

Brigitte AUBRY

Université Toulouse II Jean-Jaurès

« RELIQUE » AUTHENTIQUE ET « REPLICUES » FACTICES ? *LE GRAND VERRE* DE MARCEL DUCHAMP A TRAVERS SES « AUTRES »

« Créer est divin. Reproduire est humain. »
Man Ray, 1973¹

Forever young
I want to be forever young
Do you really want to live forever?
Forever, and ever...
Alphaville, 1984²

« Le vrai est-il un moment du faux ? », s'interroge la journaliste Olivia Gesbert dans une émission de Radio France³. Ainsi la phrase énoncée par Guy Debord⁴, il y a plus de quarante ans, revient-elle sous une forme interrogative. À la

craindre du faux (et de ses avatars), dénoncé par de nombreux auteurs depuis les années 1960 (de Debord à Jean Baudrillard⁵ et Gilles Lipovetsky⁶), répondrait aujourd'hui le culte de l'authentique qui remonte à Rousseau. Absorbé par la culture pop et le consumérisme, sa portée contestataire s'est atténuée mais l'authentique ferait désormais partie des *Nouvelles mythologies* de « l'hypermodernité⁷ ».

Dans un registre artistique, répliques, copies et reconstitutions ont pourtant fleuri dans les collections des musées d'art moderne. Le faux – qui n'est pas ici le contrefait – aurait-il gagné ces institutions dont la mission est d'assurer la protection des œuvres d'art et d'en

garantir l'authenticité ? Ainsi qu'en témoigne en effet Nathalie Leleu⁸ dans son ouvrage *Bis repetita*⁹, les exemples ne manquent pas : *Victory Boogie-Woogie* de Mondrian (1943-1944/1946, Stedelijk Museum, Amsterdam), *Recreation of First Public Demonstration of Auto-Destructive Art*, de Gustav Metzger (1960/2004, 2015, Tate, Londres), *Why Not Sneeze Rose Sélavy* ? de Marcel Duchamp (1921/1964, MoMA, New York), etc. La liste des répliques n'a cessé de s'allonger après-guerre et s'est accrue sensiblement depuis les années 1980¹⁰. La perte, la destruction, et plus généralement l'altération ou la fragilité extrême des artefacts originaux en sont les principales motivations. Le nombre de ces « anomalies¹¹ » des inventaires est à ce point important, que toute « historiographie culturelle et matérielle du musée du XX^e siècle, et probablement du XXI^e¹² » devrait intégrer, selon Nathalie Leleu, les « conditions d'apparition et la circulation des copies, répliques et reconstitutions¹³ ».

Si ces questions intéressent d'abord les institutions muséales¹⁴, si elles concernent déjà le marché de l'art¹⁵, la prise en compte par l'historien·n·e d'art de l'« acte performatif¹⁶ » dont ces duplications relèvent, devrait également s'imposer. Il s'agira dans le texte qui suit d'examiner l'histoire exemplaire des « répliques » de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même / The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, de Marcel Duchamp, autrement dit le *Grand Verre* (1915-23). Repartant de quelques moments significatifs, et sans négliger « l'environnement muséal qui les a fait naître ou qui les a assimilés (et parfois rejettés)¹⁷ », notre analyse se concentre sur les rapports que les créateurs de ces « autres » ont entretenus avec Duchamp et son œuvre – la distance le disputant à la proximité, la fiction à la sincérité. Resituer ainsi les œuvres « refaites » offre d'interroger ce qui en elles se joue au regard de la notion d'authenticité mise à l'épreuve du temps.

Copie, réplique, reconstitution

Pour désigner la « restitution d'une œuvre d'art dans son état le plus abouti (et dont la nature n'est pas d'être reproductive)¹⁸ », trois termes entrent en concurrence¹⁹. La copie est comprise comme étant la « réalisation à l'identique de son référent par un tiers indépendamment de l'auteur de l'original²⁰ », alors que la « réplique est la répétition (avec ou sans modification) d'un original, exécutée par l'artiste ou sous son contrôle²¹ ». La « reconstitution procède (quant à elle) de mesures prises en vue de recréer tout ou partie d'une œuvre d'après des sources historiques, littéraires, graphiques, visuelles ou autres²² ». Copie et réplique seront privilégiées ci-après, et une attention particulière sera portée aux modalités des relations entre celles-ci et leur modèle « authentique²³ ».

Acquis en 1918 par Louise et Walter Arensberg, qui le cèdent à Katherine Dreier en 1921, le *Grand Verre* (277,5 x 177 / 8 x 8,6 cm) est déclaré définitivement inachevé par Marcel Duchamp en 1923. Il fait sa première apparition publique au Brooklyn Museum de New York en 1927, et en 1931, est découvert brisé de haut en bas. N'étant que plus tard informé de l'état de son œuvre, c'est ainsi en 1936, soit treize années après avoir cessé d'y travailler, que Duchamp s'emploiera à solidariser les éléments brisés par le remplacement du fil de plomb et du vernis, avant de sécuriser l'ensemble entre deux nouveaux panneaux de verre sertis dans un grand cadre en aluminium. Un dernier déplacement a lieu au Museum of Modern Art de New York (de 1943 à 1946), moyennant quelques réparations supplémentaires. L'œuvre entre en 1952 dans les collections du Philadelphia Museum of Art, où elle rejoint les numéros de la donation Arensberg. Depuis lors, jugé définitivement intransportable, scellé au sol, le *Grand Verre* se dresse au centre de la salle consacrée à l'artiste. Aux photographies de le donner à voir à tous ceux qui ne peuvent faire le « pèlerinage²⁴ » jusqu'à Philadelphie. L'œuvre devenue une « relique²⁵ », ses répliques entrent en scène au début des années 1960.

Si l'on s'en tient à la terminologie énoncée, et sans compter ses « avatars²⁶ », Le *Grand*

Verre a fait l'objet de deux répliques et autant de copies. Réalisée par le critique d'art Ulf Harald Linde (1929-2013) en 1961, la première réplique est conservée au Moderna Museet à Stockholm qui possède aussi la copie fabriquée en 1991-92 par Linde assisté d'Henrik Samuelsson et John Stenborg, sous le contrôle d'Alexina dite « Teeny » Duchamp (1906-1995), dernière femme de l'artiste épousée en 1954. Le peintre anglais Richard Hamilton (1922-2011) exécute en 1965-66 la seconde réplique qui fait partie des collections de la Tate Gallery à Londres. Finalement, en 1980, une « copie de voyage » est élaborée à l'université de Tokyo par les étudiants de Tadashi Yokoyama et le critique Yoshiaki Tono, commissaire de l'exposition Duchamp au Seibu Bijutsukan (Seibu Museum of Art, Karuizawa), à l'été 1981.

Seules les deux répliques, construites du vivant de Marcel Duchamp (1887-1968) portent la mention signée par lui : « Pour copie conforme ».

Departure

Ouvre donc le bal la réplique réalisée par Linde. Elle fut conçue pour figurer dans l'exposition « Bewogen Beweging » présentée au printemps 1961 au Stedelijk Museum d'Amsterdam, puis au Moderna Museet dirigé par le jeune Karl G. (Pontus) Hultén (1924-2006). C'est lui qui encourage le critique, déjà auteur d'une version miniature du *Grand Verre* (détruite) à en réaliser une version à l'échelle 1. Constraint par son aérophobie, Linde ne verra jamais « en vrai » le *Grand Verre* qu'il conçoit à partir de son « complément » – les notes de la *Boîte verte* éditée en 1934 –, et des photographies en noir et blanc publiées dans la monographie de Robert Lebel (Trianon, 1959). Sollicité, Duchamp le conseille par courrier et par téléphone et finit par se rendre à Stockholm au début de l'automne 1961. De la collaboration entre le critique et l'artiste résulte la reconstitution du *Grand Verre* exécutée en seulement trois mois. Grâce au don qu'ils en font conjointement, la réplique certifiée par Marcel Duchamp²⁷ intègre dès 1961 les collections du

Moderna Museet (en même temps que plusieurs *readymade* refaits par Linde).

En 1963, Richard Hamilton effectuait son premier séjour aux États-Unis. Se rendant de New York au Pasadena Art Museum pour y découvrir la rétrospective consacrée à Duchamp et donner une conférence sur le *Grand Verre*, il eut aussi le loisir d'étudier la réplique de Linde, celle-ci ayant traversé l'Atlantique avec ses *readymade*. Tout en soulignant l'importance de ce précédent, et pour réussie que cette première réplique ait été dans le délai imparti et à distance de l'original, Hamilton émet à son propos de sérieuses réserves portant sur l'importance accordée à la ressemblance au détriment d'une prise en compte du processus créatif. Linde en était conscient puisqu'il y reviendra lors de son travail sur la copie en 1991-92²⁸.

L'année suivante, c'est dans une évaluation de l'état du *Merzbarn* d'Elterwater (1947-48) dû à Kurt Schwitters, que le peintre anglais s'engage, apportant une contribution décisive à la préservation et à la reconstitution (déjà) d'une pièce majeure de l'héritage moderniste. En 1965, l'Arts Council accède finalement au souhait d'Hamilton de voir organisée la première rétrospective Duchamp en Angleterre – à condition qu'il en assure lui-même le commissariat de la Tate Gallery. Ne pouvant se résoudre à entériner l'absence de son « chef-d'œuvre », sa décision est prise d'entreprendre une réplique du *Grand Verre*.

Bien que celle-ci réponde avant tout à un « besoin²⁹ », remarquons qu'elle émane d'un artiste – duchampien s'il en est³⁰. En outre, si l'œuvre ainsi produite est à son profit, l'institution muséale n'en a pas l'initiative, et cela change la donne. Au motif en effet de ne pouvoir acquérir que des « originaux », la Tate refuse tout financement de son projet à l'artiste qui doit s'assurer le soutien du peintre et collectionneur américain William Copley. La réPLICATION sera effectuée en treize mois dans les ateliers du département des Beaux-Arts de King's College à Newcastle où Hamilton enseigne. Avant son achèvement, considérant qu'il s'agit d'une œuvre et non d'une simple « reproduction³¹ », Ronald Alley, directeur de la collection d'art

moderne à la Tate, conduit l'institution à revenir sur sa décision. L'accord trouvé avec Copley n'est toutefois que provisoire, puisqu'une fois l'œuvre achevée et certifiée par Duchamp – qui trouvait plaisant d'avoir désormais trois *Grand Verre*³² –, le généreux mécène ne voulut plus s'en séparer. Finalement, la réplique entrera en 1975 dans les collections de la Tate Gallery où elle n'avait figuré qu'un temps limité en dépôt.

On l'aura compris, l'intention de Hamilton n'est pas, en 1965, de concevoir une « copie » *bis* du *Grand Verre*, fût-elle corrigée. Cela est même impossible, estime l'artiste, convaincu qu'il lui « faut trouver une autre façon d'arriver à [ses] fins³³ ». Quelle méthode adopter, sinon repartir des sources duchampiennes, à l'exemple de Linde ? Au demeurant, Hamilton peut se prévaloir d'avoir fait de la *Boîte verte*, indissociable de l'œuvre et de sa genèse, un « manuel clair³⁴ ». Titrée *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*³⁵, sa version typographique en anglais s'était imposée, il est vrai, dès sa publication en 1960, comme une restitution, dans sa complexité même, de la pensée de Duchamp – le peintre en devenant *de facto* « [le] grand déchiffreur³⁶ » en même temps qu'une « sorte de disciple de la nouvelle génération³⁷ ».

Selon l'analyse qu'en formule Hamilton, le *Grand Verre* résulte d'une succession « logique » d'étapes pouvant être suivies avec rigueur. Rien de tel, en revanche, de son contenu, par essence impénétrable³⁸. Se gardant donc de toute interprétation et se plaçant à distance de nombre d'exégètes auxquels il réserve parfois ses critiques acerbes³⁹, son objectif consistera à retrouver et traduire matériellement les conceptions artistiques de Duchamp. *The Large Glass* (1965-66) est ainsi élaboré suivant une méthode alternative qui vise à « reconstruire des procédures plutôt qu'imiter les effets de l'action⁴⁰ ». Hamilton distingue la reconstruction (qui est à la fois une réplique) de la « reconstitution⁴¹ » et avance le terme de « re-création⁴² ». Comme il s'en expliquera des années plus tard au documentariste Pascal Goblot : « Il ne s'agissait pas d'une simple reconstruction ou

de la version en fac-similé du *Grand Verre* lui-même, mais d'une étude exhaustive de l'activité ayant abouti à sa création, depuis les spéculations initiales de 1912 autour du projet⁴³ ». Au corpus de l'exposition « The Almost Complete Works of Marcel Duchamp » présentée à la Tate Gallery, figure dès lors, non *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, mais *The Bride Stripped Bare By Her Bachelors, Even* – son tout jeune « fils⁴⁴ ».

Les vies des répliques

En 1977, la réplique de Linde est préférée à celle de Hamilton pour l'exposition consacrée à Marcel Duchamp, qui inaugure le Centre Pompidou dirigé par Pontus Hultén. De même en sera-t-il en 2014 pour « Marcel Duchamp. La peinture, même », à ceci près que la « copie de Stockholm », également conçue par Linde, est cette fois privilégiée. Opérons ici un bref retour en arrière. Depuis le début des années 1990, fragilisée par trente ans de mouvements, la première réplique du *Grand Verre* ne peut plus quitter le Moderna Museet Conservateur à Bonn, Hultén sollicite alors Linde pour produire une nouvelle « copie de voyage ». Achevée en 1992, celle-ci offre l'opportunité au critique de mettre à profit ses récentes spéculations sur l'œuvre, l'installer dans un grand cadre de bois ayant notamment pour effet de renforcer son rapport à la peinture. Cet « autre » *Grand Verre* est autorisé par Alexina Duchamp mais n'est pas certifié.

Présenter cette version dans l'exposition parisienne de 2014, permettait de rendre hommage à l'immense travail accompli par Linde, disparu un an plus tôt⁴⁵. Ce choix n'est cependant pas dénué d'ambiguités au regard du régime de l'œuvre. Considérons la notice qui, dans le catalogue comme sur la page internet du Centre Pompidou, s'avère tant imprécise qu'erronée (ce que nous pointons en italiques) :

[...] la version originale [du *Grand Verre*],
fragilisée lors d'un transport en 1936 [...]

donna lieu à *quatre répliques*, comme *autant de copies conformes*, dont la première, celle d'Ulf Linde (1961) fut signée « copie conforme » par Duchamp⁴⁶.

L'exposition montre cette version⁴⁷.

« Réplique » et « copie » sont ici utilisés indifféremment et sans autre précision. Il est vrai que celles-ci étant désormais enchâssées dans un similaire cadre de bois, même un œil averti peine à distinguer la réalisation de 1961 de sa version ultérieure, la « copie de voyage ». En fait, Linde avait décidé d'appliquer cette nouvelle option matérielle à sa réplique aussi, en dépit de son statut de relique à Stockholm. La modification intervenue postérieurement à la certification de Duchamp n'est pas mentionnée. Il faut se reporter aux catalogues des expositions de 1963 et 1977 et accepter l'histoire donc, pour prendre la mesure de l'écart qui sépare ces deux « versions » du *Grand Verre*.

Comme son titre le suggère, le propos de l'exposition « Marcel Duchamp, la peinture, même » visait à *re-faire* de Duchamp un peintre. La démonstration très documentée (quoique lacunaire⁴⁸), forte d'un accrochage mêlant exhaustivité et surprises⁴⁹, conduisait à la dernière salle où le *Grand Verre* culminait, tel le « dernier tableau⁵⁰ ».

Présence imposante mise en scène au centre de la pièce, la copie de Linde s'y trouvait (rétro) éclairée comme l'est une ville la nuit, à l'image de celle figurant sur l'immense photographie couvrant le mur de sorte à apparaître à travers le *Verre*. Une façon de rendre visible le paradigme photographique proposé près de quarante ans plus tôt par Jean Clair⁵¹? La volonté de renouer de manière fantasmée avec la vitalité créatrice, sinon des premières recherches effectuées pour le *Grand Verre*, celle de sa longue exécution matérielle à New York? Cette monstration entrat en contradiction avec la manière, tout en présence austère, dont le *Large Glass* refait par Hamilton se trouvait exposé dans les rétrospectives posthumes que deux grands musées

europeens venaient de consacrer à son œuvre⁵². Élégante froideur de la mécanique complexe de cette « machine⁵³ » reproduite par l'artiste via une précision extrême des tracés et des surfaces, associée à la transparence affirmée du Vide. Il résulte de ces contrastes apparents entre les protagonistes – « Hamilton, l'artiste » et « Linde, l'interprète » –, que les réalisations de ce dernier se trouvent aujourd'hui institutionnalisées, non pas tant comme réplique et copie, que comme les « substituts » fidèles de l'original conservé à Philadelphie. À ce titre, elles représenteraient l'incarnation même d'une « figure anthropologique de la constitution muséale⁵⁴ ».

Plus complexe est en réalité le cas de l'œuvre recréée par Hamilton. L'artiste avait fait le voeu d'offrir une cure de jouvence au *Grand Verre*; ainsi cette réflexion livrée à Mario Amaya en 1966 :

Notre *Verre*, nous l'espérons, restera intact ; alors une autre différence majeure entre celui-ci et le *Verre* de Philadelphie est que la dégradation de la couleur causée par la cassure de l'original ne devrait pas se produire, de telle sorte que celui-ci, à Londres, aura toujours l'air d'un jeune frère – ou disons, d'un « Fils de la Mariée mise à nu » ? – plutôt que son équivalent⁵⁵.

Ironie du sort : en 1984 survient l'irréparable, le panneau inférieur est retrouvé brisé. Duchamp, qui avait accepté les « rides⁵⁶ » de son *Grand Verre*, n'est plus là pour opposer son indifférence souveraine au passage du temps. Considérant les fêlures comme ayant relevé d'une « fatalité accidentelle⁵⁷ », Hamilton ne les avait pas reproduites⁵⁸. De celles survenues sur sa propre reconstruction, il est catastrophé⁵⁹ car il y va de la perte d'un propos incarné dans la jeunesse de son *Verre*. Décision est donc prise de « restaurer » l'œuvre avec le concours de son auteur, cette entreprise étant rigoureusement documentée dès 1987⁶⁰. Les nouveaux enjeux relatifs aux questions posées ne seront intégrés à la recherche historique qu'à partir des années 1990⁶¹, et il faudra attendre 2016 pour voir la publication

dans *Tate Papers*, d'une analyse complète de cette réplique dans une perspective tant historique que technique, par l'historienne d'art anglaise Bryony Bery⁶². Sur le cartel de la Tate Gallery, le nom d'Hamilton n'apparaît plus « accolé » à celui de Duchamp, l'œuvre étant désormais inventoriée comme suit : « Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even (The Large Glass)* 1915-23, reconstruction by Richard Hamilton 1965-6, lower panel remade 1985 ». Et, s'il est précisé que la certification autographe figure au dos, rien n'est dit de son transfert sur la reconstruction restaurée, à l'endroit même de sa place initiale... « Mais à qui appartient véritablement cette œuvre ?⁶³ » ; quel est le régime de cet artefact, résolument hybride ?

Vertu de la répétition

À la fin de sa vie, Duchamp se confiait à Pierre Cabanne : « Je crois que la peinture meurt [...]. Le tableau meurt au bout de quarante à cinquante ans parce que sa fraîcheur disparaît. La sculpture meurt aussi⁶⁴ ». Serait-ce alors le destin des œuvres que d'être refaites pour que puisse se poursuivre le déchiffrement, une fois leur horizon culturel irrémédiablement distant ? Agissant en « passeur », Hamilton fut aussi d'une certaine manière, l'exécuteur testamentaire de Duchamp. Car c'est bien la pensée de ce dernier qu'il convoque et reflète dans les différentes étapes qu'il parcourt pour recréer le *Grand Verre*. Quant à l'œuvre ainsi produite, elle entretient avec son référent un lien intime, par-delà les apparences, sans que l'artiste anglais ne s'y soit jamais laissé enfermer.

Le « fils » qu'Hamilton donne à *La Mariée mise à nu...* confirme le régime de relique du *Grand Verre* de Philadelphie. Sa « re-création » serait peut-être une réplique authentique⁶⁵, fruit d'une démarche partagée entre sincérité véritable et inévitable fiction, propre à toute reconstruction historique. Comme le dit la chanson, le *Grand Verre* est « *forever young* », il traverse le temps, fort d'une jeunesse éternelle que l'on se doit de verser à l'héritage de Marcel Duchamp et de Richard Hamilton.

Notes

¹ Cité en introduction par Francis M. Naumann, dans *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris, Hazan, 1999, p. 15.

² *Forever Young*, chanson du groupe Alphaville issue de l'album homonyme, sortie le 21 septembre 1984, 3:45 min.

³ « Le vrai est-il un moment du faux ? », La Grande table idées, France Culture, diffusée le 14 juin 2019.

⁴ « Dans le monde réellement inversé, le vrai est un moment du faux ». Cf. Guy Debord, *La Société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, 1992, p. 19.

⁵ Jean Baudrillard ne voit d'abord que spectacularisation de toute l'information, la « vérité de la chose vue » ayant supplanté celle de la chose vécue, car « c'est le plus vrai que le vrai qui compte [...] autrement dit [...] le phantasme » (*La Société de consommation*, Paris, Denoël, 1970, p. 31). Prend ensuite le pas l'« hyperréel », soit la « génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité [...], le désert du réel lui-même » (*Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 10).

⁶ Pour le philosophe Gilles Lipovetsky, l'époque « postmoderne », celle des années 1960 et 1980, centrée sur l'individualisme hédoniste, serait *L'Ère du Vide* (Paris, Gallimard, « Les Essais », 1983).

⁷ Voir Gilles Lipovetsky, avec Sébastien Charles, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004, et Jérôme Garcin (dir.), *Nouvelles mythologies*, Paris, Seuil, 2007. Compilation de chroniques d'une soixantaine d'auteurs, cet ouvrage prend modèle sur le texte fondateur de Roland Barthes (*Mythologies*, Paris, Seuil, 1957).

⁸ Chargée d'étude et de réalisation culturelle au musée national d'Art moderne, Nathalie Leleu est lauréate en 2004 d'une bourse d'étude de l'Institut de Recherche de la Fondation Getty pour *Une autre histoire de l'œuvre d'art au XX^e siècle : réplique et reconstitutions*. Voir un de ses premiers textes sur le sujet : « Mettre le regard sous le contrôle du toucher. Répliques, copies et reconstitutions au XX^e siècle : les tentations de l'historien de l'art », *Les Cahiers du Mnam*, n° 93, Automne 2005, p. 84-103.

⁹ Voir Nathalie Leleu, *Bis repetita. Répliques, copies et reconstitutions dans le musée du XX^e siècle*, Bruxelles, La lettre volée, 2018.

¹⁰ Déduction de nos recherches, ne pouvant nous prévaloir de disposer de données chiffrées dont on regrette qu'elles ne figurent pas dans l'ouvrage *Bis repetita* susmentionné.

¹¹ *Ibid.*, p. 13.

¹² N. Leleu, *Bis repetita, op. cit.*, p. 132.

¹³ *Id.*

¹⁴ En conclusion de son ouvrage (p. 132), Nathalie Leleu cite à titre d'exemple, le workshop « Inherent Vice : The Replica and its Implications in Modern Sculpture », organisé les 18 et 19 octobre 2007 par la Tate Modern à Londres, <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08>

¹⁵ Quand elles n'ont pas été détruites, les duplications d'œuvres déclinées en « copies d'exposition » acquièrent le statut d'objets de collection au fort potentiel marchand.

¹⁶ N. Leleu, *Bis repetita, op. cit.*, p. 14.

¹⁷ *Id.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 6

¹⁹ Il y en a d'autres. Concernant le « remake », voir par exemple Marie-Hélène Breuil, « Replace or remake? Considérations sur la notion de 'remake' en conservation-restauration », *Marges*, vol. 17, n° 2, 2013, p. 115-122.

²⁰ N. Leleu, *Bis repetita, op. cit.*, p. 6.

²¹ *Id.*

²² *Id.*

²³ D'autant que selon Walter Benjamin : « Le *hic* et le *nunc* de l'original forme le contenu de la notion de l'authenticité, et sur cette dernière repose la représentation d'une tradition qui a transmis jusqu'à nos jours cet objet comme étant resté identique à lui-même. Les composantes de l'authenticité se refusent à toute reproduction, non pas seulement à la reproduction mécanisée ». Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique [1939] », dans *Œuvres*, Tome III, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 273.

²⁴ Carlos Basualdo, *Philadelphia Museum of Art: Handbook*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2014, p. 340-341.

²⁵ Voir Christophe Lemaitre (dir.), *La Vie et la mort des œuvres d'art*, édition bilingue français/anglais, s.l., Tombolo presses, 2016.

²⁶ Depuis la mort de Duchamp en 1968, d'autres copies peuvent être signalées : celle mentionnée par Briony Fer (<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/26/through-the-large-glass>), entreprise par les enseignants du Collège Louise-Michel à Manneville-sur-Risle (Académie de Rouen), et la « reconstruction » (vouée à la destruction), élaborée par le cinéaste Pascal Goblot en 2013 dans le cadre d'un workshop « Sur les traces de la Mariée », à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (ENSBA) et pour les besoins d'un ensemble de travaux. Pour plus d'informations, voir : <http://pascalgoblot.com/div/workshop/>, <http://pascalgoblot.com/titre/to-be-broken-legende/> et « Pascal Goblot de l'autre côté du Grand Verre, interview par Bernard Marcadé », Artpress, n° 415, 2014, p. 50-51 (http://pascalgoblot.com/pdf/Pascal%20Goblot_total.pdf).

²⁷ « Il l'a copiée exactement [La Mariée] (sans avoir vu le Verre à Philadelphie) par le même procédé que j'ai employé. Il a fait en trois mois ce que j'ai fait en huit ans. [...] la réplique donne suffisamment un écho de la vraie chose, très proche, au point même que je l'ai signée derrière en ajoutant "pour copie conforme" ». Marcel Duchamp cité par Alain Jouffroy, *Une révolution du regard. À propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains*, Paris, Gallimard, 1964, p. 119.

²⁸ Richard Hamilton et Jonathan Watkins, « The Reconstruction of Duchamp's "Large Glass" ». Richard Hamilton in Conversation with Jonathan Watkins », *Art Monthly*, mai 1990, p. 3.

²⁹ « [...] I had the advantage of not having to act creatively. It was simply fulfilling a need of the exhibition ». R. Hamilton à J. Watkins, *art. cit.*, p. 3.

³⁰ Voir par exemple : Brigitte Aubry, *Richard Hamilton – Peintre des apparences contemporaines (1950-2007)*, Dijon, Les presses du réel, « Inflexion », 2009 ; Brigitte Aubry, « Un paradigme Duchamp-joycien : ce que les mots de Richard Hamilton nous disent (ou pas) », dans Christophe Viart (dir.), *Les Mots de la pratique. Dits et écrits d'artistes*, Marseille, Le mot et le reste, 2018, p. 51-70.

³¹ R. Hamilton à J. Watkins, *art. cit.*, p. 4.

³² *Ibid.*, p. 3.

³³ « You have to find some other way of arriving at the end result ». Entretien de Mario Amaya avec Richard Hamilton, « Son of the Bride Stripped Bare », *Art and Artists*, vol. 1, n° 4, juillet 1966, p. 22. Sauf mention contraire, dans la suite du texte, les traductions sont de l'auteur.

³⁴ Lawrence Alloway, « To turn an oracle's out tray into a lucid manuel », *Design*, n°150, juin 1961, p. 101.

³⁵ Cf. *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, version typographique par Richard Hamilton, de la *Boîte verte* de Marcel Duchamp, traduction George Heard Hamilton, Londres, Lund Humphries, 1960.

³⁶ Afin de complimenter Richard Hamilton, Duchamp lui offre l'épreuve phototypique d'un de ses dessins réalisés pour l'édition de luxe de la monographie de Robert Lebel ; il porte la mention suivante : « Richard Hamilton mon grand déchiffreur ». Cf. *Le Grand déchiffreur. Richard Hamilton sur Marcel Duchamp. Une sélection d'écrits, d'entretiens et de lettres*, rassemblés et présentés par Corinne Diserens et Gesine Tosin, Zurich, JRP / Ringier, Paris, La Maison Rouge, 2009.

³⁷ Richard Hamilton et Pascal Goblot, « Richard Hamilton, disciple en miroir de Marcel Duchamp. Interview par Pascal Goblot », *Artpress* n° 384, décembre 2011, p. 37. Cette publication est associée au film documentaire de Pascal Goblot, *Richard Hamilton dans le reflet de Marcel Duchamp*, prod. Le Miroir / Vosges TV CNC / SCAM, 53 min, DVD, 2014.

³⁸ Richard Hamilton à Mario Amaya, *art. cit.*, p. 24.

³⁹ À Arturo Schwarz, notamment : « This blindness, coupled with an awesome lack of humour, makes him less than competent to define a work of art which Duchamp called, among other things, a " Hilarious " picture ». Richard Hamilton, « Review of "The Complete Works of Marcel Duchamp by Arturo Schwarz" », *The Sunday Times*, 22 février 1970. Repris dans Richard Hamilton, *Collected Words* (1953-1982), New York, Londres, Thames and Hudson, 1982, p. 235.

⁴⁰ « To reconstruct procedures rather than imitate the effects of action ». Richard Hamilton, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors Even Again*, Newcastle upon Tyne, University of Newcastle upon Tyne, 1966, repris dans *ibid.*, p. 212.

⁴¹ *Id.*

⁴² Richard Hamilton à Mario Amaya, *art. cit.*, p. 25.

⁴³ Richard Hamilton se rappelle avoir : « reconstruit aussi les *Moules maliques* et la *Glissière*, tout ce dont j'avais besoin. J'ai même suivi les étapes préparatoires ». Cf. *art. cit.* p. 38.

⁴⁴ Cf. R. Hamilton, « Son of the Bride Stripped Bare », *art. cit.*, p. 25.

⁴⁵ Jean Clair dédie à Ulf Linde sa contribution au catalogue de l'exposition : « Marcel Duchamp et le dernier tableau », dans Cécile Debray (dir.), *Marcel Duchamp. La peinture, même*, Paris, Centre Pompidou, 2014, p. 282-301.

⁴⁶ Cf. « *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même [Le Grand Verre] 1915-23* », notice rédigée par Colin Lemoine, dans *ibid.*, p. 256.

⁴⁷ Voir le dossier pédagogique de l'exposition « Marcel Duchamp. La peinture, même » [exposition du 24 septembre 2014 au 5 janvier 2015, Centre Pompidou, Paris], mis en ligne en septembre 2014, consulté le 27 mai 2020. URL : https://mediation.centre Pompidou.fr/education/ressources/ENS-Duchamp_peinture/

⁴⁸ Voir Évelyne Toussaint, « Duchamp lecteur à la bibliothèque Sainte Geneviève. Références et irréverences », dans Yves Peyré, Évelyne Toussaint, *Duchamp à la bibliothèque Sainte-Geneviève*, Paris, Regard, 2014, p. 91-209.

⁴⁹ Par exemple, la réplique à 1 / 10^e d'*Étant donnés* réalisée par Linde en 1993-94.

⁵⁰ Cf. Jean Clair, « Marcel Duchamp et le dernier tableau », dans C. Debray (dir.), *Marcel Duchamp, la peinture même*, op. cit., p. 282-301.

⁵¹ Cf. Jean Clair, *Duchamp et la photographie. Essai sur le primat technique dans l'évolution d'une œuvre*, Paris, Chêne, 1977.

⁵² Cf. « Richard Hamilton » : Tate Modern, Londres, 13 février – 26 mai 2014 et Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 24 juin – 13 octobre 2014.

⁵³ « It's more like reproducing a machine », R. Hamilton à M. Amaya, *art. cit.*, p. 23.

⁵⁴ N. Leleu, *Bis repetita, op. cit.*, p. 12.

⁵⁵ « Our Glass, we hope, will remain unbroken so another major difference between it and the Philadelphia Glass is that deterioration in the paint colour caused by breakage of the original, should not occur, so that this one in London will always look like a young brother – or should be say a Son of the Bride Stripped Bare? – rather than an equivalent of it ». R. Hamilton à M. Amaya, *art. cit.*, p. 25.

⁵⁶ « 17) Considérez-vous le “Grand Verre” dans son état actuel comme une ruine, tel que le présume Max Bill ? / M.D. Pas du tout une ruine, des rides seulement ». Serge Stauffer, « Cent questions à M. Duchamp (1960) », dans *Marcel Duchamp. Die Schriften*, trad. Serge Stauffer, Zurich, Regenbogen-Verlag, 1981, vol. 1, p. 281.

⁵⁷ Richard Hamilton, « Towards a Typographical Rendering of the Green Box (1959) », dans R. Hamilton, *Collected Words, op. cit.*, note 7, p. 190.

⁵⁸ C'est face au grand désarroi de sa collectionneuse et amie Katherine Dreier, lui apprenant la casse de son *Grand Verre*, que l'artiste aurait été « prêt à accepter n'importe quel malaise » (« able to accept any malaise »). R. Hamilton à J. Watkins, *art. cit.*, p. 5.

⁵⁹ Cf. Lettre tapuscrite de Richard Hamilton à Alan Bowness à The Tate Gallery, datée du 29.6.84, non publiée, Tate Archive.

⁶⁰ Voir Christopher Holden et Roy Perry, « The Reconstruction of the Lower Glass Panel of Duchamp / Hamilton's 'Large Glass' 1965-66 », *The Conservator*, n° 11, juillet 1987, p. 3-13 et Mary Yule, « “The Large Glass” Reproduced by Richard Hamilton 1965–6 », manuscrit non publié, avril 1990, Tate Archive.

⁶¹ Voir notamment Béatrice Tessier, « Restauration de l'art contemporain. La question de la limite d'intervention à travers l'histoire du *Grand Verre* de Marcel Duchamp et ses reconstitutions », mémoire de maîtrise, Jean-Marc Poinsot (dir.), Université Rennes 2, 1993 ; Michael R. Taylor, « To Loose the Possibility of Recognising 2 Similar Objects: Richard Hamilton's Version of Marcel Duchamp's Large Glass », MA Thesis, Courtauld Institute of Art, University of London, 1994.

⁶² Bryony Bery, « Through *The Large Glass*: Richard Hamilton's Reframing of Marcel Duchamp », *Tate Papers* [En ligne], n° 26, automne 2016, consulté le 27 mai 2020. URL : www.tate.org.uk/research/tate-papers/26/through-the-large-glass. Cet article est issu d'un chapitre de la thèse de doctorat de l'auteur : « Volatility, Liquidity and Malleability: Replicating the Art of the 1960s », PhD Thesis, University of London, 2016.

⁶³ Cf. Derek Pullen, « Whose Work is it Really? The Conservation of *The Large Glass* and Duchamp's Sculptures at Tate », intervention non publiée, présentée dans « Duchamp and Sweden. On the Reception of Marcel Duchamp After World War II », Moderna Museet, Stockholm, 28-30 avril 2015.

⁶⁴ Marcel Duchamp et Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Pierre Belfond, 1967, p. 127.

⁶⁵ Autrement dit, « a work which has its own integrity, which is not really a copy in the sense that it's a thing which has no life of its own ». R. Hamilton à M. Amaya, *art. cit.*, p. 25. Sa remarque rejoint celle-ci : « [...] puisque l'une des caractéristiques spécifiques de l'influence de Duchamp [...] est qu'il provoque continuellement du neuf, même les objets et les événements sciemment inspirés de son exemple sont plus indépendants que dérivés. » Anne d'Harnoncourt et Walter Hopps, « Étant donnés 1^o la chute d'eau 2^o le gaz d'éclairage : Reflections on a New Work by Marcel Duchamp », *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, vol. LXIV, n° 299-300, 1^{er} avril 1969, p. 46. Cité en français par Elvan Zabunyan dans « Striptease : désarticuler Duchamp par le genre », *Cahiers philosophiques* [En ligne], n° 131, 2012 / 4, p. 64-82, mis en ligne le 24 décembre 2012, consulté le 11 mars 2020. URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques1-2012-4-page-64.htm>

Brigitte AUBRY

Université Toulouse II Jean-Jaurès

AUTHENTIC 'RELIC' AND FALSE 'REPLICAS'? MARCEL DUCHAMP'S *LARGE GLASS* AS SEEN THROUGH ITS 'OTHERS'

"To create is divine. To reproduce is human."

Man Ray, 1973¹

Forever young

*I want to be forever young
Do you really want to live forever?*

Forever, and ever...

Alphaville, 1984²

"Is the true a moment of the false?" On a Radio France show, the journalist Olivia Gesbert³ prompts us to rephrase Guy Debord's famous slogan from 1967 as a question.⁴ The fear of the false (and its avatars), as evoked by numerous authors since the 1960s (from Debord to Jean Baudrillard⁵ and Gilles Lipovetsky⁶), is closely related to the cult of the authentic, which goes back to Rousseau. Insofar as this cult has itself been appropriated by pop culture and consumerism, its powers of contestation have waned. It too has become part of the *New Mythologies* of 'hypermodernity'.⁷

In the artistic field, museums of modern art have nonetheless seen replicas, copies and

reconstitutions flourish within their collections. Has the false – as opposed to the fake – taken over these institutions, in spite of their mission to ensure the protection of artworks and guarantee their authenticity? As documented by Nathalie Leleu⁸ in *Bis repetita*,⁹ there is no shortage of examples: Mondrian's *Victory Boogie-Woogie* (1943–1944/1946, Stedelijk Museum, Amsterdam), Gustav Metzger's *Recreation of First Public Demonstration of Auto-Destructive Art* (1960/2004, 2015, Tate, London) and Marcel Duchamp's *Why Not Sneeze Rose Sélavy?* (1921/1964, MoMA, New York), etc. The list of replicas has grown steadily throughout the post-war period, with a marked increase since the 1980s.¹⁰ Loss, destruction, and the extreme and ever-increasing fragility of the original artefacts are amongst the principal causes. According to Nathalie Leleu, the sheer abundance of these 'anomalies'¹¹ in museum inventories is such that any "cultural and material historiography of Twentieth and even Twentieth First century museums"¹² should take into consideration the "conditions that lead to the appearance and circulation of copies, replicas and reconstitutions."¹³

While they appear to concern museums first and foremost¹⁴ – and increasingly the art market, too¹⁵ – the “performative act”¹⁶ inherent in these duplications should also be accounted for by art historians. The following essay examines the exemplary history of the “replications” of Marcel Duchamp’s *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même / The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, commonly known as *The Large Glass* (1915–23). Tracing significant moments and taking into consideration “the museum environment, which spurned their creation and assimilation (and sometimes rejection),”¹⁷ we focus on the creators of these ‘others,’ and especially their relationship with Duchamp and his works. By situating these ‘remade’ works on the faultlines between distance and proximity, sincerity and fictionalisation, this study seeks to shed historical light on the seemingly ahistorical notion of authenticity.

Copy, replica, reconstitution

The “restoration of a work of art into a state approaching the artist’s original creation (whose nature it is to not be reproducible)”¹⁸ can be designated by at least three competing terms.¹⁹ A *copy* is understood to be an “identical rendering of the reference piece by a third party, independently of who made the original.”²⁰ By contrast, a *replica* is “the repetition (with or without alterations) of an original, carried out by the artist or under their supervision.”²¹ This in turn differs from a *reconstitution*, which “results from measures taken to recreate a work fully or in part, based on historical, literary, graphic, visual, or other sources.”²² This essay will focus on the notions of the copy and the replica, and focus specifically on the ways in which they relate to their ‘authentic’²³ models.

The Large Glass (277.5 x 177 / 8 x 8.6 cm) was originally purchased by Louise and Walter Arensberg in 1918. It was subsequently acquired by Katherine Dreier in 1921 and declared *definitively unfinished* by Marcel Duchamp in 1923. It was first

exhibited at Brooklyn Museum, New York in 1927. In 1931 it was discovered that the glass panes had cracked. Duchamp was not informed of the damage immediately. He repaired the work in 1936, thirteen years after its original ‘completion,’ using lead wire and varnish. The splintered glass was secured by two heavier glass panels, held in a new steel frame. The piece was moved to the Museum of Modern Art, New York, where it stayed from 1943 to 1946. After further repairs, it finally entered the collections of the Philadelphia Museum of Art in 1952, where it was registered as part of the Arensberg Donation. *The Large Glass* has been considered unfit for transportation ever since and now stands, sealed to the floor, in the centre of a room dedicated to Duchamp. For those unable to undertake the ‘pilgrimage’²⁴ to Philadelphia, the only way to see the work is through photographs. Thus transformed into a ‘relic,’²⁵ the work begins to ‘replicate’ itself from the 1960s onwards.

In keeping with the abovementioned terminology and leaving aside its various ‘avatars,’²⁶ *The Large Glass* can be said to have two replicas and as many copies. The first replica was fabricated by the art critic Ulf Harald Linde (1929–2013) in 1961 and is kept in the collection of the Moderna Museet in Stockholm. The same museum also holds a copy dated 1991–92 and likewise fabricated by Linde, with the assistance of Henrik Samuelsson and John Stenborg and under the supervision of Alexina ‘Teeny’ Duchamp (1906–1995), the artist’s last wife. The second replica was fabricated by the British artist Richard Hamilton (1922–2011) – it is dated 1965–66 and held by the Tate Gallery in London. Last but not least, another ‘travelling copy’ is held at the Seibu Bijutsukanm, Karuizawa (Seibu Museum of Art). It was created in 1980 at the University of Tokyo by Tadashi Yokoyama’s students and the critic Yoshiaki Tono, who curated a Duchamp exhibition at the museum in the summer of 1981.

Only the two replicas were made during Marcel Duchamp’s lifetime (1887–1968) and bear his signature, with the caption: “Pour copie conforme” (certified copy).

Departure

Let's begin with Linde's replica. It was conceived for the exhibition *Bewogen Beweging*, first shown at the Stedelijk Museum, Amsterdam in the spring of 1961, then at the Moderna Museet, under the direction of the young Karl G. (Pontus) Hultén (1924-2006). The critic had already created a miniature version of *The Large Glass* (now destroyed) and it was Hultén who encouraged him to make a full-scale version of it. Linde, inhibited by his fear of flying, had never seen *The Large Glass* 'in the flesh.' Instead, he recreated it using notes from the so-called *Boîte verte* that Duchamp published in 1934 – which the artist considered an indissociable 'complement' to his material work. Linde also had recourse to black and white photographs featured in Robert Lebel's Duchamp-monograph (Trianon, 1959). Duchamp himself was also consulted and gave Linde advice via letters and telephone calls, before eventually travelling to Stockholm in early autumn 1961. The collaboration between the critic and the artist resulted in a recreation of *The Large Glass* in barely three months. They donated the replica, certified by Duchamp,²⁷ to the Moderna Museet in 1961 (along with several ready-mades also recreated by Linde).

Richard Hamilton made his first trip to the United States in 1963. From New York, he travelled to the Pasadena Art Museum, where he gave a lecture on *The Large Glass* and visited a retrospective exhibition of Duchamp's work. There, he encountered Linde's replica, which had crossed the Atlantic together with several of his ready-mades. Hamilton acknowledged the importance of the precedent it set, as well as the feat of having created it in such a short space of time and at such a distance from the original. However, he also voiced serious reservations about what he considered to be primarily a lookalike, with little concern for the creative process²⁸ – a shortcoming that Linde himself would seek to redress during the making of the 1991-92 copy.

The following year, the British painter successfully campaigned for the preservation

and reconstitution of Kurt Schwitters' *Elterwater Merzbarn* (1947-48), which was at the time already recognised as a major piece of modernist heritage. In 1965, Hamilton organised and curated the first Duchamp retrospective in England. The British Arts Council finally pledged to support it, on the condition it be held at the Tate Gallery. Unwilling to accept the absence of Duchamp's 'masterpiece,' he decided to create a replica of *The Large Glass*.

While this undertaking was first and foremost a response to a 'need,'²⁹ it is important to note that it also emanated from an artist – a Duchampian one at that.³⁰ Even though the piece was produced for the benefit of the museum, the initiative was artist-driven. The Tate refused to finance the project on the grounds that they could only acquire 'originals' – Hamilton therefore had to rely on the support of the American painter and collector William Copley. The replication was completed in thirteen months at the workshops of the King's College Fine Arts Department in Newcastle, where Hamilton was a teacher. Before it was completed, Ronald Alley, keeper of the Tate's modern collection, reappraised the piece as a work of art rather than a mere 'reproduction'³¹ and the institution went back on its decision.

However, once the work was completed and certified by Duchamp, who was now quite pleased to now have three *Large Glasses*,³² Copley was reluctant to separate himself from it. After agreeing to a provisional loan, the generous patron finally donated the work to the Tate Gallery in 1975.

It is fairly clear that Hamilton had no intention of creating a second 'copy' of *The Large Glass*, even an amended one. He even deemed it impossible and was convinced that he had to "find some other way of arriving at the end result."³³ What other method to adopt than to start afresh from Duchampian sources, as Linde had? In fact, in 1960 Hamilton had himself been the first to transfer the indispensable *Boîte verte* into English – a task of considerable complexity given its handwritten and oftentimes enigmatic nature. Translating by visual, linguistic and typographic means, he turned the *Green Box* "from an oracle's out tray to a lucid

manual.”³⁴ Upon publication, the English version of the *Green Box* – now entitled, once again, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*³⁵ – was hailed as a faithful rendering of Duchamp’s complex thinking, with Hamilton becoming *de facto* “[the] great decipherer”³⁶ as well as a “kind of a disciple, from another generation.”³⁷

In Hamilton’s analysis, *The Large Glass* results from rigorously following a series of ‘logical’ steps, as laid out in the *Green Box*. Nothing of the sort, however, applies to the artwork’s content, which is in essence impenetrable.³⁸ Hamilton refrained from any interpretation and kept his distance from the many exegetes whom he sometimes lambasted,³⁹ focusing instead on rendering Duchamp’s ideas about art in material form. Hamilton’s *The Large Glass* (1965–66) was thus created using an alternative method that seeks to “reconstruct procedures rather than imitate the effects of action.”⁴⁰ At once replication and reconstruction, Hamilton distinguishes these procedures from a ‘reconstitution’⁴¹ and instead suggests the term ‘recreation.’⁴² As he would explain years later to documentary filmmaker Pascal Goblot: “It wasn’t just a simple reconstruction or facsimile version of the *Large Glass* itself, it was a study of the whole of the activity going right back to the initial speculations he had about the project in 1912.”⁴³

And so the exhibition *The Almost Complete Works of Marcel Duchamp* presented at the Tate Gallery did not feature *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, but rather its freshly born ‘son’⁴⁴ – *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*.

The lives of replicas

In 1977, Linde’s replica was favoured over Hamilton’s for the inaugural Marcel Duchamp exhibition at the newly opened Centre Pompidou, directed at the time by Pontus Hultén. This was also the case in the Pompidou’s 2014 exhibition *Marcel Duchamp. La peinture, même*, which featured the ‘Stockholm copy.’ It is worth dwelling on that copy’s history: after thirty years of shipping, the first replica of *The Large Glass* had become too fragile to leave the Moderna Museet; Hultén, now a curator in Bonn, again hired Linde to produce a new ‘travelling copy.’ This other *Large Glass* was completed in 1992. It gave the critic an opportunity to revisit and update his thinking on the piece, notably by setting it in a massive wooden frame that emphasises its painterly qualities. The copy was duly authorised – though not certified – by Alexina Duchamp. Its presentation at the 2014 Paris exhibition paid tribute to all that Linde (who died in 2013) had accomplished.⁴⁵

However, this choice was far from unambiguous if one takes into account the work’s uncertain status. Consider the descriptions both in the catalogue and on the Pompidou’s website, which are both imprecise and incorrect:

(...) the original version [of *The Large Glass*], which was *damaged during transportation in 1936* (...), led to four replicas being made, in the form of certified copies. The first of these was created by Ulf Linde (1961) and was signed as a ‘certified copy’ by the artist.⁴⁶

This is the version shown in the exhibition.⁴⁷

‘Replica’ and ‘copy’ are here used interchangeably and without further qualification. And indeed, even a trained eye will easily confuse the 1961 replica and the Stockholm copy, as they are now both set in identical wooden frames. Satisfied with this new mode of presentation, Linde proceeded to retrofit the 1961 replica (that had become a relic) with the same wooden frame – decades after Duchamp’s certification. Replica and copy now sit side-by-side in the Moderna Museet, without any mention being made of the alteration. The historical gap separating them has been obscured and can now only be deduced by going back to the 1963 and 1977 exhibition catalogues.

As suggested by its title, the purpose of the exhibition *Marcel Duchamp, la peinture, même* was to restore Duchamp’s status as a painter. Abundant (albeit incomplete)⁴⁸ documentary materials and an exhaustive and striking visual display⁴⁹ channelled visitors inexorably towards the last room, where Linde’s Copy of *The Large Glass* was shown in all its glory – as if it truly were the ‘last painting.’⁵⁰ The monumental frame was (back) lit, like the nocturnal silhouette of a building – an echo of an enormous photograph of a city hanging behind the *Glass* and visible through it. Could this have been a way of illustrating the photographic paradigm that Jean Clair had proposed almost four decades earlier?⁵¹ Or even an imaginary renewal of both the initial creative impetus and the lengthy process that led to *The Large Glass*’s original material creation in New York?

This mode of exhibition stands in stark contrast with the austere presence of Hamilton’s version of *The Large Glass* in two posthumous retrospectives of his work, staged by major European museums.⁵² Here, Duchamp’s work is envisaged as a ‘machine.’⁵³ Its complex mechanics reproduced with cold elegance: precisely drawn lines, transparent surfaces, an imposing emptiness. The misleading contrast between ‘Hamilton the

artist’ and ‘Linde the interpreter’ has led to the latter’s works being institutionalised as faithful renderings of the original *Large Glass*, rather than mere copies or replicas. In this respect, they could be considered the embodiment of an “anthropological figure within the museum field.”⁵⁴

The case of Hamilton’s work is more complex. The artist expressed his wish to give *The Large Glass* a new lease of life in a 1966 interview with Mario Amaya:

Our *Glass*, we hope, will remain unbroken so another major difference between it and the Philadelphia *Glass* is that deterioration in the paint colour caused by breakage of the original, should not occur, so that this one in London will always look like a younger brother – or should we say a Son of the Bride Stripped Bare? – rather than an equivalent of it.⁵⁵

By a twist of fate, history repeated itself in 1984: the lower panel of Hamilton’s *Glass* was found shattered. Duchamp, who had accepted the ‘wrinkles’⁵⁶ of his *Large Glass* with characteristic indifference to the passage of time, was no longer around to witness this remarkable coincidence. Hamilton, who saw the cracks in the original as an ‘accidental finality,’⁵⁷ had never intended to reproduce them⁵⁸ and was devastated by the damage.⁵⁹ In his view, it compromised the idea of freshness that his *Glass* was supposed to embody. It was decided that the piece should be ‘restored’ in collaboration with the artist and the procedure was rigorously documented as of 1987.⁶⁰ The issue was not discussed in the historical literature until the nineties.⁶¹ Only in 2016 was the first complete historical and technical analysis of the replica published, by British art historian Bryony Bery in the *Tate Papers*.⁶²

Hamilton’s name no longer appears directly next to Duchamp’s on the Tate Gallery’s plaque. Rather, it is inventoried as “Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even (The Large Glass)* 1915-23, reconstruction by Richard

Hamilton 1965–66, lower panel remade 1985.” While Duchamp’s certification on the back of the piece is mentioned, nothing is said about it being unquestioningly transferred onto the restored reconstruction. But “whose work is it really?”⁶³ How is this resolutely hybrid artefact to be categorised?

The virtue of repetition

At the end of his life, Duchamp told the critic Pierre Cabanne: “I think painting dies (...). After forty or fifty years a picture dies, because its freshness disappears. Sculpture also dies.”⁶⁴ Could it be the fate of artworks to be remade so that they can be deciphered again, once their cultural relevance becomes irredeemably distant? Like an ‘interceder’ of sorts, Hamilton was in a sense the executor of Duchamp’s will. He harnessed his thought process and reflected it in the various steps he undertook to recreate *The Large Glass*. As for the work thus produced, it shares an intimate connection with its reference, which goes beyond mere appearances, without the British artist ever being restricted by them.

The ‘son’ that Hamilton gave *The Bride Stripped Bare* confirms the Philadelphia *Large Glass*’s status as a relic. His ‘re-creation’ may in fact be an ‘authentic’ replica,⁶⁵ the result of a process caught between sincere engagement and inevitable fiction – as any historical reconstruction must be. *The Large Glass* is, as the song goes, ‘forever young,’ its eternal youth the fruit of Marcel Duchamp’s and Richard Hamilton’s combined legacies.

Notes

¹ Quoted as an introduction to: Francis M. Naumann, *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée* (Paris: Hazan, 1999), 15.

² From the song *Forever Young* by the band Alphaville, from the eponymous album *Forever Young* released on 21 September 1984.

³ "Le vrai est-il un moment du faux?," La Grande table idées, France Culture, broadcast on 14 June 2019.

⁴ "In a world which *really is topsy-turvy*, the true is a moment of the false." See: Guy Debord, *The Society of the Spectacle* [1967] (Detroit: Black & Red, 2002).

⁵ At first, Jean Baudrillard only noted the spectacularization of all information, the "reality of what is seen" superseding what is experienced, in that "it is the truer and true which counts or, in other words (...), the fantasy." See: Jean Baudrillard, *The Consumer Society* (London: Sage Publications, 1998), 34. Then came the notion of the 'hyperreal,' namely the "generation by models of a real without origin or reality (...), the desert of the real itself." See: Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994). For the philosopher Gilles Lipovetsky, the postmodern era, which spanned the 1960s through to the 1980s and was centred on hedonistic individualism.

⁶ See: Gilles Lipovetsky, *The Era of Emptiness* [*L'Ère du Vide*] (Paris: Gallimard, "Les Essais," 1983).

⁷ See: Gilles Lipovetsky with Sébastien Charles, *Les Temps hypermodernes* (Paris: Grasset, 2004); Gilles Lipovetsky, "La fièvre de l'authentique," in Jérôme Garcin, ed., *Nouvelles mythologies* (Paris: Seuil, 2007). This compilation of essays by sixty or so authors takes as a reference Roland Barthes' seminal book (*Mythologies*, Paris: Seuil, 1957).

⁸ Nathalie Leleu is a supervisor of research and cultural project at the Musée National d'Art moderne. She received a study grant from the Getty Foundation's Research Institute in 2004 for her work *Une autre histoire de l'œuvre d'art au XX^e siècle: réplique et reconstitutions*. See one of her first essays on the subject: Nathalie Leleu, "Mettre le regard sous le contrôle du toucher. Répliques, copies et reconstitutions au XX^e siècle: les tentations de l'historien de l'art," *Les Cahiers du Mnam*, no. 93 (Autumn 2005): 84-103.

⁹ See: Nathalie Leleu, *Bis repetita. Répliques, copies et reconstitutions dans le musée du XX^e siècle* (Brussels: La lettre volée, 2018).

¹⁰ This is a deduction from our research, as we had no access to numerical data, which are unfortunately missing from the aforementioned *Bis repetita*.

¹¹ Ibidem, 13.

¹² Leleu, *Bis repetita*, 132.

¹³ Ibidem.

¹⁴ In the conclusion to her book (p. 132), Nathalie Leleu gives the example of the "Inherent Vice: The Replica and its Implications in Modern Sculpture" workshop, organised by Tate Modern London on 18 and 19 October 2007, <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08>

¹⁵ When the originals have not been destroyed, their duplicates are used as 'exhibition copies' and become highly valued collector's items in their own right.

¹⁶ Leleu, *Bis repetita*, 14.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, 6.

¹⁹ For further terms, see for instance: Marie-Hélène Breuil, "Replace or remake? Considérations sur la notion de 'remake' en conservation-restauration," *Marges*, vol. 17, no. 2 (2013): 115-122.

²⁰ Leleu, *Bis repetita*, 6.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ According to Walter Benjamin: "The here and now of the original underlies the concept of its authenticity, and on the latter in turn is founded the idea of a tradition which has passed the object down as the same, identical thing to the present day. The whole sphere of authenticity eludes technological – and of course not only technological – reproduction." In Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility" [1939], in *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, translated by Edmund Jephcott, Rodney Livingstone, Howard Eiland, et al. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008), 21.

²⁴ Carlos Basualdo, *Philadelphia Museum of Art: Handbook* (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2014), 340-341.

²⁵ See: Christophe Lemaitre, ed., *La Vie et la mort des œuvres d'art* (Nevers: Tombolo presses, 2016), 1. Bilingual French/English edition.

²⁶ Since Duchamp's death in 1968, there have been several other copies: one, mentioned by Briony Bery (<https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/26/through-the-large-glass>) was undertaken by teachers at the Collège Louise Michel in Manneville-sur-Risle (Académie de Rouen), and the other was a 'reconstruction' (intended for destruction) made in 2013 on the occasion of a workshop "Sur les traces de la Mariée..." at the École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (ENSBA) and for the needs of a set of works by Pascal Goblot. For more information see:

<http://pascalgoblot.com/div/workshop/>, <http://pascalgoblot.com/titre/to-be-broken-legende/> and « Pascal Goblot de l'autre côté du Grand Verre, interview par Bernard Marcadé », Artpress, n° 415, 2014, p. 50-51 (http://pascalgoblot.com/pdf/Pascal%20Goblot_total.pdf).

²⁷ “He copied it [The Bride] (without having seen the Glass in Philadelphia) using the same process I had used. It took him three months to create what took me eight years to achieve. (...) the replica echoes the original so closely that I even signed the back of it, adding the mention ‘certified copy.’” Marcel Duchamp quoted by Alain Jouffroy in: Alain Jouffroy, *Une révolution du regard. À propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains* (Paris: Gallimard, 1964), 119.

²⁸ Richard Hamilton and Jonathan Watkins, “The Reconstruction of Duchamp’s ‘Large Glass.’” Richard Hamilton in Conversation with Jonathan Watkins,” *Art Monthly* (May 1990): 3.

²⁹ “I had the advantage of not having to act creatively. It was simply fulfilling a need of the exhibition.” Hamilton to Watkins. Ibidem, 3.

³⁰ See for instance: Brigitte Aubry, *Richard Hamilton – Peintre des apparences contemporaines (1950-2007)* (Dijon: Les presses du réel, “Inflexion”, 2009); Brigitte Aubry, “Un paradigme Duchamp-joycien: ce que les mots de Richard Hamilton nous disent (ou pas),” in Christophe Viart, ed., *Les mots de la pratique. Dits et écrits d’artistes* (Marseille: Le mot et le reste, 2018), 51-70.

³¹ Hamilton to Watkins, “The Reconstruction of Duchamp’s ‘Large Glass.’” *Art Monthly*, 4.

³² Ibidem, 3.

³³ Richard Hamilton, “Son of the Bride Stripped Bare,” interview with Mario Amaya, *Art and Artists*, vol. 1, no. 4 (July 1966): 22.

³⁴ “Richard Hamilton has turned an oracle’s out tray into a lucid manual.” Lawrence Alloway, “The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even,” *Design*, no. 150 (June 1961): 101.

³⁵ See: *The Bride Stripped Bare By Her Bachelors, Even. A typographic version by Richard Hamilton of Marcel Duchamp’s Green Box*. Translated by George Heard Hamilton (London: Percy Lund, Humphries & Co., 1960). Based on Marcel Duchamp’s *Boîte verte*.

³⁶ As a compliment for his work, Duchamp gave Richard Hamilton the phototype of one of the drawings he made for the special edition of Robert Lebel’s monograph. The phototype bears the caption “Richard Hamilton mon grand déchiffreur” [“Richard Hamilton my great decipherer”]. See: *Le Grand déchiffreur. Richard Hamilton sur Marcel Duchamp. Une sélection d’écrits, d’entretiens et de lettres*, collected and edited by Corinne Diserens and Gesine Tosin (Zurich: JRP/Ringier, Paris: La Maison Rouge, 2009).

³⁷ Richard Hamilton and Pascal Goblot, “Richard Hamilton in the Mirror with Marcel,” *Artpress*, no. 384 (December 2011): 41. The publication comes with a documentary film by Pascal Goblot, *Richard Hamilton dans le reflet de Marcel Duchamp*, prod. Le Miroir/Vosges TV CNC/SCAM, 53’, DVD, 2014.

³⁸ Richard Hamilton to Mario Amaya, “Son of the Bride Stripped Bare,” *Art and Artists*, 24.

³⁹ Particularly Arturo Schwarz: “This blindness, coupled with an awesome lack of humour, makes him less than competent to define a work of art which Duchamp called, among other things, a ‘hilarious’ picture.” In Richard Hamilton, “Review of The Complete Works of Marcel Duchamp by Arturo Schwarz,” *The Sunday Times*, 22 February 1970. Republished in: Richard Hamilton, *Collected Works (1953-1982)* (New York, London: Thames and Hudson, 1982), 235.

⁴⁰ Richard Hamilton, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors Even Again: A Reconstruction by Richard Hamilton of Marcel Duchamp’s “Large Glass”* (Newcastle: Dept. of Fine Art, University of Newcastle-upon-Tyne, January 1, 1966). A documentation of Richard Hamilton’s reconstruction of Marcel Duchamp’s Large Glass as carried out at the University of Newcastle. Republished in: Richard Hamilton, *Collected Works (1953-1982)* (New York, London: Thames and Hudson, 1982), 212.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Hamilton to Amaya, “Son of the Bride Stripped Bare,” *Art and Artists*, 25.

⁴³ Richard Hamilton mentions having “reconstructed the *Malic Moulds* and the *Glider*, everything that had to be done. I went through the early stages.” Hamilton to Goblot, “Richard Hamilton in the Mirror with Marcel,” *Artpress*, 41.

⁴⁴ See: Hamilton to Amaya, “Son of the Bride Stripped Bare,” *Art and Artists*, 25.

⁴⁵ Jean Clair dedicated his contribution to the exhibition catalogue to Ulf Linde *Marcel Duchamp et le dernier tableau* in: Cécile Debray, ed., *Marcel Duchamp. La peinture, même* (Paris: Centre Pompidou, 2014), 282-301.

⁴⁶ See: “*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même [Le Grand Verre] 1915-23*”, artwork specifications written by Colin Lemoine, in Debray, ed., *Marcel Duchamp, la peinture même*, 256.

⁴⁷ See the educational file for the exhibition *Marcel Duchamp. La peinture, même*, 24 September 2014 – 5 January 2015, Centre Pompidou, Paris, published online in September 2014, accessed 27 May 2020, https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Duchamp_peinture/

⁴⁸ See: Évelyne Toussaint, “Duchamp lecteur à la bibliothèque Sainte-Geneviève. Références et irréverences,” in Yves Peyré, Évelyne Toussaint, *Duchamp à la bibliothèque Sainte-Geneviève* (Paris: Regard, 2014), 91-209.

⁴⁹ For instance, Linde’s 1993-94 1:10 scale replica of *Étant donnés*.

⁵⁰ See: Jean Clair, “Marcel Duchamp et le dernier tableau,” in Debray, ed., *Marcel Duchamp, la peinture même*, 282-301.

⁵¹ See: Jean Clair, *Duchamp et la photographie – Essai sur le primat technique dans l’évolution d’une œuvre* (Paris: Chêne, 1977).

⁵² See: *Richard Hamilton*, Tate Modern, London, 13 February – 26 May 2014, and Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 24 June – 13 October 2014.

⁵³ “It’s more like reproducing a machine.” Hamilton to Amaya, “Son of the Bride Stripped Bare,” *Art and Artists*, 23.

⁵⁴ Leleu, *Bis repetita*, 12. Author’s translation.

⁵⁵ Hamilton to Amaya, “Son of the Bride Stripped Bare,” *Art and Artists*, 23.

⁵⁶ “17) Do you take the ‘Large Glass’ in its present condition to be ruined, as Max Bill presumes to say? / M.D. Not ruined at all – merely wrinkles.” In Susanne M.I. Kaufmann, ed., *Marcel Duchamp. 100 Questions. 100 Answers* (Munich: Prestel; Stuttgart: Staatgalerie Stuttgart, 2018).

⁵⁷ Richard Hamilton, “Towards a Typographical Rendering of the Green Box (1959),” in Richard Hamilton, *Collected Works (1953-1982)*, 190, note 7.

⁵⁸ When faced with his collector and friend Katherine Dreier’s distress at telling him about his damaged *Large Glass*, the artist declared that he was “able to accept any malaise.” Hamilton to Watkins, “The Reconstruction of Duchamp’s ‘Large Glass’,” *Art Monthly*, 5.

⁵⁹ See: Typewritten letter from Richard Hamilton to Alan Bowness at The Tate Gallery, dated 29.6.84, unpublished, Tate Archive.

⁶⁰ See: Christopher Holden and Roy Perry, “The Reconstruction of the Lower Glass Panel of Duchamp/Hamilton’s ‘Large Glass’ 1965-66,” *The Conservator*, no. 11 (July 1987): 3-13; Mary Yule, “‘The Large Glass’ Reproduced by Richard Hamilton 1965-6” (unpublished manuscript, April 1990, Tate Archive).

⁶¹ See, among others: Béatrice Tessier, “Restauration de l’art contemporain. La question de la limite d’intervention à travers l’histoire du *Grand Verre* de Marcel Duchamp et ses reconstructions” (MA dissertation, Jean-Marc Poinsot (sup.), Université Rennes 2, 1993); Michael R. Taylor, “To Lose the Possibility of Recognising 2 Similar Objects: Richard Hamilton’s Version of Marcel Duchamp’s Large Glass” (MA Thesis, Courtauld Institute of Art, University of London, 1994).

⁶² Bryony Bery, “Through *The Large Glass*: Richard Hamilton’s Reframing of Marcel Duchamp,” *Tate Papers* [online], No. 26, Autumn 2016, accessed 27 May 2020, www.tate.org.uk/research/tate-papers/26/through-the-large-glass. The article is an excerpt from the author’s PhD thesis: Bryony Bery, “Volatility, Liquidity and Malleability: Replicating the Art of the 1960s” (PhD thesis, University of London, 2016).

⁶³ See: Derek Pullen, “Whose Work is it Really? The Conservation of *The Large Glass* and Duchamp’s Sculptures at Tate,” unpublished paper, presented at *Duchamp and Sweden. On the Reception of Marcel Duchamp After World War II*, Moderna Museet, Stockholm, 28-30 April 2015.

⁶⁴ Marcel Duchamp and Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp* (Paris: Pierre Belfond, 1967), 127.

⁶⁵ In other words, “a work which has its own integrity, which is not really a copy in the sense that it’s a thing which has no life of its own,” Hamilton to Amaya, “Son of the Bride Stripped Bare,” *Art and Artists*, 25. Hamilton’s remark relates to the following: “(...) since one special characteristic of Duchamp’s influence is that it continually provokes the new, even those objects and events consciously inspired by his example are more independent than derivative,” in: Anne d’Harnoncourt and Walter Hopps, “Etant Donnés: 1^o la chute d’eau, 2^o le gaz d’éclairage: Reflections On a New Work by Marcel Duchamp,” *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, vol. LXIV, no. 299-300 (1 April 1969): 46.

Bibliography

Alloway, Lawrence. “The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even.” *Design*, no. 150 (June 1961): 101.

Aubry, Brigitte. *Richard Hamilton – Peintre des apparences contemporaines (1950-2007)*. Dijon: Les presses du réel, “Inflexion,” 2009.

Aubry, Brigitte. “Un paradigme Duchamp-joycien: ce que les mots de Richard Hamilton nous disent (ou pas).” In Christophe Viart, ed., *Les mots de la pratique. Dits et écrits d’artistes*, 51-70. Marseille: Le mot et le reste, 2018.

Barthes, Roland, *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.

Basualdo, Carlos. *Philadelphia Museum of Art: Handbook*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2014.

Baudrillard, Jean. *The Consumer Society*. London: Sage Publications, 1998.

Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press, 1994.

Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, translated by Edmund Jephcott, Rodney Livingstone, Howard Eiland, et al. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008.

Breuil, Marie-Hélène. “Replace or remake? Considérations sur la notion de ‘remake’ en conservation-restauration.” *Marges*, vol. 17, no. 2 (2013): 115-122.

Bery, Bryony. “Through *The Large Glass*: Richard Hamilton’s Reframing of Marcel Duchamp.” *Tate Papers* [online], no. 26, Autumn 2016, accessed 27 May 2020, www.tate.org.uk/research/tate-papers/26/through-the-large-glass.

Bery, Bryony. “Volatility, Liquidity and Malleability: Replicating the Art of the 1960s.” PhD thesis, University of London, 2016.

- Clair, Jean. *Duchamp et la photographie – Essai sur le primat technique dans l'évolution d'une œuvre*. Paris: Chêne, 1977.
- Clair, Jean. "Marcel Duchamp et le dernier tableau." In Cécile Debray, ed., *Marcel Duchamp, la peinture même*, 282-301. Paris: Centre Pompidou, 2014.
- d'Harnoncourt, Anne, and Walter Hopps. "Etant Donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage: Reflections On a New Work by Marcel Duchamp." *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, vol. LXIV, no. 299-300 (1 April 1969): 46.
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle* [1967]. Detroit: Black & Red, 2002.
- Debray, Cécile, ed. *Marcel Duchamp. La peinture, même*. Paris: Centre Pompidou, 2014.
- Duchamp, Marcel and Pierre Cabanne. *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Paris: Pierre Belfond, 1967.
- Garcin, Jérôme, ed., *Nouvelles mythologies*. Paris: Seuil, 2007.
- Goblot, Pascal. "Pascal Goblot de l'autre côté du Grand Verre, interview par Bernard Marcadé." *Artpress*, no. 415 (2014): 50-51.
- Hamilton, Richard. *Collected Works (1953-1982)*. New York, London: Thames and Hudson, 1982.
- Hamilton, Richard. "Towards a Typographical Rendering of the Green Box (1959)." In Richard Hamilton, *Collected Works (1953-1982)*, 182-194. New York, London: Thames and Hudson, 1982.
- Hamilton, Richard. "Review of 'The Complete Works of Marcel Duchamp by Arturo Schwarz.'" *The Sunday Times*, 22 February 1970.
- Hamilton, Richard. "Son of the Bride Stripped Bare." Interview with Mario Amaya. *Art and Artists*, vol. 1, no. 4 (July 1966): 22-28.
- Hamilton, Richard. *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors Even Again: A Reconstruction by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's "Large Glass"*. Newcastle: Dept. of Fine Art, University of Newcastle-upon-Tyne, January 1, 1966.
- Hamilton, Richard, and Jonathan Watkins. "The Reconstruction of Duchamp's 'Large Glass.' Richard Hamilton in Conversation with Jonathan Watkins." *Art Monthly* (May 1990): 3-5.
- Hamilton, Richard, and Pascal Goblot. "Richard Hamilton, disciple en miroir de Marcel Duchamp. Interview par Pascal Goblot / Richard Hamilton in the Mirror with Marcel." *Artpress*, no. 384 (December 2011): 36-40/41-42. The publication comes with a documentary film by Pascal Goblot, *Richard Hamilton dans le reflet de Marcel Duchamp*, prod. Le Miroir/Vosges TV CNC/SCAM, 53', DVD, 2014.
- Holden, Christopher, and Roy Perry. "The Reconstruction of the Lower Glass Panel of Duchamp/Hamilton's 'Large Glass' 1965-66." *The Conservator*, no. 11 (July 1987): 3-13.
- Jouffroy, Alain. *Une révolution du regard. À propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains*. Paris: Gallimard, 1964.
- Kaufmann, Susanne M.I., ed., *Marcel Duchamp. 100 Questions. 100 Answers*. Munich: Prestel; Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart, 2018.
- Le Grand déchiffreur. Richard Hamilton sur Marcel Duchamp. Une sélection d'écrits, d'entretiens et de lettres*. Collected and edited by Corinne Diserens and Gesine Tosin. Zurich: JRP/Ringier, Paris: La Maison Rouge, 2009.
- Leleu, Nathalie. "Mettre le regard sous le contrôle du toucher. Répliques, copies et reconstitutions au XX^e siècle: les tentations de l'historien de l'art." *Les Cahiers du Mnam*, no. 93 (Autumn 2005): 84-103.
- Leleu, Nathalie. *Bis repetita. Répliques, copies et reconstitutions dans le musée du XX^e siècle*. Brussels: La lettre volée, 2018.
- Lemaitre, Christophe, ed. *La Vie et la mort des œuvres d'art*. Nevers: Tombolo presses, 2016.
- Lipovetsky, Gilles. *The Era of Emptiness [L'Ère du Vide]*. Paris: Gallimard, "Les Essais," 1983.
- Lipovetsky, Gilles with Sébastien Charles, *Les Temps hypermodernes*. Paris: Grasset, 2004.
- Naumann, Francis M. *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*. Paris: Hazan, 1999.
- Pullen, Derek. "Whose Work is it Really? The Conservation of *The Large Glass* and Duchamp's Sculptures at Tate." Talk given at *Duchamp and Sweden. On the Reception of Marcel Duchamp After World War II*, Moderna Museet, Stockholm, 28-30 April 2015. Unpublished paper.
- The Bride Stripped Bare By Her Bachelors, Even. A typographic version by Richard Hamilton of Marcel Duchamp's Green Box*. Translated by George Heard Hamilton. London: Percy Lund, Humphries & Co., 1960.
- Tessier, Béatrice. "Restauration de l'art contemporain. La question de la limite d'intervention à travers l'histoire du *Grand Verre* de Marcel Duchamp et ses reconstructions." MA dissertation, Université Rennes 2, 1993.
- Toussaint, Évelyne. "Duchamp lecteur à la bibliothèque Sainte-Geneviève. Références et irréverences." In Yves Peyré, Évelyne Toussaint, *Duchamp à la bibliothèque Sainte-Geneviève*, 91-209. Paris: Regard, 2014.
- Yule, Mary. "'The Large Glass' Reproduced by Richard Hamilton 1965-6." Unpublished manuscript, April 1990, Tate Archive.