Web qui permet la démultiplication des objets<sup>24</sup>, sapant les valeurs d'unique et de rareté par le biais d'œuvres usant du piratage. Ils s'inscrivent alors dans un système numérique visuel



3. Eva et Franco Mattes, *Reenactment of Marina Abramović and Ulay's Imponderabilia*, 13 novembre 2007, performance en ligne dans le cadre de Performa 07, New York, Artists Space.

4. Eva et Franco Mattes, *Reenactment of Marina Abramović and Ulay's Imponderabilia*, 2007, capture d'écran de la vidéo publiée sur Youtube par les artistes le 26 novembre 2009.

que Hito Steyerl nomme, à la fin des années 2000, l'« image pauvre », caractérisant celle-ci par sa nature compressée, sa basse résolution, mais aussi sa circulation : les conditions de dématérialisation déplacent les valeurs, de l'unique ou original vers la « copie en mouvement<sup>25</sup> », et portent sur sa vitesse, son intensité et sa diffusion. Toutefois, dans le cas des *reenactments* de performances historiques, il ne s'agit pas de copies : la nouvelle mise en scène ne tente pas, visuellement, de se substituer à l'œuvre première, mais vise au contraire à lui donner une suite, une interprétation nouvelle qui reconfigure la référence d'origine.

## **De la préméditation à la programmation : le script informatique**

Cristina Baldacci soutient que le *reenactment* ne peut reproduire sa source à l'identique<sup>26</sup>. Qu'en est-il lorsque la répétition du geste a été soigneusement programmée ? La notion de script est essentielle dans la performance. Elle l'est également en informatique en tant qu'ensemble d'instructions fournies à la machine qui exécute les tâches. Dans les années 1960, lorsque sont réalisées les premières expérimentations graphiques à l'aide d'ordinateurs électroniques, les dessins générés s'appuient sur des scripts algorithmiques. La partition, ou le script, rend possible la réitération d'une œuvre (allographique)<sup>27</sup>. La performance virtuelle s'appuie sur un script précis, le codage des mouvements autorisés durant l'action que les Mattes ont dû prédéterminer<sup>28</sup>. Si *Second Life* pouvait être l'espace de réalisation de fantasmes ou de comportements qui n'auraient pas eu lieu dans le réel, le *reenactment* est régi par des règles codées en amont, qui ne laissent que peu de marge de liberté.

La reprise dans *Second Life* d'*Imponderabilia* d'Abramović et Ulay, réalisée en 1977 à la Galleria Comunale d'Arte Moderna de Bologne, constitue un cas intéressant, puisqu'Abramović l'a elle-même réitérée en 2010, dans le cadre de son exposition au Museum of Modern Art de New York, « The Artist is Present », déléguant les « reperformances » à d'autres<sup>29</sup>. À l'origine, les deux artistes se faisaient face, debout dans l'encadrure de la porte d'entrée de la galerie, nus, sans bouger. Les visiteurs étaient contraints de toucher les deux artistes en se frayant un passage entre eux. L'artiste slovène Janez Janša a également proposé des *reenactments* de cette œuvre dans son projet *Life [in Progress]*, débuté en 2008, pour lequel il a « traduit » les instructions de la performance originale afin d'inviter toute personne à réitérer les gestes initiaux<sup>30</sup>.

Le *reenactment* sur *Second Life* respecte le script initial. Nus, les avatars des Mattes se tiennent debout dans l'encadrure d'une porte de la même galerie virtuelle que pour *The Singing Sculpture* (fig. 3). Au début de la performance, Pei May (l'avatar de Franco Mattes) donne les instructions pour y participer dans l'espace de discussion. Différents avatars traversent la porte, parfois à plusieurs reprises. À la fin de la vidéo de la performance, publiée sur Youtube en 2009, une canette de soupe Campbell est renversée au sol, devant les deux artistes nus, avant de disparaître (fig. 4). Cet élément anachronique, qui renvoie explicitement à l'œuvre d'Andy Warhol (*Campbell's Soup Cans*, 1962, New York, Museum of Modern Art), intègre un motif démultiplié par l'artiste pop, marqueur de la consommation de masse et de la reproduction par le biais de la sérigraphie. Les Mattes suggèrent-ils qu'à l'instar des canettes de soupe, l'œuvre d'Abramović et Ulay, documentée par des images (fixes et animées), devient à son tour un objet, à copier et à redistribuer sur d'autres

canaux, via d'autres médias, par le biais de la performance virtuelle, enregistrée et diffusée en ligne ? Ou font-ils un clin d'œil à *I Shot Andy Warhol* (2002), de Cory Arcangel, qui détourne (dans une démarche de *hacking*) le jeu de tir des années 1980 *Hogan's Alley* (Nintendo), où il a remplacé les trois figures initiales « innocentes » par le pape, le leader du groupe de rap Public Enemy et le fondateur de la chaîne de fast-food KFC, et les gangsters par un personnage figurant Andy Warhol ? L'œuvre d'Arcangel, sous forme de jeu vidéo, invite à tirer sur Warhol, rappel évident du film de Mary Harron (*I Shot Andy Warhol*, 1996) qui fait le récit de la tentative d'assassinat sur Warhol par Valerie Solanas en 1968. Arcangel intègre tant des références à la culture populaire et de masse qu'à l'histoire du pop art, mouvement lui-même inspiré par les mass médias. Le jeu vidéo inclut par ailleurs un niveau où le joueur doit lancer des canettes vides et viser des cibles pour obtenir un maximum de points, canettes qui rappellent celles de Warhol. Il faut encore mentionner qu'Eva et Franco Mattes réalisent, entre 2006 et 2007, une série de portraits d'avatars choisis sur *Second Life* pour leur physique, portraits qu'ils ont montrés dans une galerie virtuelle en 2007 ainsi que sous forme matérielle à New York, en 2006 à la Postmasters Gallery, et en 2007 à l'Italian Academy of Columbia University, explorant ainsi deux modes d'exposition parallèles. Le titre de la série *13 Most Beautiful Avatars* (2006-2007) renvoie explicitement aux œuvres de Warhol, *13 Most Beautiful Women* (1964) et *13 Most Beautiful Boys* (1964).

Enfin, le *reenactment* de *Shoot*, de Chris Burden, reconfigure la prédétermination des actions en programmation informatique. En 1971, l'artiste américain demande à un ami de lui tirer dessus avec un fusil. Filmée en 8 mm, la performance a lieu à la galerie F Space, à Santa Ana (Californie). Meticuleusement préméditée, elle n'en demeure pas moins une action qui ne peut être contrôlée dans sa totalité, l'acte du tireur ne pouvant être maîtrisé et ouvrant ainsi à un potentiel drame. La reprise virtuelle des Mattes imite fidèlement les gestes des protagonistes originaux (fig. 5). La perspective reprend le point de vue de la caméra de 1971, placée à quelques mètres du tireur, en direction de Burden. L'avatar de Franco Mattes joue le rôle de Burden et celui d'Eva Mattes, celui du tireur. La vidéo de 31 secondes reproduit la scène à l'identique, à l'exception de légères différences, dont quelques secondes d'immobilité et de silence durant lesquelles les deux avatars se font face, l'un prêt à recevoir la balle et l'autre visant sa cible. Ce temps figé, où seuls de ténus mouvements sont perceptibles, accentue l'effet d'attente suscité par la connaissance de la référence originale. Les conditions techniques et les qualités graphiques propres au jeu se révèlent aussi. Les mains de l'avatar d'Eva Mattes ne touchent pas toujours le fusil, qui semble flotter dans l'espace virtuel. Les mouvements mécaniques, l'absence d'émotion sur les visages, les attitudes clairement programmées des corps virtuels offrent une remise en scène à l'aspect robotique (fig. 6). Si les avatars font l'effet d'automates performant une partition calculée, le virtuel supprime surtout toute mise en danger de l'artiste : la menace envers le corps virtuel est sans commune mesure avec celle envers le corps réel, réduisant l'impact émotionnel de l'action en ligne ; de plus, la préméditation de l'œuvre originale se transforme en *programmation* d'une performance, savamment contrôlée par les artistes en amont.

À l'occasion de la mise en ligne des archives de Performa, en 2022, Eva et Franco Mattes réalisent une série d'impressions, *README (Code of Chris Burden's Shoot)* (fig. 7), qui dévoile le code utilisé pour leur performance. Imprimée sur du papier continu plié en accordéon, l'œuvre de plus de sept mètres de long déploie le script informatique. Le papier, perforé sur les bords, renvoie à celui



**5 et 6.** Eva et Franco Mattes, *Reenactment of Chris Burden's Shoot*, 5-6 octobre 2007, performance en ligne dans le cadre du Premio Internazionale della Performance, Trento, Galleria Civica.

utilisé dès les années 1950 pour l'impression de documents associés aux ordinateurs. Sur la première page, un instantané de la performance montrant les deux avatars est dessiné en langage ASCII (American Standard Code for Information Interchange), norme de communication informatique, composée d'équivalents numériques de lettres et de symboles typographiques, utilisée depuis le début des années 1960 (fig. 8). Ces impressions, qui reprennent les modèles d'édition du marché traditionnel (vingt tirages numérotés et signés), intègrent la valeur de partage du régime numérique, le code fonctionnant comme un script qui peut être importé dans *Second Life* ou un autre métavers le permettant techniquement, afin de répéter l'expérience virtuelle.

### **Conclusion :** **intentions et reproduction**

Les raisons sont multiples aux volontés de « refaire ». Abramović aurait été encouragée à reproduire ses propres performances après avoir découvert la reprise de ses œuvres sans son autorisation par Steven Meisel pour *Vogue Italia* en 1998<sup>31</sup>. Pour leur part, Eva et Franco

Mattes expliquent que leur incompréhension de ce genre artistique constitue le motif de leur projet : « Eva et moi détestons l'art performance, nous n'en avons jamais compris l'intérêt. Nous voulions donc comprendre ce qui rendait cet art si inintéressant à nos yeux, et la reconstitution de ces performances était le meilleur moyen d'y parvenir<sup>32</sup>. »

La copie ou l'exécution d'œuvres d'après des modèles, méthode traditionnelle d'apprentissage artistique, peut être comprise comme une manière d'éclairer sa connaissance de l'objet imité<sup>33</sup>. L'imitation d'un modèle pour lequel on avoue sa résistance étonne toutefois, tant les pratiques de reprise sont associées à des gestes d'adhésion ou de filiation envers les modèles. Le discours des artistes suggère dès lors que leur approche se démarque d'une forme de nostalgie ou d'hommage aux œuvres et aux artistes de référence. L'action de reprise n'est pas présentée comme un héritage au sein duquel ils souhaitent s'inscrire, mais au contraire dont ils visent à se distinguer, voire à montrer les parts d'imperméabilité. Il y aurait ainsi une remise en scène dérisoire de performances à la forte teneur critique (Valie Export, Abramović et Ulay, Gilbert & George) ou à l'engagement corporel radical (Acconci, Burden), dont la reprise amoindrirait la dimension transgressive originelle. Mais il serait aussi erroné de ne voir qu'une forme de jeu amusé, tant le choix des œuvres de référence et leur redéploiement sur *Second Life* dénotent des connaissances précises des originaux et une volonté de les recréer fidèlement dans le métavers.

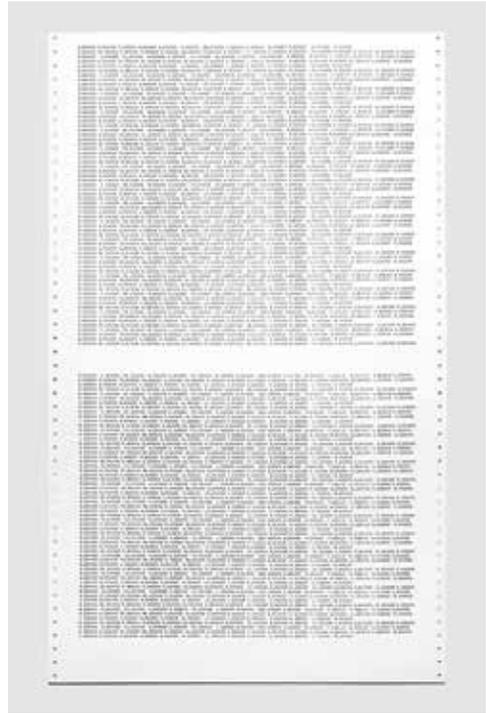
La reprise d'œuvres consacrées transpose ainsi les performances corporelles dans un médium numérique, déplacement qui modifie profondément les modalités

de l'œuvre et son dispositif. Cette transformation impose le monde virtuel comme un espace de nouvelles performances, aux vastes potentiels créatifs. Les *reenactments* des Mattes sont destinés à un public de connaisseurs ou de curieux. L'ignorance des références d'origine aboutit en effet, soit à une réaction d'incompréhension des mécanismes de cette forme artistique et de ses logiques, soit au rire, soit à l'indifférence face à ce qui peut sembler ridicule ou étrange, pour ne pas dire étranger à celui ou celle qui n'en connaît et n'en reconnaît pas les codes.

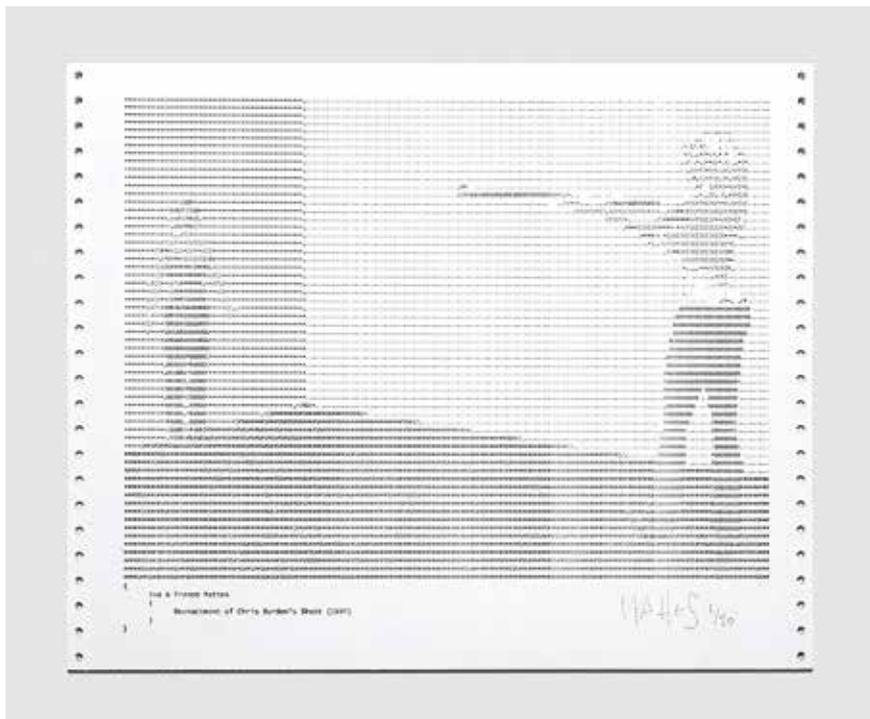
Les raisons des réappropriations importent moins que les manières dont les références sont remises en scène. La transformation opérée par les *reenactments* des Mattes dévoile les effets de réinvention des œuvres premières et les modalités d'expérience induites par le dispositif. Comme l'explique Domenico Quaranta, la documentation (en particulier photographique) a rendu les performances iconiques, du fait qu'elles sont passées de l'action à la représentation par cet enregistrement qui permet leur réappropriation future<sup>34</sup>. Les *reenactments* virtuels s'appuient sur ces documents médiatiques, ces archives qui ont circulé

et ont imprégné les mémoires, servant de références pour les réactualisations virtuelles, elles-mêmes productrices de nouvelles images. L'usage des enregistrements vidéo par les Mattes, publiés sur leur site web et sur Youtube, rend compte de l'importance du dispositif médiatique qui sert à son archivage et à sa circulation.

En conclusion, les *reenactments* virtuels des Mattes en disent probablement davantage sur les mondes virtuels des années 2000 que sur les œuvres historiques qu'ils se réapproprient. L'art performance, qui repose sur le corps, se voit déplacé dans les mondes simulés, où « la vie elle-même, et plus seulement les œuvres d'art, peuvent être reproduites technologiquement<sup>35</sup> ». Que reste-t-il de l'aura, dont Sven Lütticken a souligné le dépassement<sup>36</sup>, mais dont il relève la persistance dans un réseau complexe tissé entre des nouvelles technologies numériques de reproduction et un marché et des institutions attachés aux valeurs de rareté ? En choisissant la forme de la performance qu'ils réalisent sur *Second Life* conçu comme un nouveau médium, les Mattes usent de moyens de distribution et d'accessibilité de l'ère numérique, du système de l'« image pauvre » avec « sa possibilité immédiate de distribution mondiale et son éthique de remix et d'appropriation<sup>37</sup> ». Bruno Latour et Adam Lowe ont bien montré la « fécondité » des originaux : susciter des variations et des répétitions est un gage même de leur aura, car « si nous cessons d'interpréter, si nous cessons de répéter, si nous cessons de reproduire, l'existence même de l'original est en jeu<sup>38</sup> ». Ainsi, les *reenactments* des Mattes, reproductions « vivantes » par des avatars numériques, révèlent en creux la fécondité des performances d'origine et dévoilent les potentialités nouvelles des œuvres de référence au travers de leur itération dans un contexte inédit, usant d'un médium qui diffère diamétralement de celui d'origine.



**7 et 8.** Eva et Franco Mattes, *README (Code of Chris Burden's Shoot)*, 2022, impression sur papier continu en accordéon, 37,5 × 30,5 cm (longueur totale : 732 cm), édition de 20 + 5 épreuves d'artiste, signé et numéroté.



Nathalie Dietschy est professeure assistante en histoire de l'art à l'université de Lausanne. Spécialiste de la période contemporaine, elle s'intéresse aux représentations du Christ en photographie, à la photographie à l'ère numérique, ou post-photographie, ainsi qu'aux images générées par les machines (réseaux antagonistes génératifs, intelligence artificielle). Elle a publié *Le Christ au miroir de la photographie contemporaine* (2016) et *The Figure of Christ in Contemporary Photography* (2020).

## Notes

- 1 Domenico Quaranta, « Game Aesthetics: How Videogames are Transforming Contemporary Art », dans *id.* et Domenico Matteo Bittanti (dir.), *Gamescenes: Art in the Age of Videogames*, Milan, Johan & Levi, 2006, p. 297-308 ; John Sharp, *Works of Game: On the Aesthetics of Games and Art*, Cambridge, The MIT Press, 2015.
- 2 Anne Bénichou, « Introduction. Le reenactment ou le répertoire en régime intermédiaire », *Intermédialités*, n° 28-29, 2016-2017, § 1 [DOI : 10.7202/1041075ar].
- 3 Aline Caillet, « Le re-enactment : refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », *Marges*, vol. 17, 2013, p. 66-73 [DOI : 10.4000/marges.153].
- 4 Voir Anne Bénichou, *Rejouer le vivant. Les reenactments, des pratiques culturelles et artistiques (in)actuelles*, Dijon, Les Presses du réel, 2020 ; Antonio Caronia, Janez Jansa et Domenico Quaranta (dir.), *RE: akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*, Brescia, Link Editions, 2014 ; Cristina Baldacci, Clio Nicastro et Arianna Sforzini (dir.), *Over and Over and Over Again: Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*, Berlin, ICI Berlin Press, 2022 ; Anja Dreschke, Ilham Huynh *et al.* (dir.), *Reenactments. Medienpraktiken zwischen Wiederholung und kreativer Aneignung*, Bielefeld, Transcript, 2016.
- 5 Caillet, « Le re-enactment », p. 67.
- 6 Nous reprenons ici la traduction de Jan Baetens, « Remédiation / Remediation », *Réseau des narratologues francophones*, 19 sept. 2018 [URL : wp.unil.ch/narratologie/2018/09/remediation-remediation].
- 7 Antonio Caronia, « Never Twice in the Same River: Representation, History and Language in Contemporary Re-enactment », dans Caronia, Jansa et Quaranta, *RE: akt!*, p. 5-16, ici p. 14, notre trad.

- 8 Sven Lütticken, « An Arena in Which to Reenact », dans *id.* (dir.), *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*, cat. exp. (Rotterdam, Witte de With, Center for Contemporary Art, 2005), Rotterdam, Witte de With, Center for Contemporary Art, 2005, p. 17-60.
- 9 Amelia Jones, « The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History », dans *id.* et Adrian Heathfield (dir.), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Bristol, Intellect, 2012, p. 9-25, ici p. 17.
- 10 Domenico Quaranta, « Re: akt! Things that Happen Twice », dans Caronia, Jansa et Quaranta, *RE: akt!*, p. 43-52, ici p. 50.
- 11 Les crédits des images du *reenactment* de 2007, publiés dans le catalogue d'exposition *RE: akt!*, précisent que Paolo Ruffino est le *live director* de la vidéo et que sa documentation a été assurée par Amy Owen et Electronic Arts Intermix ; Caronia, Jansa et Quaranta, *RE: akt!*, p. 140.
- 12 Rachel Wolff, « All the Web's a Stage », *Artnews*, 1<sup>er</sup> févr. 2008 [URL : [www.artnews.com/art-news/news/all-the-webs-a-stage-193](http://www.artnews.com/art-news/news/all-the-webs-a-stage-193)].
- 13 Jennifer Allen, « "Einmal ist keinmal": Observations on Reenactment », dans Lütticken, *Life, Once More*, p. 177-213, ici p. 181. Baldacci parle de « *reembodiment* » : « Reenactment: Errant Images in Contemporary Art », dans Christoph F. Holzhey et Arnd Wedmeyer (dir.), *Re-: An Errant Glossary*, Berlin, ICI Berlin Press, 2019, p. 57-67, ici p. 61.
- 14 Nous nous référons ici à la formule « *delegated performance* » de Claire Bishop, qui porte sur l'engagement de personnes (professionnelles ou non) se substituant à la présence de l'artiste et performant en son nom ; Claire Bishop, « Delegated Performance: Outsourcing Authenticity », *October*, vol. 140, printemps 2012, p. 91-112, ici p. 91.
- 15 Fanny Georges, « Avatars et identité », *Hermès*, n° 62, printemps 2012, p. 33-40, ici p. 36 [DOI : 10.4267/2042/48274].
- 16 Bénichou, « Introduction », § 20.
- 17 David Jay Bolter et Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, The MIT Press, 1999.
- 18 Brian Rejack, « Toward a Virtual Reenactment of History: Video Games and the Recreation of the Past », *Rethinking History*, vol. 11, n° 3, 2007, p. 411-425, ici p. 413.
- 19 Voir Tom Boellstorff, *Coming of Age in Second Life: An Anthropologist Explores the Virtually Human*, Princeton, Princeton U.P., 2008.
- 20 Wolff, « All the Web's a Stage ».
- 21 Les vidéos mises en ligne par les Mattes sur leur site web diffèrent des performances de New York. Par exemple, sur les enregistrements documentant la performance dans l'espace physique new-yorkais, le curseur dirigeant les angles de vue est visible, alors qu'il est absent des vidéos postées sur le site web des artistes.
- 22 « Reenactment of Gilbert & George's *The Singing Sculpture* (2007-10) », site web d'Eva et Franco Mattes, [2007] [URL : [0100101110101101.org/reenactment-of-gilbertgeorges-the-singing-sculpture](http://0100101110101101.org/reenactment-of-gilbertgeorges-the-singing-sculpture)].
- 23 L'usage d'œuvre « seconde » renvoie aux travaux d'Antoine Compagnon sur la citation en littérature : *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- 24 Tilman Baumgärtel, « Copies Are More Important Than Their Original » (1999), dans *Net.Art 2.0*, Nuremberg, Verlag für Moderne Kunst, 2001, p. 198-207.
- 25 Hito Steyerl, « In Defense of the Poor Image », *E-flux*, n° 10, nov. 2009 [URL : [e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image](http://e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image)].
- 26 Baldacci, « Reenactment », p. 60.
- 27 Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* (1968), trad. Jacques Morizot, Nîmes, J. Chambon, 1990.
- 28 S. n., « Eva and Franco Mattes », p. 102.
- 29 Klaus Biesenbach, *Marina Abramović: The Artist is Present*, New York, The Museum of Modern Art, 2010, p. 100.
- 30 Janez Janša, « Life [in Progress] », *A Journal of the Performing Arts*, vol. 17, n° 5, 2012, p. 107-109 [DOI : 10.1080/13528165.2012.728449].
- 31 Domenico Quaranta, « Re: akt! Things that Happen Twice », dans Caronia, Jansa et Quaranta, *RE: akt!*, p. 43-52, ici p. 48.
- 32 Franco Mattes, cité d'après s. n., « Eva and Franco Mattes », p. 99, notre trad.
- 33 Voir notamment Laurence Posselle (dir.), *Copier, créer. De Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 1993), Paris, RMN, 1993.
- 34 Quaranta, « Re: akt! », p. 48.
- 35 S. n., « Eva and Franco Mattes », p. 104.
- 36 Sven Lütticken, « Viewing Copies: On the Mobility of Moving Images », *E-flux*, n° 8, sept. 2009 [URL : [e-flux.com/journal/08/61380/viewing-copies-on-the-mobility-of-moving-images](http://e-flux.com/journal/08/61380/viewing-copies-on-the-mobility-of-moving-images)].
- 37 Hito Steyerl, « In Defense of the Poor Image », notre trad.
- 38 Bruno Latour et Adam Lowe, « La migration de l'aura ou comment explorer un original par le biais de ses fac-similés », *Intermédia-lités*, n° 17, printemps 2011, p. 173-191, ici p. 179 [DOI : 10.7202/1005756ar].

# Reproductions

## PERSPECTIVES

Anne Lepoittevin

### **Un'arte senza tempo ? La crise de la citation dans la Rome post-tridentine**

L'article interroge le statut de la citation artistique dans la Rome post-tridentine à travers les *Agnus Dei*, objets multiples religieux (médailles, estampes, plaquettes). Privilégié jusqu'aux années 1580, le modèle maniériste de la citation d'œuvres de Raphaël et de Michel-Ange répond à la diffusion ancienne des *Agnus Dei*. Moins adapté à ses nouveaux publics, il fait bientôt place à des références plus didactiques aux maîtres ainsi qu'à des reproductions fidèles d'œuvres romaines contemporaines. Également observable sur les copies d'acheiropoïètes et d'images miraculeuses, la fidélité au modèle assure la *virtus* religieuse de la reproduction : son aura.

Élodie Voillot

### **L'édition en bronze à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle. De l'imitation à l'interprétation**

L'industrie parisienne du bronze, en pleine expansion au XIX<sup>e</sup> siècle, bénéficie d'un contexte politique, social et technique favorable. Elle participe activement à la diffusion de l'art et du goût dans la société. Toutefois, les fabricants de bronzes sont confrontés à une double problématique. Comment concilier l'ambition de faire de la reproduction mécanique un moyen de démocratisation de l'art avec les nécessités économiques et juridiques d'un domaine commercial ? Comment conférer une légitimité artistique

à ces productions industrielles ? En étudiant cette position complexe et mouvante, cet article analyse l'évolution du rapport aux reproductions sculptées.

Jean-Gérard Castex et Cloé Viala

### **La Chalcographie du Louvre entre 1848 et 1914. Un outil institutionnel de promotion artistique**

Entre 1848 et 1914, la Chalcographie du Louvre mène une politique active de commandes à des graveurs et d'acquisitions de cuivres anciens ou contemporains. L'administration des Beaux-Arts enrichit la collection de nouvelles planches. Durant cette période prolifique, la Chalcographie est à la fois un instrument de valorisation du musée et un outil de promotion et de défense de la gravure d'interprétation en taille-douce. Les choix de cette institution traduisent les évolutions d'une période : l'impact de la photographie sur le marché de l'estampe, le déclin de la gravure au burin comme le renouveau de l'intérêt pour l'estampe ont marqué son histoire.

Olivier Lugon

### **La reproduction immersive. Arts graphiques, diapositives et nouvelles formes de diffusion de l'art dans les années 1950-1970**

Cet article retrace l'histoire des récentes « expositions immersives » fondées sur la projection de reproductions d'œuvres des grands noms de la peinture moderne. Il explore les origines de l'Atelier des lumières, inauguré à Paris en 2018 mais remontant en réalité à la Cathédrale

d'images des Baux-de-Provence en 1977. Ce spectacle lumineux est réinscrit dans un mouvement d'ouverture des arts graphiques à l'audiovisuel et d'une migration de l'édition d'art du papier vers l'écran. Ce déplacement, soutenu dès les années 1960 par l'association Gens d'images et favorisé par l'omniprésence de la diapositive 35 mm, a rapproché les modalités de la publication, de l'exposition et du spectacle audiovisuel, redéfinissant ainsi le « musée imaginaire » institué par la reproduction imprimée.

## ACCENT ALLEMAND

Steffen Siegel

### **Nicéphore Niépce et l'idée de « répliation photographique »**

Cet article prend pour point de départ le portrait de l'archevêque Georges d'Amboise, reproduit par Nicéphore Niépce en 1827 à partir d'une gravure sur cuivre du XVII<sup>e</sup> siècle par Isaac Briot. Niépce s'employait alors depuis plus de dix ans à améliorer les procédés de reproduction existants et à en développer de nouveaux, misant sur l'action de la lumière du soleil. Avec sa copie de la feuille de Briot, il n'a pas seulement contribué à la longue histoire de la reproduction des œuvres d'art : il a inauguré une forme substantiellement nouvelle d'appropriation de gravures existantes. Le premier résultat de ces expériences dessine une nouveauté fondamentale, celle de l'héliographie comme procédé de reproduction de gravures.

## ÉTUDES

Antoine Gallay

### **La rareté à l'épreuve du multiple. L'introduction des tirages limités dans le commerce de l'estampe (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)**

En permettant la reproduction et la diffusion d'un très grand nombre d'images, l'estampe de la période moderne a joué un rôle considérable dans le développement de la culture visuelle européenne. En s'appuyant notamment sur des œuvres de Lucas van Leyden, Sébastien Le Clerc et Jacques Dumont le Romain, cet article analyse comment, dans ce contexte, les amateurs d'estampes ont développé une conscience particulière de la rareté. Le dessein de raréfier les épreuves a ainsi conduit au développement des premières formes de tirages limités, ce qui a, dans le même temps, permis d'augmenter leur valeur.

Federica Vermot

### **Reproduire la nature, reproduire la sculpture. Le Monument à Agostino Bertani de Vincenzo Vela, entre moulage et photographie**

Le sculpteur tessinois Vincenzo Vela fit un large usage des techniques de reproduction, en particulier du moulage, y compris sur nature, et de la photographie. À travers le *Monument à Agostino Bertani*, élevé à Milan en 1888, cet article illustre combien son travail s'appuie sur une double reproduction, opérée par les deux techniques : celle de la nature, qu'il utilise comme modèle, et celle de la sculpture, qui lui sert à produire et documenter ses œuvres. Le processus créatif de Vela est analysé à partir d'éléments issus de son fonds d'atelier : maquette, statue de bronze, modèles moulés et photographiés, correspondance du sculpteur.

François Blanchetière

### **Rodin et le pantographe. Conséquences plastiques du recours à l'agrandissement mécanique**

Les œuvres d'Auguste Rodin créées par agrandissement au pantographe n'ont pas fait l'objet, jusqu'ici, d'une étude spécifique. Cette machine, typique des inventions et des perfectionnements techniques de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, a d'abord été utilisée pour réduire des sculptures célèbres et pour permettre leur diffusion sous la forme de reproductions en bronze. Rodin l'a plutôt utilisée en sens inverse, afin de faire agrandir certaines de ses œuvres. Les nécessités matérielles de ce procédé expliquent en partie la forme fragmentaire de plusieurs œuvres majeures des deux dernières décennies de sa carrière, comme *Iris* ou *La Méditation*.

Hélène Zanin

### **Projections lumineuses et leçons d'histoire de l'art dans le Midi de la France. Raphaël Gaspéri, passeur des œuvres d'Auguste Rodin (1900-1914)**

D'abord peintre, Raphaël Gaspéri se fait conférencier itinérant autour de 1900. Il utilise la lanterne magique pour augmenter de projections lumineuses et de reproductions photographiques d'œuvres ses leçons d'histoire de l'art sur des artistes contemporains, dont Auguste Rodin. L'étude de l'abondante correspondance adressée au sculpteur et du matériel pédagogique permet de reconstituer l'organisation et la dramaturgie des conférences, mettant en lumière la spectacularisation du savoir mais aussi l'hybridation des pratiques académiques et de l'éducation populaire dans la diffusion de l'histoire de l'art en France.

Sarah Betite, Lina Roy et Anne-Laure Sounac

***Les usages pédagogiques et scientifiques des collections de moulages à Lyon.***

***Autour de Jean-Claude Bonnefond, Maurice Holleaux et Henri Lechat***

De nombreux moulages sont conservés à Lyon – à l'École nationale supérieure des beaux-arts et à l'université Lumière-Lyon 2. Ces collections résultent d'une conception de l'enseignement des arts, de l'histoire de l'art et de l'archéologie héritée des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, mais elles se singularisent par leur lien avec l'industrie et par les personnalités (enseignants, donateurs, mouleurs) ayant influencé leur constitution. En filigrane se dessine une tension entre les modèles parisiens (dans l'enseignement et la diffusion des moulages) et les particularités lyonnaises.

Justine Bohbote

***Les moulages de l'Enquête sur le mobilier traditionnel (1941-1946). Documents ethnographiques ou répertoire de formes ?***

Entre 1941 et 1946, un fonds important de moulages d'ornement est constitué par le musée national des Arts et Traditions populaires dans le cadre de l'Enquête sur le mobilier traditionnel. Cet ensemble résulte d'une expérimentation méthodologique témoin des hésitations disciplinaires, entre histoire de l'art et ethnographie, qui prévalent dans les premières années du musée. Conçus comme des documents objectifs, ces moulages servent l'étude scientifique du mobilier rural et participent à l'inflation documentaire qui caractérise l'ethnologie, alors en quête de légitimité scientifique. Mais dans leur forme et leur fonction, ils s'apparentent aussi aux reproductions de décors architecturaux ou d'ornements conservés dans les musées de sculpture et d'arts décoratifs.

Christine Vivet-Peclat

***Les moulages de la galerie Demotte. La place des reproductions d'œuvres chez un antiquaire au XX<sup>e</sup> siècle***

La galerie Demotte est active entre 1905 et 1935 à Paris et New York dans le commerce des arts médiéval et persan. La reproduction des œuvres tient une place cruciale dans son organisation, en premier lieu par la photographie. Un important fonds photographique nous est parvenu, dont certaines plaques représentent également des moulages d'œuvres commercialisées par la galerie. Une telle pratique du moulage semble singulière parmi les marchands d'art de l'époque : objet d'étude, d'inspiration, il participe à la promotion de la galerie mais s'avère être aussi à l'origine de pratiques contestables, telles que les copies et substitutions.

Eleni Stavroulaki

***De la reproduction à la réinvention de l'objet préhistorique aux éditions Cahiers d'art***

Entre 1926 et 1969, les *Cahiers d'art*, revue et maison d'édition éponyme dirigées par Christian Zervos, gagnent une forte renommée, associée à la qualité des reproductions proposées. L'éditeur contrôle toutes les étapes de la reproduction et transfère les expérimentations menées dans le champ de la photographie moderne à la reproduction d'objets préhistoriques. Le grossissement des détails donne ainsi l'illusion de monumentalité pour des œuvres de dimensions réduites et les retouches sont nombreuses. Cet article analyse le dispositif photographique mis en œuvre par Zervos afin de faire dire aux images de l'art son programme esthétique.

Laura Pirkelbauer

***Tisser les artistes de son temps. Marie Cuttoli et la tapisserie moderne (1930-1970)***

Au début des années 1930, la collectionneuse et marchande Marie Cuttoli demande des modèles de tapisseries à André Derain, Raoul Dufy, Fernand Léger, Man Ray, Georges Rouault ou encore Pablo Picasso. Cet article s'intéresse aux processus de création et de valorisation des tapisseries, exécutées à Aubusson puis à Paris. En s'adressant aux artistes de son temps, Cuttoli contribue à renouveler les modèles et à réinscrire la tapisserie dans le champ de la création contemporaine, notamment parce que ses modèles ne sont pas toujours destinés à être tissés (huile sur toile, gouache, photographie). Cuttoli renoue ainsi avec une partie de la tradition tapisserie : la copie de peinture.

Camille Hoffsummer

***L'exposition à l'ère de sa reproductibilité. Le dispositif de Lina Bo Bardi pour le Musée de Arte de São Paulo (1968) et sa réappropriation par Wendelien van Oldenborgh (2010)***

Cet article met en évidence les enjeux inhérents à la *reenactment* d'expositions à travers l'analyse de la réappropriation du dispositif muséographique de Lina Bo Bardi pour le Musée de Arte de São Paulo par l'artiste Wendelien van Oldenborgh. L'exposition, surtout lorsqu'elle est « jouée » par un artiste, ferait-elle désormais « œuvre », autant – sinon plus – que les œuvres qui la composent ? Le geste artistique et curatorial de Van Oldenborgh suggère en effet un glissement de statut, vers une « exposition-œuvre » ou « exposition-patrimoine », c'est-à-dire moins comme un support de présentation et de légitimation d'une production artistique que comme un projet artistique en soi.

Nathalie Dietschy

**Rejouer des performances dans les mondes virtuels. Imitation, reenactment et codage informatique dans l'œuvre d'Eva et Franco Mattes**

Certaines réappropriations artistiques s'inscrivent dans un cadre vidéoludique ou virtuel. Le croisement qui s'opère entre l'usage d'un monde virtuel et la reproduction d'un modèle artistique est ici étudié à partir de la série *Reenactments* d'Eva et Franco Mattes, qui rejouent sur *Second Life* des performances phares du XX<sup>e</sup> siècle. Ils interrogent ainsi les rapports aux canons artistiques, le médium utilisé et la tradition du *reenactment*, qui suppose que le corps est un médium. Ces pratiques sont analysées dans les modalités de remédiation, dans leur rapport aux sources, mais surtout au médium utilisé, qui déplace l'œuvre dans un nouveau contexte, renouvelant son dispositif et permettant d'autres approches de l'acte de « refaire ».

## Reproductions

### PERSPECTIVES

Anne Lepoittevin

**Un'arte senza tempo? The Crisis of Citation in Post-Tridentine Rome**

The article examines the status of artistic citations in post-Tridentine Rome using the example of the *Agnus Dei*, religious works in multiples (engravings, medals, plaquettes). Favored until the 1580s, the Mannerist model of quoting works by Raphael and Michelangelo responded to the older dissemination of the *Agnus Dei*. It was much less suited to its new audiences and soon gave way to more didactic references to masters as well as to faithful reproductions of contemporary works. Likewise seen in copies of acheiropoietic and miraculous images, faithfulness to the model ensures the religious *virtus* of the reproduction: its aura.

Élodie Voillot

**Editions in Bronze in 19th-century Paris: From Imitation to Interpretation**

The Parisian bronze industry boomed in the 19th century. Benefiting from a favorable political, social, and technical context, it participated in the diffusion of art and taste in society. However, bronze makers faced a double challenge: How were they to reconcile the ambition to make

mechanical reproduction a vehicle for democratizing art with the economic and legal necessities of a commercial endeavor? How could these industrial outputs be given their own artistic legitimacy? Through the study of this complex situation, this article considers the evolution of the shifting relationship with sculptural reproductions.

Jean-Gérard Castex and Cloé Viala

**Chalcographie at the Louvre between 1848 and 1914: An Institutional Tool for Artistic Promotion**

Between 1848 and 1914, the Chalcographie at the Louvre Museum pursued an active policy of commissioning engravers and acquiring old and contemporary copperplates; the administration of the Beaux-Arts also added new plates to the collection. During this prolific period, the Chalcographie was both an instrument for showing the museum's works and a tool for promoting and defending intaglio printmaking. The impact of photography on the print market, the decline of burin engraving, and the revival of interest in original prints were all major changes during the Chalcographie's history.

Olivier Lugon

**Immersive Reproduction: Graphic Arts, Dispositives, and New Forms of Art Dissemination in the 1950s–1970s**

This article reviews the history of recent “immersive exhibitions” based on the projection of reproductions of works by the great names of modern painting. It explores the origins of the Atelier des Lumières, inaugurated in Paris in 2018 but actually dating back to the Cathédrale d'Images in Les Baux-de-Provence in 1977. The emergence of this light-show is reinscribed within a movement to open up graphic arts to the audiovisual and a migration of art publishing from paper to screen. This shift, supported from the 1960s onwards by the association Gens d'Images and encouraged by the ubiquitous 35mm slide, brought together the modalities of publication, exhibition, and audiovisual spectacle, and thereby redefined the frameworks of the “imaginary museum” instituted by printed reproduction.

### ACCENT ALLEMAND

Steffen Siegel

**Nicéphore Niépce and the Idea of Photographic Reproduction**

This article takes as its starting point the portrait of Archbishop Georges d'Amboise, reproduced by Nicéphore Niépce in 1827 from a 17th-century copperplate engraving by Isaac Briot. At the time, Niépce had been working for

over ten years to improve existing reproduction processes and develop new ones, relying on the action of sunlight. With his copy of Briot's sheet, he not only contributed to the long history of the reproduction of works of art: he inaugurated a substantially new form of appropriation of existing engravings. The first result of these experiments was a fundamental innovation, that of heliography as a process for reproducing engravings.

## ÉTUDES

Antoine Gallay

### **Rarity in the Face of the Multiple: The Introduction of Limited Editions in the Print Trade (17th–18th Centuries)**

By enabling the reproduction and dissemination of a vast number of images, prints in the modern period played a considerable role in the development of European visual culture. Drawing on works by Lucas van Leyden, Sébastien Le Clerc, and Jacques Dumont le Romain, this article analyzes how, in this context, print lovers developed a particular awareness of rarity. The desire to make prints more rare led to the first development of limited edition prints, which at the same time increased their value.

Federica Vermot

### **Reproducing Nature, Reproducing Sculpture: Vincenzo Vela's Monument to Agostino Bertani, Between Casting and Photography**

The Ticinese sculptor Vincenzo Vela extensively used reproduction techniques in his practice, specifically casting—including life casting—and photography. Through the *Monument to Agostino Bertani*, erected in Milan in 1888, this article illustrates the extent to which his work relies on a double reproduction, operated by both techniques: that of nature, which he uses as a model, and that of sculpture, which serves to produce and document his works. Vela's creative process is analyzed based on elements belonging to his studio collection—models, bronze statues, casts and photographic models, and the sculptor's correspondence.

François Blanchetière

### **Rodin and the Pantograph: Material Consequences from Using Mechanical Enlargement**

The works by Auguste Rodin created through a process of enlargement by pantograph have, until now, not been the subject of a specific study. This machine, typical of the technical inventions and improvements made in the

first half of the 19th century, was initially used to reduce celebrated sculptures, facilitating their dissemination in the form of bronze reproductions. Rodin instead used it in order to enlarge certain works of his. The material requirements of the process partly explain the fragmentary form of many major works form the last two decades of his career, such as *Iris* or *Meditation*.

Hélène Zanin

### **Light Projections and Art History Lessons in the South of France: Raphaël Gaspéri by Ways of Works by Auguste Rodin (1900–1914)**

Initially a painter, Raphaël Gaspéri became a traveling lecturer around 1900. He used a magic lantern to animate his art history lessons with light projections and photographic reproductions of artworks, through which he discussed contemporary artists, including Auguste Rodin. The study of the teaching materials and the extensive correspondence addressed to the sculptor allows us to reconstruct the organization and dramaturgy of the lectures. It sheds light on the spectacularization of knowledge and the hybridization of academic practices and popular education in the dissemination of art history in France.

### **Sarah Betite, Lina Roy, and Anne-Laure Sounac Educational and Scientific Uses of Lyon's Cast Collections: On Jean-Claude Bonnefond, Maurice Holleaux, and Henri Lechat**

Many casts are kept in Lyon, mainly at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts and the Université Lumière-Lyon 2. These collections result from a conception of the education system for the arts, art history, and archaeology inherited from the 18th and 19th centuries, which stands out in Lyon due to the link with industry and individuals (teachers, donors, cast-makers) who influenced the make-up of the collections. Behind this all, a tension appears between Parisian models (in the teaching and dissemination of casts) and Lyon's own particularities.

Justine Bohbote

### **The Casts of the Enquête sur le mobilier traditionnel (1941–1946): Ethnographical Documents or Repertory of Forms?**

Between 1941 and 1946, the Musée National des Arts et Traditions Populaires built up a substantial collection of ornamental casts as part of a survey of traditional furniture. This collection is the fruit of a methodological experiment which bears witness to the disciplinary vacillations between art history and ethnography that prevailed in the museum's early years. These casts were conceived as objective documents, serving the scientific study of

rural furniture, and thus contributing to the documentary inflation that characterized ethnology's quest for scientific legitimacy. But their form and function are similar to those of reproductions of architectural decorations or ornaments kept in museums of sculpture and decorative arts.

Christine Vivet-Peclat

***Casts from the Demotte Gallery:  
The Place of Reproductions  
for a 20th-century Antiquary***

The Demotte Gallery was active between 1905 and 1935 in Paris and New York in the trade of medieval and Persian art. The reproduction of works, first and foremost by photography, played a crucial role in its organization. An important photographic collection has come down to us, from which a small number of plates show casts of artworks that were sold by the gallery. Such a practice of casting seems singular among art dealers of the time. As an object of study and inspiration, the cast contributed to the gallery's promotion but it also led to more questionable practices, such as copies and substitutions.

Eleni Stavroulaki

***From Reproduction to Reinvention  
of the Prehistoric Object at Cahiers d'art***

Between 1926 and 1969, *Cahiers d'art*, the magazine and eponymous publishing house directed by Christian Zervos, gained a strong reputation for the quality of its reproductions. The publisher controlled every stage of the reproduction process, transferring experiments that were conducted in the field of modern photography to the reproduction of prehistoric objects. The magnification of details gave the illusion of monumentality to works of small dimensions, while many photographs were significantly retouched. This article analyzes the photographic methods used by Zervos to make such images of art express his aesthetic program.

Laura Pirkelbauer

***Weaving Artists of Their Time: Marie Cuttoli  
and Modern Tapestry (1930–1970)***

At the beginning of the 1930s, the collector and merchant Marie Cuttoli requested tapestry models from the likes of André Derain, Raoul Dufy, Fernand Léger, Man Ray, Georges Rouault, and Pablo Picasso. This article analyzes the process of creating and valorizing these tapestries. In approaching artists of her time, Cuttoli contributed both to a renewal of models and to reinscribing tapestry in the field of contemporary artistic creation—notably because her models were not always destined to be woven (oil on canvas, gouache, photography). Cuttoli likewise rekindled part of the tapestry tradition: the copy based upon painting.

Camille Hoffsummer

***The Exhibition in the Era  
of Its Reproducibility: The Dispositif  
of Lina Bo Bardi for the Museu de Arte  
de São Paulo (1968) and its Reappropriation  
by Wendelien van Oldenborgh (2010)***

This article highlights the issues inherent in the reenactment of exhibitions by analyzing the reappropriation of Lina Bo Bardi's museographic display for the Museu de Arte de São Paulo by the artist Wendelien van Oldenborgh. Does the exhibition, especially when it is "remounted" by an artist, become a "work of art" as much as—if not more than—the works of which it is composed? Van Oldenborgh's artistic and curatorial gesture suggests a slippage in status, toward an "exhibition-work" or "exhibition-heritage," which is to say, less as a way of presenting and legitimating an artistic production than as an artistic project in its own right.

Nathalie Dietschy

***Replaying Performances in Virtual Worlds:  
Imitation, Reenactment, and Computer  
Coding in Eva and Franco Mattes' Work***

Some artistic reappropriations are inscribed in a video-game or in a virtual framework. This article studies the intersections between the use of a virtual world and the reproduction of an artistic model in Eva and Franco Mattes' *Reenactments* series, which reenacts 20th-century landmark performances in *Second Life*. It questions both the relationship to artistic canons, the medium used, and the tradition of reenactment, which assumes that the body is a medium. These practices are analyzed within their modalities of remediation, in their relationship to the sources, but especially to the medium used, which displaces the work in a new context, renewing its apparatus and allowing other approaches to the act of "remaking."

## Remerciements

Nous remercions chaleureusement les artistes Eva et Franco Mattes pour leur aimable autorisation à reproduire leurs œuvres dans ce numéro. Notre sincère reconnaissance va également à la fondation Georges-Rouault, au musée d'Orsay, au musée national Fernand-Léger, à la Réunion des musées nationaux – Grand Palais, à la succession Picasso, ainsi qu'à tous les musées, galeries, institutions, photographes et professionnels mentionnés ci-dessous, qui ont mis à notre disposition les œuvres, travaux et documents dont ils détenaient les droits. Que soient enfin cordialement remerciés Jean-Louis Andral, Lionel Britten, Sophie Caldayroux-Sizabuire, Denise Faïfe, Sophie Laporte, Anne-Gaëlle Lardeau, Marianne Lemarignier, Paul Perrin, Isolde Pludermacher et Nathalie Radeuil pour l'aide qu'ils nous ont apportée lors de l'élaboration de ce volume.

## Crédits iconographiques

Couverture, p. 12. Photo © RMN-Grand Palais ; © Adrien Didierjean. P. 7. © EPFL ; photo Alain Herzog. P. 9. © Bibliothèque nationale de France / gallica.bnf.fr. P. 11. © The Warburg Institute, School of Advanced Study, University of London. P. 17. © Musei Vaticani. P. 19 (fig. 5), 79 (fig. 1), 80. © The Trustees of the British Museum. P. 19 (fig. 6), 23. © Diocesi di Pesaro. P. 21. © Victoria and Albert Museum. P. 22. © Bibliotheca Hertziana. P. 24 (fig. 10). © The Metropolitan Museum of Art. P. 24 (fig. 11). © Diocèse d'Arezzo-Cortona-San Sepolcro. P. 28. © Shrewsbury, J. B. P. 33. © RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojed. P. 38, 42, 45 (fig. 5, 7), 46. Photographies de tirages modernes des ateliers d'impression d'art de la RMN-GP. Photo © RMN-Grand Palais ; © image RMN-GP. P. 39, 45 (fig. 6). Photographies de tirages modernes des ateliers d'impression d'art de la RMN-GP. Photo © RMN-Grand Palais ; © Thierry Le Mage. P. 41. Photo © RMN-Grand Palais ; © Tony Querrec. P. 50, 55, 56, 61. © Musée Nicéphore-Niépce. P. 51-54, 57-59. Droits réservés. P. 88, 92-94. © Museo Vincenzo Vela ; photo Sebastiano Carsana. P. 89, 91. © Museo Vincenzo Vela ; photo Mauro Zeni. P. 90. © Museo Vincenzo Vela ; photo Francesco Girardi. P. 98. © Photo François Blanchetière. P. 101 (fig. 3). © Agence photographique du musée Rodin ; photo Jérôme Manoukian. P. 101 (fig. 4). © Agence photographique du musée Rodin ; photo Pauline Hisbacq. P. 103 (fig. 5, 6), 104. © Musée Rodin ; photo Hervé Lewandowski. P. 103 (fig. 7). © Musée Rodin ; photo Christian Braja. P. 107, 112, 113. © Collection Ville de Brive, musée Labenche ; cliché Ville de Brive / S. Marchou.

P. 109. © Pierre Soissons, musée d'Art et d'Archéologie d'Aurillac. P. 110. © Collection et cliché Ville de Brive-musée Labenche. P. 120. © Lyon, musée des Beaux-Arts ; photo Martial Couderette. P. 124. © E. Baptiste et L. Roy. P. 125, 126. © MuMo. P. 133, 137, 138, 142. © Mucem, Marseille. P. 150. © Cleveland Museum of Art. P. 154. © The Glencairn Museum. P. 159, 161, 162 (fig. 4). © Cahiers d'art. P. 169. © ADAGP, Paris, 2024 ; © photo fondation Georges-Rouault. P. 171. © ADAGP, Paris, 2024 (fig. 2 : © RMN-Grand Palais (musée Fernand-Léger) / Adrien Didierjean ; fig. 3 : © photo Laura Pirkelbauer). P. 172. © Man Ray 2015 Trust / ADAGP, Paris, 2024 ; © photo Laura Pirkelbauer. P. 173, 174. © Succession Picasso 2023 ; © photo François Fernandez. P. 175. © Succession Picasso 2023 ; © photo Laura Pirkelbauer. P. 179, 181. © MASP Research Center ; photo Luiz Hossaka. P. 182. © Instituto Bardi / Casa de Vidro ; photo Lew Parrella. P. 183, 184. © Van Abbemuseum ; photo Peter Cox ; courtesy de l'artiste. P. 189-195. © Eva and Franco Mattes. P. 197. © Institut national d'histoire de l'art ; © Presses universitaires de Strasbourg.

Les documents iconographiques pour lesquels ne sont pas précisés des crédits sont des réalisations des auteurs ou proviennent du domaine public. Malgré nos recherches, il est possible que les ayants droit de certains documents et œuvres reproduits n'aient pu être contactés dans les temps impartis. Nous avons pris la responsabilité de publier ces images indispensables aux propos des auteurs et invitons les ayants droit à nous contacter le cas échéant.



# Bulletin de commande

## Nouveauté

Abonnez-vous ou commandez nos anciens numéros en ligne :

[histoiredelart.sumupstore.com](http://histoiredelart.sumupstore.com)

## 1/ Je passe ma commande

<p><b>Je m'abonne pour un an à la revue</b> <b><i>Histoire de l'art</i>, soit deux numéros :</b> n° 93, <i>Matières, matérialités, making</i>, juin 2024, n° 94, <i>Art et autoritarismes</i>, décembre 2024.</p> <p><b>Je choisis ma formule :</b></p> <p><input type="checkbox"/> Étudiant* (France ou étranger).. 35 €  <input type="checkbox"/> Particulier (France)..... 50 €  <input type="checkbox"/> Particulier (étranger)..... 58 €  <input type="checkbox"/> Institutionnel (France)..... 55 €  <input type="checkbox"/> Institutionnel (étranger)..... 63 €</p>	<p><b>et /ou je commande le(s) numéro(s)** :</b></p> <p><input type="checkbox"/> 81, <i>Animal, animalité</i>, <del>31€</del> 18 €  <input type="checkbox"/> 82, <i>Asie-Occident</i>, <del>31€</del> 18 €  <input type="checkbox"/> 83, <i>30 ans : numéro anniversaire</i>, <del>31€</del> 18 €  <input type="checkbox"/> 84-85, <i>États du musée</i>, <del>31€</del> 29,50 €  <input type="checkbox"/> 86, <i>Grèce(s)</i>, <del>31€</del> 29,50 €  <input type="checkbox"/> 87, <i>Humanités numériques</i>, 25 €  <input type="checkbox"/> 88, <i>Limites : objets et matérialité</i>, 25 €  <input type="checkbox"/> 89, <i>Limites : méthodes et discipline</i>, 25 €  <input type="checkbox"/> 90, <i>L'art à l'heure archéologique</i>, 25 €  <input type="checkbox"/> 91, <i>Ukraine</i>, 25 €</p>
<p><b>Montant total de ma commande :</b> .....€</p> <p>Les tarifs listés ci-dessus incluent les frais de port.  <i>Histoire de l'art</i> est éditée par l'Apahau, association de loi 1901, et n'est donc pas sujette à la TVA.</p>	

## 2/ Je renseigne mes informations de livraison

Nom, prénom .....

Et / ou institution .....

Adresse .....

Code postal ..... Ville .....

Courriel .....

N° de tél. ....

## 3/ Je choisis mon mode de règlement

Chèque bancaire (à joindre au présent bulletin)  
à l'ordre de « Apahau – Histoire de l'art »

Virement bancaire (précisant dans l'intitulé le nom de l'abonné)  
BIC : PSSTFRPPPAR / IBAN : FR76 2004 1000 0157 5040 0Z02 069

## 4/ Je retourne le présent bulletin

Par courriel à [revuehda@gmail.com](mailto:revuehda@gmail.com)

Par courrier à Histoire de l'art – Apahau – 2, rue Vivienne – F-75002 Paris

## Une question, un doute ?

Contactez [revuehda@gmail.com](mailto:revuehda@gmail.com)

Date :

Signature :

SIRET : 378 392 245 000 23 / ISSN : 0992-2059

\* Pour bénéficier du tarif étudiant, joindre à votre commande un justificatif (copie de la carte étudiant ou certificat d'inscription).

\*\* Depuis le n° 84-85, *Histoire de l'art* peut aussi être commandée directement auprès de votre librairie habituelle.

# *Prochains numéros*

**n° 93** Matières, matérialités, *making* / juin 2024

**n° 94** Art et autoritarismes / décembre 2024

# HISTOIRE DE L'ART

/92

## Reproductions

Outil indispensable à la diffusion et à la connaissance des œuvres, la reproduction est omniprésente dans la culture visuelle contemporaine. Instrument majeur de l'histoire de l'art, elle est utilisée par les chercheurs de manière si régulière qu'ils en oublient parfois son caractère interprétatif. Sont ici considérés les techniques, les acteurs, les circuits de diffusion et les usages, tant bénéfiques que controversés, de la reproduction, mais aussi les réinterprétations fructueuses qu'elle permet.

Numéro coordonné par Emmanuel Lamouche et Matthieu Lett

Emmanuel Lamouche et Matthieu Lett /  
L'œuvre et sa réplique

### **Perspectives**

Anne Lepoittevin / La crise de la citation dans la Rome post-tridentine

Élodie Voillot / L'édition en bronze à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle

Jean-Gérald Castex et Cloé Viala /  
La Chalcographie du Louvre, un outil institutionnel de promotion artistique

Olivier Lugon / Arts graphiques, diapositives et diffusion de l'art dans les années 1950-1970

### **Accent allemand**

Steffen Siegel / Nicéphore Niépce et l'idée de « réplique photographique »

### **Études**

Antoine Gallay / L'introduction des tirages limités dans le commerce de l'estampe

Federica Vermot / Le *Monument* à Agostino Bertani de Vincenzo Vela, entre moulage et photographie

François Blanchetière / Rodin et le pantographe

Hélène Zanin / Raphaël Gaspéri, passeur des œuvres d'Auguste Rodin (1900-1914)

Sarah Betite, Lina Roy et Anne-Laure Sounac / Les usages des collections de moulages à Lyon

Justine Bohbote / Les moulages de l'Enquête sur le mobilier traditionnel (1941-1946)

Christine Vivet-Peclet / Les moulages de la galerie Demotte

Eleni Stavroulaki / De la reproduction à la réinvention de l'objet préhistorique aux éditions Cahiers d'art

Laura Pirkelbauer / Tisser les artistes de son temps. Marie Cuttoli et la tapisserie moderne (1930-1970)

Camille Hoffsummer / Le dispositif de Lina Bo Bardi pour le Museu de Arte de São Paulo et sa réappropriation par Wendelien van Oldenborgh

Nathalie Dietschy / Imitation, *reenactment* et codage informatique dans l'œuvre d'Eva et Franco Mattes

### **Chroniques**

Dominique de Font-Réaulx / Neil McWilliam et Michela Passini (dir.), *Faire l'histoire de l'art en France (1890-1950)*



9 782909 196381

25 €

ISSN : 0992-2059

ISBN : 978-2-909196-38-1

**CNL**  
CENTRE  
NATIONAL  
DU LIVRE