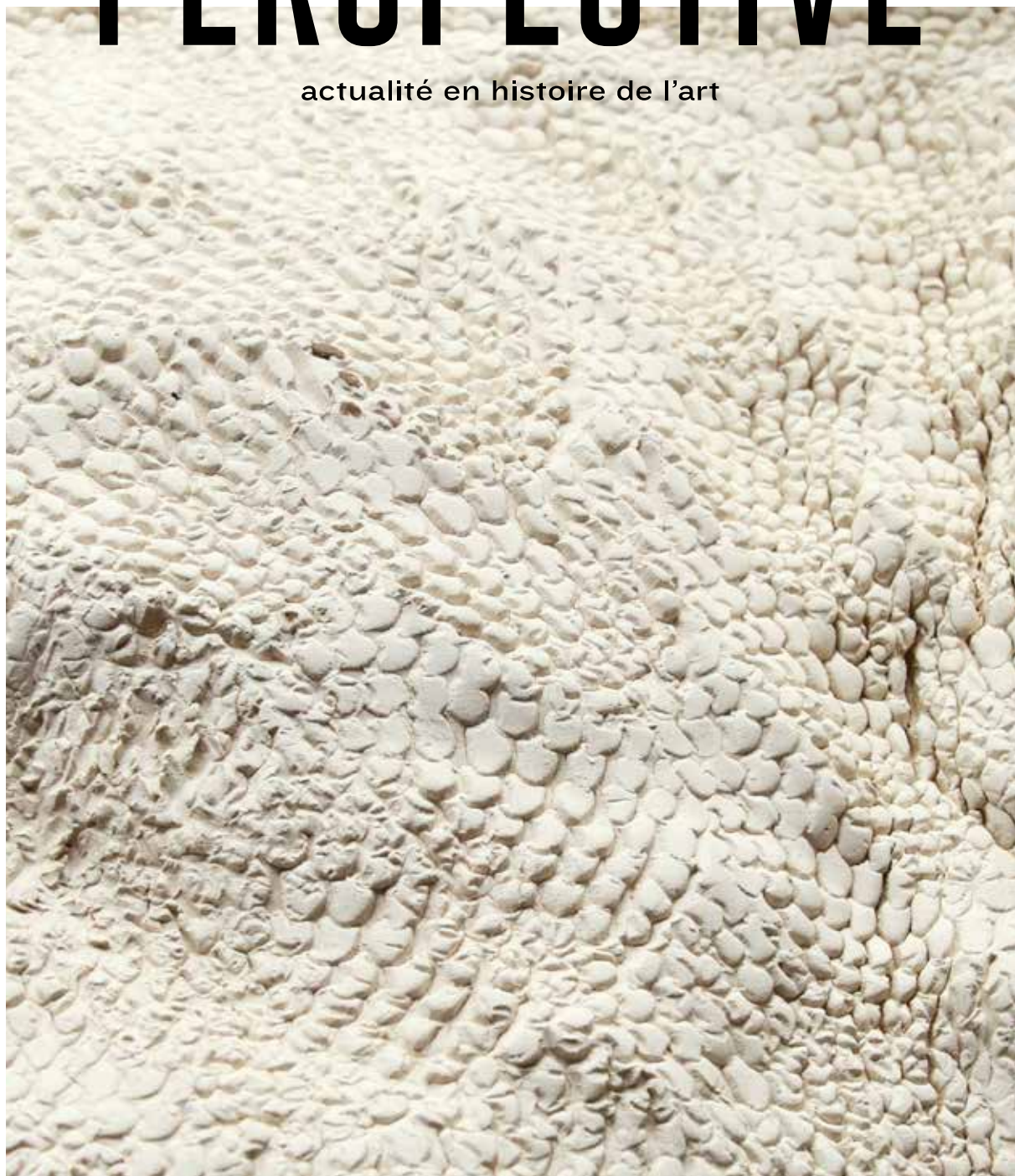


# PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art



## MULTIPLES

2019 – 2 Institut national  
d'histoire de l'art

2019 – 2

# PERSPECTIVE

actualité en histoire de l'art

# MULTIPLES

Institut  
national  
d'histoire  
de l'art



*Perspective* a été fondée en 2006 par Olivier Bonfait, son premier rédacteur en chef, dans le cadre de ses missions de conseiller scientifique au sein de l'Institut national d'histoire de l'art. Marion Boudon-Machuel (2008-2012), Pierre Wachenheim (2012-2013), puis Anne Lafont (2013-2017) lui ont succédé. Judith Delfiner en est la rédactrice en chef depuis septembre 2017.

#### Directeur de publication

Éric de Chassey

#### Rédactrice en chef

Judith Delfiner

#### Coordination éditoriale

Marie Caillat

assistée d'Hortense Naas et de Jacopo Ranzani

#### Coordination administrative

Amélie de Miribel

Cloé Brosseau

#### Conception graphique et mise en page

Anne Desrivières

#### Logo

Marion Kueny

#### Édition

INHA – Institut national d'histoire de l'art

2 rue Vivienne – 75002 Paris

#### Diffusion

FMSH-diffusion

18, rue Robert-Schuman

CS 90003 – 94227 Charenton-le-Pont

Cedex

#### Impression

Alliance partenaires graphiques

19, rue Lambrechts – 92400 Courbevoie

#### Comité scientifique

Laurent Baridon

Jérôme Bessièrè

Olivier Bonfait

Marion Boudon-Machuel

Esteban Buch

Anne-Élisabeth Buxtorf

Giovanni Careri

Thomas Kirchner

Rémi Labrusse

Michel Laclotte

Johanne Lamoureux

Antoinette Le Normand-Romain

Jean-Yves Marc

Pierre-Michel Menger

France Nerlich

Pierre Rosenberg

Jean-Claude Schmitt

Alain Schnapp

Philippe Sénéchal

Victor I. Stoichita

Anne-Christine Taylor

Isabel Valverde Zaragoza

Caroline Van Eck

Bernard Vouilloux

#### Comité de rédaction du volume Multiples

Pauline Chevalier

Ralph Dekoninck

Elitza Dulguerova

Caroline Fieschi

Rossella Froissart

Jérémie Koering

Sophie Maisonneuve

Marie-Anne Sarda

Michele Tomasi

#### La version numérique de ce numéro est accessible sur le site de la revue :

<https://journals.openedition.org/perspective/12692>

Pour citer un article de la revue, veuillez indiquer la mention suivante : *Perspective* : *actualité en histoire de l'art*, 2019–2, p. 000–000.

Pour visiter le site Internet de la revue :  
<https://journals.openedition.org/perspective>

Pour s'abonner ou se procurer un numéro, visiter le site du Comptoir des presses d'universités :  
[www.lcdpu.fr/revues/perspective](http://www.lcdpu.fr/revues/perspective)

Pour écrire à la rédaction : [revue-perspective@inha.fr](mailto:revue-perspective@inha.fr)

EAN : 978-2-917902-50-9

ISSN : 1777-7852

Périodicité : semestrielle

Dépôt légal : décembre 2019

Date de parution : décembre 2019

© INHA

La revue *Perspective* est soutenue par l'Institut des Sciences Humaines et Sociales du CNRS.



## REMERCIEMENTS

à François Boisivon, Julia Castiglione, Fabrice Claes, Étienne Gomez, Françoise Jaouën, Guillaume Mélére, Florence Rougerie, traducteurs des textes de ce volume, pour leur justesse et leur travail précieux, ainsi qu'à Enrica Boni, Olga Grlic, David Jurado, Antje Kramer ;

à Françoise Le Breton, Carole Pronost et tout particulièrement à Benjamin Rivière (EESAB Quimper), ainsi qu'à Eva Bernard, Marie Boyer, Alexandre Brault, Iwan Coïc, Sophie Develay, Jérémy Gispert, Armel Gnaga, Hippolyte Godest, Julia Guerin, Islem Haouti, Louis Humeau, Alma-Clara Juarez & Marie Serres, Elise Larrive, Côme Lequin, Clément Leroy, Séverine Renard, pour leurs belles propositions, et en particulier à Roxane Lucas ;

à Alisa Andrašek ; Jean-Claude Baudot et Laure-Anne Esparre-Robichon ; Moncef Ben Moussa ; Stanislas Chaillou ; Raphaël Cottin ; Dominique de Font-Réaulx ; Jesse Howard ; Christine Lapostolle ; Lev Manovich ; Philippe Morel ; Alice Motard ; Fatma Naït Yghil ; Anne-Myrtille Renoux ; Teresa van Dongen ;

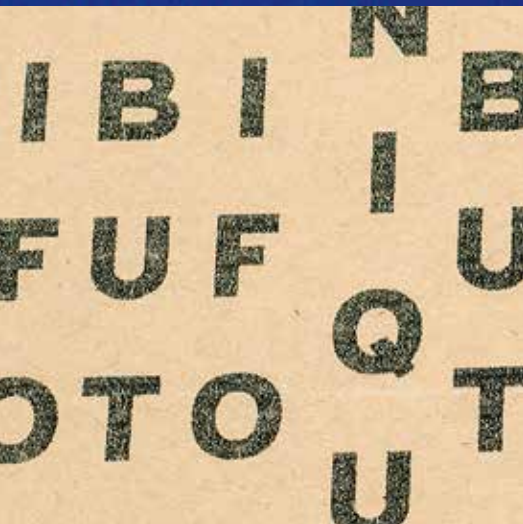
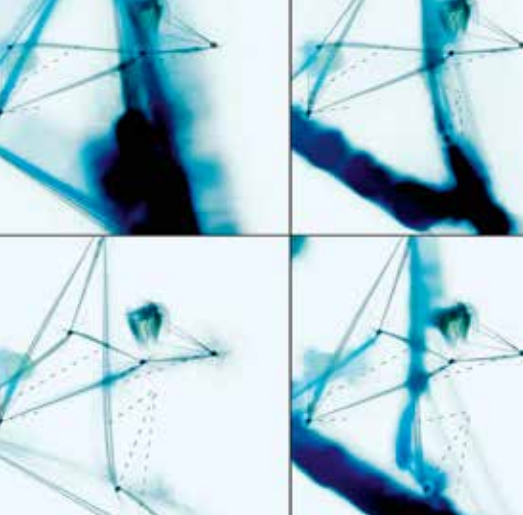
à Clémence Alexandre (musées d'Angers) ; Holger Broeker (Kunstmuseum Wolfsburg) ; Flore Campestrini (Musée des Arts Décoratifs) ; Francesca Cattoi (Fondazione Prada) ; Helen Cobby (The Barber Institute of Fine arts) ; Henrike Daum (carlier | gebauer) ; Jean-Paul Dorchain (Cinémathèque royale de Belgique) ; Barbara Gatineau (musée de la Ville de Strasbourg) ; Deborah Hedgecock (Haringey Archive and Museum, Bruce Castle Museum) ; Pauline Hisbacq (musée Rodin) ; Natalia Hug (The Moholy-Nagy Foundation) ; Rachel Kett (Victoria and Albert Museum) ; Elysabel Lakomy et Marina Le Baron-Sarasa (Mobilier national) ; Marzia Malerba (Corraini Edizioni) ; Ashley Mead (Seattle Art Museum) ; Julia Motard (Centre Pompidou, MNAM-CCI) ; Susan Pacitti (Glasgow Museums) ; Alessandra Pinzani (Scala) ; Anna Pizza (Museo archeologico nazionale di Napoli) ; Simona Riva (CSAC – Università degli Studi di Parma) ; Delphine Studer (Fondation Le Corbusier) ; Jean-Claude Verdin (musée des Beaux-Arts d'Arras) ; Timothée Viale (Gagosian) ;

à Brigitte Bourgeois et Marie Lionnet-de Loitière (*Technè*) ; Christine Jungen et Anne de Sales (*Terrain*) ; Julie Ramos (*Regards croisés*) ; Maïra Muchnik (*Gradhiva*) ; Sarah Ruelle (*Sculptures*) ; Delphine Wanes (*Histoire de l'art*) ;

à l'équipe du Comptoir des presses d'universités pour leur soutien et leur grande disponibilité ;

à l'équipe de l'INHA, et tout particulièrement à Marine Acker, Nicolas Alpach, Mathilde des Bois de La Roche, Francisca Cabezas, Caroline Fieschi, Johann Gillium, Didier Laenec, Marie-Laure Moreau, Elsa Nadjm, Anne-Gaëlle Plumejeau, Marc Riou, Alexandra Thielin ;

à tous les membres du comité de rédaction, ainsi qu'à tous les chercheurs auxquels nous nous sommes adressés durant la préparation de ce numéro, pour leur précieuse collaboration.



## ÉDITORIAL

6 – Judith Delfiner

## TRIBUNE

11 – *Original, copie, simulacre : aspects du multiple*  
Richard Shiff

## PRÉFACE

17 – *Les multiples : une définition du champ de recherche et un cas particulier, les « doubles »*  
Walter Cupperi

## DÉBATS

25 – *Les moulages en plâtre au XXI<sup>e</sup> siècle*  
Un débat entre Malcolm Baker, Michael Falser, Antoinette Le Normand-Romain et Veronika Tocha, mené par Eckart Marchand

51 – *La partition musicale et chorégraphique*  
Un débat entre Bojana Cvejić, Marc Downie et Paul Kaiser, Benjamin Piekut, Frédéric Pouillade et Edward C. Warburton, mené par Mark Franko et Kate van Orden

89 – *Constellations d'objets : le multiple aux frontières de l'art et de l'industrie*  
Une discussion entre Marie-Ange Brayer et Valérie Nègre, menée par Rossella Froissart

113 – *L'architecture à l'heure du numérique, des algorithmes au projet*  
Un débat entre Martin Bressani, Mario Carpo, Reinhold Martin et Theodora Vardouli, mené par Antoine Picon

## ENTRETIEN

143 – *Regarder en arrière pour aller de l'avant*  
Entretien avec le collectif Alt Går Bra, par Zanna Gilbert

## ESSAIS

- 165 – *De l'original perdu à la série : nouvelles approches des multiples gréco-romains*  
Verity Platt
- 179 – *La reproductibilité comme garant du succès commercial ? Les albâtres anglais de la fin du Moyen Âge*  
Markus Schlicht
- 195 – *Des vérités contrariantes ? Les tapisseries, des performances et des œuvres multiples*  
Koenraad Brosens
- 203 – *Portraits en série et reproduction mécanique des traits à l'âge des Lumières et sous la Révolution : entre idéal démocratique et stratégies commerciales*  
Cyril Lécosse
- 217 – *Serviteurs devenus maîtres : Focillon et la gravure d'interprétation*  
Emmanuel Pernoud
- 227 – *Cinq masques de l'iyoba Idia du royaume de Bénin : vies sociales et trajectoires d'un objet multiple*  
Felicity Bodenstern
- 239 – *La carte postale, multiple documentaire du chef-d'œuvre*  
Bertrand Tillier
- 249 – *Les trois boucles. Notes sur les modes d'existence des films d'artistes*  
Enrico Camporesi

## VARIA

- 259 – *La matrice blanche. Portraits d'Africains dans la culture visuelle européenne depuis les Lumières*  
Melanie Ulz
- 269 – *Lecture – Le cinéma d'avant-garde : quelles avant-gardes, pour quel cinéma ?*  
François Bovier

●

- 281 – Résumés
- 296 – Crédits photographiques et droits d'auteur



# Les multiples : une définition du champ de recherche et un cas particulier, les « doubles »

Walter Cupperi

Il n'est pas surprenant que l'*homo digitalis* examine avec intérêt le thème des multiples des siècles passés : ils passent pour de possibles ascendants des formes de réplification auxquelles les circuits de la mondialisation nous ont habitués<sup>1</sup>. Regardés avec méfiance par l'historiographie du XIX<sup>e</sup> siècle, les multiples ont ensuite été considérés comme des formes exemplaires de l'art contemporain innovant par différentes voix du débat esthétique au XX<sup>e</sup> siècle (Walter Benjamin, Rosalind Krauss) et au XXI<sup>e</sup> siècle (Georges Didi-Huberman) – souvent dans des interventions peu enclines à saisir les spécificités passées de cette catégorie d'objets disparates<sup>2</sup>. Plus récemment, les études sur la question ont trouvé un terrain seulement en apparence plus neutre dans le domaine de l'*object-based scholarship* et des recherches qui étudient la culture matérielle à l'échelle transcontinentale – ce qui a entraîné l'application du concept de « multiple » à des artefacts prémodernes de provenance ni européenne, ni nord-américaine<sup>3</sup>. Pour finir, le terme est employé depuis quelque temps dans un sens complémentaire à ceux des mots « prints » et « estampes » dans les titres des catalogues de vente aux enchères dont les lots, en majorité d'époque moderne et contemporaine, comprennent des tapisseries, des objets céramiques, des sculptures en plâtre et en bronze, et des œuvres rassemblées en *sets* ou en *portfolios*<sup>4</sup>.

Dans cette contribution, le terme « multiples » désigne des artefacts réalisés en plusieurs versions perçues comme virtuellement identiques. Il ne s'agit donc pas seulement d'œuvres et d'objets d'art, de créations exposées et vendues au sein des circuits artistiques à partir du XX<sup>e</sup> siècle, ou simplement, parmi ces dernières, du sous-groupe des travaux appelés « multiples » par leurs propres auteurs (Daniel Spoerri et d'autres), mais aussi de témoignages matériels d'époques antérieures<sup>5</sup>. Une réflexion articulée sur l'histoire des œuvres en plusieurs versions ne peut en effet se limiter aux arts visuels : d'autres disciplines (la philologie, la codicologie, la diplomatique, la numismatique...) ont élaboré des paradigmes très efficaces pour décrire les variations à l'intérieur de séries d'artefacts extrêmement semblables.

La définition proposée ici s'attache d'abord au résultat, sans nécessairement considérer le processus en amont (contrairement au terme « sérialité »), le nombre d'exemplaires (contrairement à l'expression « en masse ») et la stratégie de commercialisation d'un objet,

car elle ne dépend pas de l'organisation du travail, du degré de mécanisation, de l'emploi d'ustensiles qui facilitent la réplique (moules, estampes, coins, matrices, poinçons, patrons, cartons, silhouettes, scans, etc.) ou d'un procédé garantissant une uniformité notable – même si, il est inutile de le répéter, procédé et production sont strictement corrélés. Du champ ainsi circonscrit sont exclues les réductions, les reproductions ou les transpositions transmédias (non seulement les reproductions photographiques et numériques, mais aussi les œuvres modelées à partir de peintures, ou peintes à partir de petits modèles en ronde-bosse ou d'œuvres sculptées).

Le résultat au cœur de la définition, à savoir la similitude stricte entre deux objets, n'est pas non plus toujours l'indice d'une parenté directe (celle qui lie des exemplaires exécutés l'un après l'autre par le même artiste à partir des mêmes moules, par exemple, ou bien des copies tirées de la même œuvre)<sup>6</sup>. Par le passé, nous avons proposé de décrire la casuistique complexe de situations pouvant donner lieu à des œuvres à peu près identiques sur la base d'un schéma inspiré par la philologie classique :

If we try to define the wide spectrum of relations that can connect two replicated objects, these relations can be represented in two main ways. If we establish a "vertical" relation between artifacts A and B, we assume that A was made before B and exerted a role in the realization of B (of course, the making of B also changed the status of A). For reasons that may not depend entirely on their distance in time, the creation of A appears qualitatively different from that of B in that the latter presupposes the existence of A and its accessibility. B is, metaphorically speaking, a "child" of A: they have a different status. Instead, if we identify a "horizontal" relation, we do not give such importance to chronological priority (which may however subsist) and we give A and B a similar status. The creation of A appears comparable to that of B in process and result: they are "siblings"<sup>7</sup>.

L'usage du terme « multiple » implique donc un acte d'interprétation qui prenne en compte à la fois les intentions des artistes et la réception de l'artefact. La documentation la plus importante pour évaluer ces deux facteurs est bien sûr celle fournie par la reconstitution des choix arrêtés pendant l'exécution, par la comparaison entre les exemplaires, par leur présentation au sens large ; le *statut* d'un multiple dépend cependant davantage de facteurs culturels que de facteurs de production au sens strict<sup>8</sup>.

Au cours des dernières décennies, la réflexion sur le thème des multiples s'est surtout concentrée autour des procédés de production, des formes de hiérarchisation entre versions semblables, de la répartition des rôles et des responsabilités auctoriales. Elle a ainsi pu toucher à des questions d'histoire sociale et de méthode d'attribution, en permettant d'élaborer des protocoles d'enquête en vue de la caractérisation matérielle des versions les plus anciennes, tout en proposant des réflexions d'ordre théorique (par exemple sur le concept d'autographie)<sup>9</sup>. Les chercheurs ont relativement moins exploré les questions concernant la *réception* des objets à peu près identiques, en particulier celle des différentes manières de conceptualiser des degrés de similarité tout aussi élevés (y compris en contexte juridique). Si l'on émancipe l'étude des multiples de la simple reconstruction de techniques, procédés, innovations et chronologies relatives au sein d'une série, il devient possible de mettre en évidence les valeurs spécifiques qu'une communauté attribue à certains objets et à leurs procédés d'exécution. L'histoire des inventions et des choix techniques d'un artiste se comprend aussi mieux à la lumière des pratiques culturelles qui concernent l'objet répliqué.

Parmi les catégories d'artefacts qui méritent considération dans le cadre d'une réflexion générale sur les multiples, il faut mentionner les monnaies et les livres. Il s'agit d'objets pour lesquels les modalités de production, de description et d'identification ont été finement explorées par les artistes, régulées par des autorités publiques, et étudiées,



comme on l'a dit, par des disciplines spécifiques. Je me limiterai ici à signaler en guise d'exemple un cas particulier de réception des multiples relatif à ces deux catégories d'objets aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles : l'usage des termes *duplicates* et *duplicati* pour désigner les « doubles » qui pouvaient être cédés pour faciliter de nouvelles acquisitions ou pour cultiver des rapports sociaux auxquels on réservait une attention particulière<sup>10</sup>. Dans une lettre de 1726 au nouvel évêque de Corfou, Angelo Maria Quirini (1680-1755), Apostolo Zeno (1668-1750) faisait par exemple l'éloge de sa collection de monnaies grecques en ajoutant : « Se a Lei ne avanzasse alcuna per averla duplicata, la prego di ricordarsi di me, che potrò contracambiargliela o con altra mia duplicata, o con libro di suo piacere<sup>11</sup>. » Considérés à tort ou à raison comme des exemplaires identiques, y compris en ce qui concerne les circonstances de leur exécution, et donc des multiples au sens horizontal, dans les collections des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles les doublons jugés de qualité inférieure étaient souvent séparés des autres objets et consignés dans des listes qui en préparaient la cession. Dans le domaine de la numismatique, l'inventaire manuscrit rédigé par Giuseppe Pelli Bencivenni (1729-1808) en 1787 fournit un registre des *medaglie moderne duplicate* (« médailles modernes en double ») dans le Cabinet royal de Florence et, de manière symptomatique, une description de pièces dont il n'existe aucune trace documentaire postérieure à cette date<sup>12</sup>. Dans le contexte des bibliothèques, des catalogues de *duplicates* sont explicitement imprimés dans la perspective de ventes aux enchères publiques, du moins à partir du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>.

Le 25 mai 1835, l'audition d'Henry Ellis (1777-1869), bibliothécaire en chef du British Museum, et de Josiah Forshall (1795-1863), conservateur au département des Manuscrits, éclaire les stratégies de conservation et les vives discussions liées à cette pratique. Dans son compte rendu à une commission parlementaire autour de la cession des doubles de livres, monnaies et médailles, Forshall définit les *duplicates* comme des « surplus objects such as are not important for the purposes of the Museum<sup>14</sup> ». Dans la pratique de l'institution, ils ne semblent pourtant pas entièrement substituables l'un à l'autre : les exemplaires provenant de donations, par exemple, ne sont pas aliénés, et les cessions tiennent compte de différences de qualité d'exécution ou de conservation : comme le précise Ellis, « If any others [*scil.* duplicate coins] were sold, it was because the fresh impressions which had come into their possession [*scil.* of the trustees of the British Museum] were of a superior character to those which had been before in the cabinets [and had been sold] » ; parmi les livres, la présence d'un « very fine exemplar » ou de « fine and beautiful copies », éventuellement imprimées sur papier grand format, justifie de les garder<sup>15</sup>.

La fortune du terme *duplicate* fut telle que, dans des contextes moins spécialisés, le mot désignait non seulement des exemplaires dont la datation et la provenance étaient supposément identiques, mais aussi des *surmoulages* : dans un livre américain de vulgarisation, *The Parlour Book* (1839), le chapitre « Mechanics' Institution » commence par illustrer « the mode of making moulds, to obtain duplicates of small medals, coins, medallions, and cameos, in wax, sulphur, and plaster, so as to enable any person to supply his cabinet with fac-similes at a very easy and cheap rate<sup>16</sup> ». Le mot apparaît ici associé à une pratique de copie qui peut avoir elle-même contribué à l'infortune des doubles : ils pouvaient non seulement être des témoins moins lisibles que les meilleurs exemplaires, mais aussi non authentiques, au sens où ils pouvaient présenter un caractère dérivatif et attester un rapport de verticalité par rapport à ces exemplaires.

Ce qu'il est important de noter ici est que, pour la période en question, les termes *duplicate* et *duplicato* s'appliquaient à des pièces dont il existait des exemplaires de meilleure qualité, qui y étaient liées par des rapports très différents, horizontaux comme verticaux

– comme purement le noter des observateurs des générations immédiatement successives à Ellis<sup>17</sup>. Les doublons de livres cédés par le British Museum constituent un premier cas de figure : pour autant qu'on avait pu le vérifier (mais en cela les techniques de description ont sensiblement évolué au cours du XIX<sup>e</sup> siècle), ils étaient identiques à ceux non aliénés dans leur texte, leur mise en page et leurs caractéristiques matérielles et formelles (hormis les reliures et les annotations d'usage) ; il était donc possible de présumer qu'ils avaient été imprimés dans un bref laps de temps par le même imprimeur et qu'ils appartenaient au même état d'une édition spécifique. Dans le cas des monnaies, au contraire, l'équation entre similitude du détail et présomption d'une identité d'origine était affaiblie par la facilité avec laquelle on pouvait répliquer les artefacts anciens grâce au calque ou au re-tirage : les « empreintes de frappe fraîches » privilégiées par Ellis confortaient ses pairs aussi en tant qu'indices présumés d'authenticité. Un troisième cas relève de l'emploi du terme pour désigner des médailles et des jetons (comme dans l'inventaire de Pelli) : les *medaglie duplicate* des Galeries florentines différaient en effet des meilleurs exemplaires par leurs matériaux (souvent moins précieux, comme le montre la prévalence écrasante des doubles en bronze dans la liste), leur patine et par de subtiles différences de poids, de dimensions et de finition : non seulement ils étaient potentiellement des travaux *d'après*, mais ils n'étaient pas identiques aux exemplaires à préserver.

Plus que décrire des rapports univoques entre des objets quasi identiques, l'usage des mots *duplicates* et *duplicati* dans le contexte des collections est donc un révélateur précieux de certains présupposés tacites ayant cours au sein des disciplines et des circuits qui prirent en charge des multiples tels que des livres et des monnaies entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle. Relevons, parmi ces postulats : la rareté d'une pièce la rend plus significative que l'existence de plusieurs exemplaires ; le support matériel suscite de l'intérêt surtout en tant qu'il est un élément d'authentification pour le texte et l'image ; la lisibilité de ces derniers est un critère prioritaire ; l'exemplaire a de la valeur dans la mesure où il documente le type ; les exemplaires les plus frais et anciens de chaque édition sont préférés ; on s'intéresse avant tout aux origines d'une série d'objets à peu près identiques, tandis que les traces qui en documentent l'utilisation restent souvent au second plan.

Le cas des *duplicates* et des *duplicati* démontre avec éloquence que l'identité entre les multiples et le caractère superflu des exemplaires « de qualité inférieure » ne dépendent pas seulement de critères matériels ou d'hypothèses sur le processus de production : certains devinrent des doubles dans des contextes institutionnels qui conduisirent à les assimiler totalement à d'autres pièces. Cet exemple illustre la manière dont l'étude de ces thèmes peut servir de révélateur des différences substantielles dans l'approche d'objets et de procédés au sein de cultures qui font usage de multiples. Les effets de substantielle égalité, de variation plus ou moins volontaire et raffinée qui se produisent dans les pages d'un catalogue, dans les tiroirs d'un médaillier ou dans les vitrines d'un musée comme conséquence d'une méthode d'étude comparative et sélective s'imposent comme un filtre sur notre perception des objets semblables et notre manière de conceptualiser leur nature. La visibilité, la portée, les raisons et les objectifs de tels effets d'identité et de variation changent cependant à chaque épisode de leur vie d'objets et pour chaque ensemble de multiples effectifs ou supposés : ces derniers définissent un champ d'études qui peut être repensé et s'ouvrir en fonction d'horizons géographiques et disciplinaires plus larges que ceux considérés jusqu'ici.

Cette contribution a été traduite de l'italien par Julia Castiglione.

## NOTES

1. Pour un exemple d'interaction entre culture du numérique et reconsidération du passé, voir Ariane Mensger (dir.), *Déjà vu: Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis Youtube*, cat. exp. (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle / Staatliche Hochschule für Gestaltung, 2012), Bielefeld / Karlsruhe, Kerber / Staatliche Kunsthalle, 2012.

2. Sur l'infortune des œuvres sérielles (dont certains multiples) au XIX<sup>e</sup> siècle, la synthèse de Ferdinando Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design: storia di una ideologia*, Bari, Laterza, 1972, en particulier p. 1-9, est toujours précieuse. Comme exemple des différents angles idéologiques et esthétiques qui ont caractérisé de nombreuses études sur la question, voir Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », dans *Zeitschrift für Sozialforschung*, V, 1936, p. 40-68 ; Rosalind E. Krauss, « The Originality of the Avant-Garde: a Postmodernist Repetition », dans *October*, n° 18, 1981, p. 47-66 ; Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, 2008 ; sur les pratiques artistiques de *Kontakkopie* qui sont à l'origine de la singulière lecture rétrospective de celui-ci, voir Bettina Uppenkamp, « Duplikanten in Wachs, Der Körper der Reproduktion », dans Jörg Probst (dir.), *Reproduktion. Techniken und Ideen von der Antike bis heute: eine Einführung*, Berlin, Reimer, 2011, p. 85-97.

3. Voir par exemple Ulrich Großmann, Petra Krutisch (dir.), *The Challenge of the Object*, actes du colloque (Nuremberg, 2012), Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, 2013, vol. 3, en particulier p. 858-990 ; Shigetoshi Osano (dir.), *Between East and West: Reproductions in Art*, actes du colloque (Naruto, 2013), Cracow, IRSA, 2014. Sur les différentes approches méthodologiques à partir desquelles la réplique d'objets antiques a été étudiée au cours des dernières décennies, voir Tatjana Bartsch, Marcus Becker, Horst Bredekamp et al. (dir.), *Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike*, Berlin / New York, De Gruyter, 2010 et Salvatore Settis, Anna Anguissola, Davide Gasparotto (dir.), *Serial/ Portable Classic: the Greek Canon and its Mutations*, cat. exp. (Milan, Fondazione Prada ; Venice, Fondazione Prada, 2015), Milan, Fondazione Prada, 2015.

4. Voir par exemple l'entrée « Henry-1263 », dans Anne Henry, *Prints and Multiples*, catalogue de vente (New York, Christie's, Wednesday, 24 September 2003), New York, Christie's, 2007.

5. Pour l'usage du concept de « multiples » en référence aux produits exportés depuis l'Asie Orientale : Tamara H. Bentley (dir.), *Picturing Commerce in and from the East Asian Maritime Circuits, 1550-1800*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019 [en ligne, DOI : <https://doi.org/10.1515/9789048535446>].

6. Sur la copie, voir : Marion Heisterberg, Susanne Müller-Bechtel, Antonia Putzger, « Nicht einzig-, aber eigenartig, oder: *What do copies want?* », dans *Eaedem* (dir.), *Nichts Neues schaffen: Perspektiven auf die treue Kopie 1300-1900*, Berlin / Boston, De Gruyter, 2018, p. 7-16 (avec bibliographie).

7. Walter Cupperi, « Never Identical: Multiples in Premodern Art? », dans W. Cupperi (dir.), *Multiples*

*in Pre-Modern Art*, Zürich / Berlin, Diaphanes, 2014, p. 7-28, en particulier p. 17, avec bibliographie (« Si l'on tente de définir le large spectre de relations mettant en rapport deux objets répliqués, on peut représenter ces relations principalement de deux manières. Si l'on établit une relation "verticale" entre les artefacts A et B, on suppose qu'A a été fait avant B et qu'A a exercé un rôle dans l'exécution de B – bien entendu, la fabrication de B a également modifié le statut de A. Pour des raisons qui peuvent être en partie indépendantes de la distance temporelle qui sépare leur réalisation, la création de A apparaît qualitativement différente de celle de B, en tant que cette dernière présuppose que A existe et soit accessible. Métaphoriquement parlant, on peut dire que B est un "enfant" de A : ils ont un statut différent. Si l'on établit plutôt une relation "horizontale", on ne donne pas autant d'importance à la priorité chronologique (qui peut subsister tout de même) et on accorde le même statut à A et à B. La création de A apparaît comparable à celle de B des points de vue à la fois du processus et du résultat : ils sont "frères" »). Voir aussi Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Florence, Le Monnier, 1934.

8. Parmi les études de cas qui combinent des rapports de type vertical et horizontal entre objets, on peut citer Marco Collareta, « Per uno studio dei modelli seriali », dans Ilaria De Palma (dir.), *L'utilizzo dei modelli seriali nella produzione figurativa lombarda nell'età di Mantegna*, actes du colloque (Milan, 2008), numéro thématique de *Rassegna di Studi e notizie*, n° 25, 2012, p. 13-19 (sur des copies et des réadaptations de modèles exécutés en différentes versions) ; Malcolm Baker, *The Marble Index. Roubiliac and Sculptural Portraiture in Eighteenth-Century Britain*, New Haven, Yale University Press, 2014, p. 193-216 (sur des multiples de bustes).

9. Pour des exemples particulièrement réussis de ces recherches, voir Michele Tomasi, « L'art multiplié : matériaux et problèmes pour une réflexion », dans M. Tomasi (dir.), *L'art multiplié : production de masse, en série, pour le marché dans les arts entre Moyen Âge et Renaissance*, Rome, Viella, 2011, p. 7-24, et Richard E. Spear, « "Di sua mano" », dans Miranda Marvin, Elaine Gazda (dir.), *The Ancient Art of Emulation: Studies in Artistic Originality and Tradition From the Present to Classical Antiquity*, Ann Arbor, University of Michigan Press (« Memoirs of the American Academy in Rome », suppl. volume, 1), 2002, p. 79-98.

10. Il s'agit d'une extension de la signification acquise en contexte juridique, où ces termes désignaient une copie conforme équivalente au premier exemplaire (comme le français « duplicata ») : voir par exemple la lettre de John Russell à Henri VIII du 11 mars 1525, dans Henry Ellis (dir.), *Original Letters, Illustrative of English History*, series II, vol. 1, Londres, Harding and Lepard, 1827, p. 303, n° 85 : « I do send a post unto Your Highnes with the duplicate of these my said letters who goyth by Alemaigne ».

11. *Lettere di Apostolo Zeno*, Venise, P. Valvasense, 1752, II, p. 420, n° 213 : « Si vous en avez en trop parce que vous en avez des doubles, je vous prie d'avoir une pensée pour moi, car je pourrais vous l'échanger contre l'une de celles que j'ai en double, ou avec n'importe quel livre qu'il vous plaira ». Le terme y est employé

aussi en référence à des livres (I, p. 20 n° 19) et à des poids antiques (III, p. 145, n° 90).

**12.** Florence, Biblioteca del Museo Nazionale del Bargello, ms. 56, *Registro delle medaglie moderne duplicate del R. Gabinetto di Firenze, come pure delle monete moderne e dei gettoni*; voir Miriam Fileti, Bruna M. Tomasello, *Galleria degli Uffizi 1775-1792: un laboratorio culturale per Giuseppe Pelli Bencivenni*, Modène, Panini, 2003, p. 30-31.

**13.** Voir par exemple : *A Catalogue of the Duplicates in the Two Libraries of R.A. Bennett and of the late Richard Bull of Ongar [...]*, catalogue de vente (8 mars 1810), Londres, Leigh and Sotheby, 1810.

**14.** *Report from the Select Committee on the Condition, Management and Affairs of the British Museum [...]*, [Londres, Hansard], 1835, p. 39. La cession était prévue par le British Museum Act de 1807 (Public General Act, 47 George III, session 2, chap. XXXVI (des « objets excédentaires tels que ceux qui ne sont pas importants au regard de la vocation du Musée »); voir Martin Gammon, *Deaccessioning and its Discontents: a Critical History*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2018, p. 40-42, 81.

**15.** *Report*, cité n. 14, p. 33-34 (« Si d'autres [doubles de monnaies] ont été vendus, c'était parce que les pièces entrées en leur possession [celle des Trustees du British Museum] portaient des empreintes de frappe fraîches et étaient d'une nature supérieure à celles [vendues] qui avaient été précédemment conservées dans les cabinets »; « exemplaire de grande qualité »; « copies de très bonne qualité et magnifiques d'aspect »).

**16.** Anonyme, *The Parlour Book*, New York / Boston, C.S. and J. H. Francis, 1839, p. 45 (sur « la manière de faire des moules pour obtenir des répliques de petites médailles, monnaies, médaillons, et camées en cire, en souffre, et en plâtre, afin de permettre à n'importe qui de fournir son cabinet en fac-similés très facilement et à très faible coût »).

**17.** Pour le domaine bibliothéconomique, voir Falconer Madan, « "The Duplicity of Duplicates" and "New Extension of Bibliography" », dans *The Library: the Transactions of the Bibliographical Society*, n° 12, 1913, p. 15-24, dont la contribution part de la prémisse polémique que « there is no such thing as a duplicate » (« les doubles n'existent pas »), p. 16.

## CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES ET DROITS D'AUTEUR

Malgré nos recherches, les auteurs ou ayants-droit de certains documents reproduits dans le présent ouvrage n'ont pu être contactés. Nous avons pris la responsabilité de publier les images indispensables à la lecture des propos des auteurs. Nous tenons à leur disposition les droits usuels en notre comptabilité.

Photo © INHA Archive, Bridgeman Paris / Fonds Giraudon (p. 28) | © Victoria and Albert Museum, London (p. 29, 182) | © Ethnologisches Museum – Staatliche Museen zu Berlin (p. 31) | © Musée Rodin / photo Christian Baraja (p. 33) | © Staatliche Museen zu Berlin / photo Philip Radowitz (p. 34-36, 39) / photo David von Becker (p. 43) | © musées de la Ville de Strasbourg / photo M. Bertola (p. 38) | © photo Michael Falser, 2013 (p. 40) et 2010 (p. 47) | © Académie de France à Rome – villa Médicis (p. 42) | © Asta Gröting / Adagp, Paris, 2019 / Avec l'aimable autorisation de carlier | gebauer (p. 45) | © 1955 Universal Edition Ltd., London / UE12267 (p. 52) | © San Francisco, Museum of Performance + Design (p. 56) | © Fonds Mercator / Rosas, 2012 (p. 58) | © avec l'aimable autorisation de Raphaël Cottin (p. 59) | © avec l'aimable autorisation d'OpenEndedGroup (p. 61-67, 75-79, 81, et détail p. 5) | © avec l'aimable autorisation de Takumba RiA Lawal (p. 68) | © 2019 Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence (p. 69, 81) | © Bruno Munari, droits réservés / Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat (p. 92) | © Enzo Mari, 1974. Tous droits réservés à Maurizio Corraini s.r.l. (p. 93) | © MAD, Paris / photo Luc Boegly (p. 94) | © Association Marcel Duchamp / Adagp, Paris, 2019 / Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat (p. 97 et détail p. 23) | © Bruno Munari, 1966. Tous droits réservés à Maurizio Corraini s.r.l. (p. 98) | © Riccardo Dalisi / Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian (p. 102) | © Photo Simon Wilkinson (p. 105) | © Joris Laarman / Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian (p. 106) | © avec l'aimable autorisation de Jesse Howard (p. 107) | © avec l'aimable autorisation de Teresa van Dongen (p. 108) | © Lev Manovich and Jeremy Douglass, 2009 (p. 117) | © New York, The Metropolitan Museum of Art (p. 121) | © avec l'aimable autorisation de l'artiste ; neugerriemschneider, Berlin ; Tanya Bonakdar Gallery, New York / Los Angeles / © 2016 Olafur Eliasson (p. 122) | © avec l'aimable autorisation de Stanislas Chaillou (p. 126) | © Philippe Morel / EZCT Architecture & Design Research (p. 126) | © avec l'aimable autorisation d'Alisa Andrašek (p. 128) | © Photo NAARO (p. 130) | © Pipilotti Rist / avec l'aimable autorisation de l'artiste, Hauser & Wirth et Luhring Augustine (p. 131) | © avec l'aimable autorisation d'Alt Går Bra (p. 145-151, 156-159, et détail p. 141) / photo by Tim Bowditch (p. 146) / Photo by Bjarte Bjørkum (p. 147) / Photo by Thor Brødreskift (p. 156) / Photo by Leon Foggitt (p. 157-158) | © The Digger Archives (p. 148) | © Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main (p. 155) | © Copy Art, collection Jean-Claude Baudot

(p. 158) | © Bruce Castle Museum, Haringey Archive and Museum Service (p. 160) | © Cornell University / photo Verity Platt (p. 166) | © Museo Archeologico Nazionale di Napoli (p. 169) | © Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program (p. 170) | © Photo Vatican Museums (p. 172, 197, et détail p. 281) | © Photo Verity Platt (p. 174 et détail p. 163) | © Avec l'aimable autorisation de la Fondazione Prada, Milan (p. 174) | © Cai Guo-Qiang, 2019 / Photo Cai Studio / avec l'aimable autorisation de l'artiste (p. 175) | © CSG CIC Glasgow Museums Collection (p. 181) | © The Henry Barber Trust, The Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham (p. 186) | © Photo Markus Schlicht (p. 187-190) | © The Royal Collection, HM The Queen / Victoria and Albert Museum, London (p. 196) | © Collection du Mobilier national / Photo Philippe Sébert (p. 199) | Photo © Beaux-Arts de Paris, Dist. RMN-Grand Palais / image Beaux-arts de Paris (p. 203) | © Library of Congress (p. 208) | Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado (p. 211) | Photo © RMN-Grand Palais / Gérard Blot (p. 211) | © Ville de Marseille, Dist. RMN-Grand Palais / image des musées de la ville de Marseille (p. 211) | Photo © RMN-Grand Palais (musée des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau) / Daniel Arnaudet (p. 211) | Photo © RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda (p. 218) | Photo © RMN-Grand Palais / image RMN-GP (p. 221-222) | © Musées d'Angers, Photo P. David (p. 223) | © Seattle Art Museum (p. 233) | © Photo The Warburg Institute, University of London (p. 240) | © Succession Picasso / © Estate Brassai – RMN-Grand Palais / Photo © RMN-Grand Palais / Michèle Bellot (p. 244) | Photo © Fondation Le Corbusier / Adagp, Paris, 2019 (p. 245) | Photo © Enrico Camporesi (p. 249) | © Estate of Nam June Paik (p. 250, 252) / Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI (p. 250) / Photo © Bard Graduate Center Gallery (p. 252) | © Tacita Dean / Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Hervé Véronèse (p. 253) | © Photo © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot (p. 262, et détail p. 257) | © The Moholy-Nagy Foundation (p. 270) | © Cinémathèque Royale – Koninklijk Filmarchief (p. 273) | © Bruce Nauman / Adagp, Paris, 2019 / Photo © Kunstmuseum Wolfsburg (p. 276-277)

© INHA

Les opinions émises dans les articles n'engagent que leurs auteurs. Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction par tous procédés réservés pour tous pays. En application de la loi du 1<sup>er</sup> juillet 1992, il est interdit de reproduire, même partiellement, la présente publication sans l'autorisation de l'éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (3 rue Hautefeuille – 75006 Paris).

All rights reserved. No part of this publication may be translated, reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or any other means, electronic, mechanical, photocopying recording or otherwise, without prior permission of the publisher.