

Entre création et conservation

Une étude de la réinstallation des œuvres contemporaines

Sophie Lei



Entre création et conservation

Une étude de la réinstallation des œuvres contemporaines

Between Creation and Conservation

A Study of the Reinstallation of Contemporary Art Works

Cover illustration: *Lingue di Cielo* (2023–2025) by Nina Carini. Installation views 2025 at Sala degli Affreschi at Palazzo Lantieri in Gorizia as part of the Amnesie project curated by Zerial Art Project. Photo by Lorenzo Palmieri. Courtesy of the artist. © Nina Carini

Inside pages layout:	Natalia Kubalski | proefschriftmaken.nl
Cover design and layout:	Lindy Zuurmond | proefschriftmaken.nl
Printing:	ProefschriftMaken | proefschriftmaken.nl
DOI:	https://doi.org/10.26481/dis.20260608sl

Copyright © 2026, Sophie Lei

Entre création et conservation

Une étude de la réinstallation des œuvres contemporaines

Between Creation and Conservation

A Study of the Reinstallation of Contemporary Art Works

Dissertation

To obtain the degree of Doctor at Maastricht University,
on the authority of the Rector Magnificus, Prof. Dr. Jan Smiths,
and the degree of Doctor in Paesaggi della città contemporanea.
Politiche, tecniche e Studi visuali at Roma Tre University,
on the authority of the Rector Prof. Dr. Massimiliano Fiorucci,
in accordance with the decision of the Board of Deans,
to be defended in public on Monday the 8th of June, 2026, at 13.00 hours

by
Sophie Lei

Supervisors:
Prof. Dr. Renée van de Vall, Maastricht University
Dr. Maya Segarra Lagunes, Roma Tre University

Assessment Committee:
Chair:
Prof. Dr. Peter Peters, Maastricht University

Members:
Prof. Dr. Giovanna Capitelli, Roma Tre University
Dr. Hélia Marçal, University College London
Dr. Marta Ragozzino, Italian Ministry of Culture

The research for this doctoral thesis received financial assistance from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement n° 642892 for the Innovative Training Network (ITN) New Approaches in the Conservation of Contemporary Art (NACCA).





TABLE DES MATIÈRES

Liste des illustrations 8

Remerciements 12

1. Introduction 15
   1.1 Changer d'identité, changer de contexte 17
   1.2 La nature changeante des œuvres contemporaines 24
   1.3 La difficulté de conserver les œuvres contemporaines 26
   1.4 Est-ce que la créativité existe au musée ? 30
   1.5 Une créativité intermédiaire et collective 31
   1.6 Questions de recherche 33
   1.7 Théorie, concepts, méthode, liste des chapitres 34
      1.7.1 Théorie 34
      1.7.2 Méthodologie 39
      1.7.3 Cas d'étude 42

2. Un tabou ontologique 45
   2.1 Introduction 47
   2.2 La particularité des œuvres contemporaines 49
   2.3 La réponse de la conservation 56
   2.4 Un problème ontologique 69
      2.4.1 Œuvres allographiques 71
      2.4.2 Itération et différance 78
      2.4.3 Contexte de production 80
      2.4.4 Œuvres plurielles 84
   2.5 Conclusion 94

3. Un tabou professionnel historique 99
   3.1 Introduction 101
   3.2 Le paradigme scientifique de la conservation 103
      3.2.1 Trois principes fondamentaux 103
      3.2.2 Le rôle de la science 106
   3.3 Un processus d'apprentissage 109
   3.4 Une autre lecture historique 114
      3.4.1 Renaissance anachronique 116
      3.4.2 Trois siècles de professionnalisation 124
      3.4.3 La querelle des vernis 137
      3.4.4 Réflexions sur les codes éthiques 143
   3.5 Conclusion 149

4. Un modèle écologique de la créativité 153
4.1 Introduction 155
4.2 Un développement historique de la créativité 156
4.2 Mondes de l'art 161
4.3 Modèle écologique de la créativité 169
4.3.1 Ingold 169
4.3.2 Gherardi et Perrotta : formativité et agencement 172
4.3.3 Gherardi et Perrotta : processus d'induction 180
4.5 Conclusion 186

5. Du côté de l'artiste 191
5.1 Introduction 193
5.2 Faire un tableau collectif 197
5.2.1 Développer une aire de travail collective 198
5.2.2 Laisser émerger une certaine sensibilité 198
5.3 De la peinture à l'installation 204
5.3.1 Travailler dans l'espace 205
5.3.2 Dialoguer autour du cube 208
5.4 De la sculpture à l'installation 214
5.4.1 Installer un ciel dans une chambre 215
5.4.2 Maintenir en vie une œuvre précaire 218
5.5 Conclusion 222

6. *Horn Perspective* de Laurent Grasso 231
6.1 Introduction 233
6.2 Documentation en action 241
6.2.1 Différents types de documentation 241
6.2.2 Connaissances tacites 245
6.2.3 Documentation comme un médiateur 249
6.3 Le croquis de Grasso 253
6.4 Le plan de montage 261
6.5 Le plan du musée 269
6.6 Les photographies du Centre Pompidou 271
6.7 La vidéo du Centre Pompidou 275
6.8 Analyse et conclusion 279

7. *Revenge* de Nico Vascellari 289
7.1 Introduction 291
7.2 Histoire de *Revenge* à Venise 295
7.3 Histoire de *Revenge* à Rome 299

7.3.1 Histoire de la structure 300
7.3.2 Le cœur de Revenge et ses satellites 304
7.3.3 Histoire des plans 308
7.3.4 La voix de l'artiste 310
7.3.5 Histoire de la lampe 312
7.3.7 Histoire de la performance 315
7.4 Analyse d'un processus créatif collectif 317
7.4.1 Trois types de créativité 320
7.4.2 Analyse d'une documentation artistique 330

8. Analyse, discussion, conclusions 337
8.1 Le problème de l'ontologie de l'œuvre traditionnelle 339
8.2 Le problème du paradigme scientifique de la conservation 340
8.3 Le problème de l'artiste comme seul créateur de son œuvre 341
8.4 Recherche empirique et clarification des termes 343
8.5 Le problème de la documentation comme gardien ontologique de l'œuvre 351
8.6 Le problème du futur des œuvres plurielles 335
8.7 Conclusions 364
8.7.1 Des œuvres plurielles fragiles 364
8.7.2 Une nouvelle créativité pas si libre 365
8.7.3 Le rôle des conservateurs : sortir de l'invisibilité 366
8.7.4 Le rôle des artisans et techniciens : un travail collectif 367
8.7.5 La fin des œuvres plurielles et une documentation du souvenir 368

Liste des entretiens 373
Liste de références 377

Chapitre de conséquences 391

Apports académiques 394

Conséquences sociétales 396

Résumé 399

Summary 409
Samenvatting 419

À propos de l'auteur 429

LISTE DES ILLUSTRATIONS

FIG. 1 – *Les utérus fleurissent chez Balthus* (2016) d'Annette Messager. Vue de l'installation 2017 pendant l'exposition 'Messagera' dans l'atelier de Balthus à l'Académie de France à Rome, Villa Médicis, Rome, Italie. Photographie de Giorgio Benni. Avec l'aimable autorisation du photographe.
FIG. 2 – *Papier peint utérus* (2017) d'Annette Messager. Vue de l'installation 2022 pendant l'exposition 'Comme si' au musée d'Art moderne, contemporain et brut de Lille (LaM), France. Photographie de Nicolas Dewitte. Avec l'aimable autorisation du LaM.
FIG. 3 – *Eux et nous, nous et eux* (2000) d'Annette Messager. Vue de l'installation 2000 au Palais des papes d'Avignon, Avignon, France. Avec l'aimable autorisation de la galerie Marian Goodman, Paris/New York.
FIG. 4 – *Eux et nous, nous et eux* (2000) d'Annette Messager. Villa Médicis, Rome, Italie 2017. Vue de l'installation 2017 pendant l'exposition 'Messagera' à l'Académie de France à Rome, Villa Médicis, Rome, Italie. Photographie de Giorgio Benni. Avec l'aimable autorisation du photographe.
FIG. 5 – *Eux et nous, nous et eux* (2024) d'Annette Messager. Vue de l'installation 2024 présentée à la Cité internationale de la gastronomie pendant la 17e biennale de Lyon, France. Photographie de Jair Lanes. Avec l'aimable autorisation du photographe.
FIG. 6 – *Lingue di cielo* (2023-2025) de Nina Carini. Vue de l'installation 2025 présentée au palais Lantieri de Gorizia, Italie. Photographie de Lorenzo Palmieri. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.
FIG. 7 – *Lingue di cielo* (2023-2025) de Nina Carini. Vue de l'installation 2025 (détail) présentée au palais Lantieri de Gorizia, Italie. Photographie de Lorenzo Palmieri. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.
FIG. 8 – *Groupe du Laocoon* (entre le 1er et le 2e siècle av. J.-C.). Collection du musée Pio-Clementino, musée du Vatican, Rome, Vatican, Italie. Photographie de l'auteur.
FIG. 9 – *Torse du Belvédère* (1er siècle av. J.-C.). Collection musée Pio-Clementino, musées du Vatican, Rome, Vatican, Italie. Photographie de l'auteur.
FIG. 10 – *Statue d'Arès*. Collection Boncompagni Ludovisi. Vue de l'œuvre exposée au palais Altemps, Musée national de Rome, Rome, Italie. Photographie de l'auteur.
FIG. 11 – *Statue d'Hermès Loghios*. Collection Boncompagni Ludovisi. Vue de l'œuvre présentée au palais Altemps, Musée national de Rome, Rome, Italie. Photographie de l'auteur.

FIG. 12 – *Statue d'Athéna*. Collection Boncompagni Ludovisi. Vue de l'œuvre exposée au palais Altemps, musée national de Rome, Rome, Italie. Photographie de l'auteur.
FIG. 13 – Image prise pendant la recherche de terrain aux Beaux-Arts de Brera, Milan, Italie. Photographie prise par l'auteur. Avec l'aimable autorisation de Roberto Cairaghi.
FIG. 14 – Image prise pendant la recherche de terrain aux Beaux-Arts de Brera, Milan, Italie. Photographie prise par l'auteur. Avec l'aimable autorisation de Roberto Cairaghi.
FIG. 15 – Image prise pendant la recherche de terrain aux Beaux-Arts de Brera, Milan, Italie. Photographie prise par l'auteur. Avec l'aimable autorisation de Roberto Cairaghi.
FIG. 16 – Image prise pendant la recherche de terrain aux Beaux-Arts de Brera, Milan, Italie. Photographie prise par l'auteur. Avec l'aimable autorisation de Teresa Iaria.
FIG. 17 – Image prise pendant la recherche de terrain aux Beaux-Arts de Brera, Milan, Italie. Photographie prise par l'auteur. Avec l'aimable autorisation de Teresa Iaria.
FIG. 18 – Image capturée lors de la recherche sur le terrain à l'Accademia di Belle Arti di Brera, Milan, Italie. Photographie prise par l'auteur. Avec l'aimable autorisation de Teresa Iaria.
FIG. 19 – Image capturée lors de la recherche de terrain à l'Académie des beaux-Arts de Brera, Milan, Italie. Photographie prise par l'auteur. Avec l'aimable autorisation de Teresa Iaria.
FIG. 20 – Image capturée lors de l'étude de terrain à l'Accademia di Belle Arti di Brera, Milan, Italie. Photographie prise par l'auteur. Avec l'aimable autorisation de Teresa Iaria.
FIG. 21 – Image capturée lors de la recherche de terrain à l'Accademia di Belle Arti di Brera, Milan, Italie. Photographie prise par l'auteur. Avec l'aimable autorisation de Teresa Iaria.
FIG. 22 – Image prise pendant la recherche de terrain aux Beaux-Arts de Brera, Milan, Italie. Photographie prise par l'auteur. Avec l'aimable autorisation de Vittorio Corsini.
FIG. 23 – Image prise pendant la recherche de terrain aux Beaux-Arts de Brera, Milan, Italie. Photographie prise par l'auteur. Avec l'aimable autorisation de Vittorio Corsini.
FIG. 24 – Image prise pendant la recherche de terrain aux Beaux-Arts de Brera, Milan, Italie. Photographie prise par l'auteur. Avec l'aimable autorisation de Vittorio Corsini.
FIG. 25 – *Horn Perspective* (2009) de Laurent Grasso. Collection de l'Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Rhône-Alpes (IAC), Villeurbanne,

France. Vue de l'installation (2017) au MAXXI, Rome, Italie. Avec l'aimable autorisation de l'IAC et de l'artiste.
FIG. 26 – *Horn Perspective* (2009) de Laurent Grasso (partie vidéo). Collection de l'Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Rhône-Alpes (IAC), Villeurbanne, France. Vue de l'installation (2009) au Centre Pompidou, Paris, France. Avec l'aimable autorisation de l'IAC et de l'artiste.
FIG. 27 – *Horn Perspective* (2009) de Laurent Grasso. Collection de l'Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Rhône-Alpes (IAC), Villeurbanne, France. Vue de l'installation (2017) au MAXXI, Rome, Italie. Avec l'aimable autorisation de l'IAC et de l'artiste.
FIG. 28 – Photographie de juin 1962 de l'antenne réflectrice horn des Bell Telephone Laboratories à Holmdel, dans le New Jersey, construite en 1959. Image de la NASA libre de droit. Voir : https://www.flickr.com/photos/nasacommons/
FIG. 29 – Croquis représentant l'antenne de l'œuvre *Horn Perspective* (2009). Image prise pendant la recherche de terrain au MAXXI, Rome, Italie. Photographie prise par l'auteur. Avec l'aimable autorisation de l'IAC et de l'artiste.
FIG. 30 – Image du plan de montage de l'antenne de *Horn Perspective* (2009). Image prise pendant la recherche de terrain au MAXXI, Rome, Italie. Photographie prise par l'auteur. Avec l'aimable autorisation de l'IAC et de l'artiste.
FIG. 31 – Image du plan de montage de l'antenne de *Horn Perspective* (2009). Image prise pendant la recherche de terrain au MAXXI, Rome, Italie. Photographie prise par l'auteur. Avec l'aimable autorisation de l'IAC et de l'artiste.
FIG. 32 – Image du processus de réinstallation de *Horn Perspective* (2009). Image prise pendant la recherche de terrain au MAXXI, Rome, Italie. Photographie prise par l'auteur. Avec l'aimable autorisation de l'IAC et de l'artiste.
FIG. 33 – Image du plan du musée. Image prise pendant la recherche de terrain au MAXXI, Rome, Italie. Photographie prise par l'auteur. Avec l'aimable autorisation de l'IAC et de l'artiste.
FIG. 34 – Image du processus de réinstallation de l'antenne de *Horn Perspective* (2009). Image prise pendant la recherche de terrain au MAXXI, Rome, Italie. Photographie prise par l'auteur. Avec l'aimable autorisation de l'IAC et de l'artiste.
FIG. 35 – *Horn Perspective* (2009) de Laurent Grasso. Collection de l'Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Rhône-Alpes (IAC), Villeurbanne, France. Vue de l'installation (2009) au Centre Pompidou, Paris, France. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

FIG. 36 – Image de la section de la Sean Kelly Gallery de New York. Image prise pendant la recherche de terrain au MAXXI, Rome, Italie. Photographie prise par l'auteur. Avec l'aimable autorisation de l'IAC et de l'artiste.
FIG. 37 – *Revenge* (2007) de Nico Vascellari. Collection du MAXXI, Rome, Italie. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.
FIG. 38 – *Revenge* (2007-2018) de Nico Vascellari. Collection du MAXXI, Rome, Italie. Image prise pendant la recherche de terrain au MAXXI. Photographie prise par l'auteur. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.
FIG. 39 – Processus de réinstallation de *Revenge* (2007-2018) au MAXXI. L'œuvre fait partie de la collection du MAXXI qui est situé à Rome, en Italie. Image prise pendant la recherche de terrain au musée. Photographie prise par l'auteur. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.
FIG. 40 – *Revenge* (2007-2018) de Nico Vascellari. Collection du MAXXI, Rome, Italie. Image prise pendant la recherche de terrain au MAXXI. Photographie prise par l'auteur. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.
FIG. 41 – *Revenge* (2007-2018) de Nico Vascellari. Collection du MAXXI, Rome, Italie. Image prise pendant la recherche de terrain au MAXXI. Photographie prise par l'auteur. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.
FIG. 42 – *Revenge* (2007-2018) de Nico Vascellari (performance). Collection du MAXXI, Rome, Italie. Image prise pendant la recherche de terrain au MAXXI. Photographie prise par l'auteur. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.
FIG. 43 – *Revenge* (2007-2018) de Nico Vascellari (performance). Collection du MAXXI, Rome, Italie. Image prise pendant la recherche de terrain au MAXXI. Photographie prise par l'auteur. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.
FIG. 44 – *Revenge* (2007-2018) de Nico Vascellari (performance). Collection du MAXXI, Rome, Italie. Image prise pendant la recherche de terrain au MAXXI. Photographie prise par l'auteur. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

REMERCIEMENTS

Je remercie la faculté des Arts et des Sciences sociales (FASoS) de l'université de Maastricht et le département d'architecture de l'université Roma Tre de m'avoir donné l'opportunité d'engager mes recherches sur le sujet passionnant de la conservation de l'art contemporain. Je les remercie aussi de m'avoir donné l'occasion d'écrire un livre à ce sujet, où je pouvais développer mes idées. Je suis reconnaissante à tous mes collègues dans ces deux universités pour leur support et pour leurs commentaires constructifs. Je tiens à remercier particulièrement ma superviseure, Renée van de Vall, professeure à l'université de Maastricht, qui m'a encadrée tout au long de ma thèse et qui m'a toujours soutenue. Je tiens à la remercier pour le travail acharné qu'elle a fourni, pour ses minutieuses relectures, pour sa gentillesse, sa disponibilité permanente et les nombreux encouragements qu'elle m'a prodigués. Cette thèse est le fruit de notre collaboration de dix ans. C'est à ses côtés que j'ai développé une compréhension approfondie des concepts de rigueur et de précision. Nos meetings étaient toujours bienveillants et ils me mettaient de bonne humeur. Ils me manqueront. Maya Segarra Lagunes, qui est chercheuse à l'université Roma Tre où elle enseigne, mérite également mes remerciements pour sa supervision. Sans ses conseils éclairés et son soutien précieux tout au long de ma thèse, je n'aurais pas réussi à obtenir ce résultat. Je lui suis reconnaissante pour le temps qu'elle m'a consacré.

Je souhaite également exprimer ma gratitude envers mes collègues doctorants du projet NACCA, dont plusieurs sont devenus des amis précieux. Je souhaite exprimer ma gratitude envers Panda pour les moments enrichissants que nous avons partagés à Amsterdam lors de sa chaleureuse hospitalité. Je lui suis également reconnaissante pour notre cercle de lecture qui m'encourageait à approfondir toujours davantage mes connaissances sur notre sujet de recherche : la conservation de l'art contemporain. Aga, Artemis, Brian, Caitlin, Claudia, Dušan, Iona, Joanna, Maria, Marta, Nina, Tomas et Zoë, je vous suis reconnaissante pour votre présence intellectuelle tout au long de mon parcours doctoral. Je me souviens avec appréciation des moments enrichissants partagés lors de nos écoles d'hiver et d'été à travers l'Europe.

Je souhaite exprimer ma gratitude aux participants du projet NACCA pour leur disponibilité et leur patience lors de mes interrogations. En particulier, je voudrais remercier les professeurs et leurs étudiants des Beaux-Arts de Brera. Vous m'avez fait sentir comme à la maison. Ce fut un immense plaisir d'échanger avec vous pendant vos heures de cours. J'ai beaucoup appris sur ce que cela signifie de faire des œuvres d'art

contemporaines, et j'espère que le récit de mon stage de recherche à l'Académie reflète mon enthousiasme quand j'ai pu travailler avec vous directement sur le terrain. Je voudrais aussi remercier les professionnels qui m'ont laissé les observer au MAXXI. Le moment de la réinstallation d'une œuvre contemporaine au musée peut être complexe. Toutefois, beaucoup d'entre vous n'ont pas hésité à profiter de ce moment pour partager avec moi leur passion pour leur métier et pour le monde de l'art contemporain.

Si ce livre commence, c'est aussi un grand livre que je referme. Celui de toutes ces années de recherche. Je ne pourrais pas progresser sans exprimer ma gratitude envers ceux qui, en arrière-plan de ma thèse, m'ont toujours soutenue. Je souhaite exprimer ma gratitude à Giuseppe, maman, Caroline et Victor pour leur soutien indéfectible et leur patience. Je remercie Serge pour son écoute attentionnée.

1.

Introduction



1.1 CHANGER D'IDENTITÉ, CHANGER DE CONTEXTE

En 2017, j'ai assisté à une exposition consacrée à l'artiste française Annette Messager, qui s'est tenue à la Villa Médicis, à Rome. Lors de cet évènement, elle a présenté son œuvre intitulée *Les utérus fleurissent chez Balthus* (2016).[1] L'œuvre constituait une installation comprenant un papier peint décoré d'utérus dessinés et imprimés à l'avance par l'artiste. [Fig. 1]



FIG. 1 – *Les utérus fleurissent chez Balthus* (2016) d'Annette Messager. Villa Médicis, Rome, Italie, 2017.

Chaque utérus faisait une pose différente. Il était nécessaire de s'approcher pour comprendre chaque situation qu'ils présentaient. À première vue, ces formes évoquaient des papillons ou des fleurs, semblables à des motifs de papier peint dans une chambre à coucher féminine. Cependant, de nombreux utérus n'étaient pas romantiques du tout. Un utérus faisait

1 L'exposition *Messagera* avait été organisée à la Villa Médicis en l'honneur d'Annette Messager sous la direction de Muriel Mayette-Holtz qui voulait présenter le travail d'artistes féminines de renommée internationale. Le commissariat du cycle *Une* était assuré par Chiara Parisi. L'exposition se déroulait du 10 février au 23 avril 2017. Elle regroupait dix-sept œuvres de Messager réalisées à partir des années quatre-vingt-dix jusqu'en 2016, dont *Les utérus fleurissent chez Balthus* (2016) et *Balthutérus* (2016) réalisées spécialement pour Rome.

un geste obscène, tandis qu'un autre évoquait quelque chose lié à la mort. Un troisième était dépeint à l'intérieur d'un ventre féminin. L'artiste avait annoté certains d'entre eux avec : "Mon utérus." Ce qui pourrait être perçu comme l'émancipation du désir féminin, à laquelle il ne fallait pas imposer de normes concernant la sexualité des femmes, car elles étaient maîtresses de leur corps selon leur propre volonté. Ce message prenait d'autant plus de signification que l'œuvre avait été installée dans l'atelier de Balthus, ancien directeur de la Villa Médicis pendant seize ans, de 1961 à 1977. Ce dernier a créé plusieurs œuvres mettant en scène des jeunes filles dans des attitudes suggestives. Comme celles que Messager mentionnait lors de ses échanges avec la journaliste Raja El Fani (2017) et la critique d'art Anaël Pigeat (2017).[2] En revanche, dans le communiqué de presse relatif à l'exposition, on pouvait lire une citation de l'artiste : "J'ai dessiné l'utérus parce qu'il rappelle un vase de fleurs ; certaines fleurs cependant, comme les orchidées, peuvent paraitre menaçantes. La femme fait toujours un peu peur. N'oublions pas que l'hystérie dérive du mot utérus." Ce que je trouvais à la fois captivant et énigmatique.

Cinq ans après sa première présentation en 2022, j'ai de nouveau rencontré le papier peint de Messager installé en France, au musée d'Art moderne, d'Art contemporain et d'Art brut de Lille (LaM).[3] J'ai été surprise de découvrir que le titre de l'œuvre *Les utérus fleurissent chez Balthus* (2016) avait été modifié. Son titre était *Papier peint utérus* (2017). [Fig. 2]

2 El Fani (2017) lui demandait si elle reprochait quelque chose à Balthus avec ses œuvres. Messager lui répondait : "Il a peint surtout des jeunes filles et des petites filles, donc elles avaient toutes un utérus et je me suis dit : 'Balthus, utérus, en plus, ça rime.' Et comme j'avais fait une série de dessins d'utérus comme des fleurs, je me suis dit : 'Tiens ! Ça serait joli un papier peint avec des utérus !'" rapportait la journaliste. Lors d'un entretien avec la critique d'art Anaël Pigeat (2017), qui voulait en savoir plus sur son processus créatif, Messager maintenait qu'elle dialoguait avec les lieux par rapport au sens de certaines de ses installations, comme son œuvre *Les utérus fleurissent chez Balthus* (2016), qu'elle disait avoir réalisée pour "embêter Balthus" dans son atelier où beaucoup de jeunes utérus étaient passés.

3 L'exposition *Annette Messager. Comme si* s'est tenue du 11 mai au 21 août 2022 au LaM. Elle avait été organisée sous le commissariat général de Sébastien Delot, directeur-conservateur du LaM, et celui de Marie-Amélie Senot, attachée de conservation pour l'art moderne et contemporain.



FIG. 2 – *Papier peint utérus* (2017) d'Annette Messager au musée d'Art moderne, d'Art contemporain et d'Art brut de Lille (LaM), France, 2022.

L'œuvre n'était pas fixée à un mur blanc comme à Rome, mais elle couvrait entièrement les parois d'une pièce située sous un escalier au musée. L'espace était plus intime que l'atelier de Balthus. L'espace évoquait la chambre à coucher d'une fillette dans une maison de poupée à échelle réelle. L'éclairage était atténué. La lampe qui vacillait au centre de la pièce fournissait la lumière, alors que la Villa Médicis bénéficiait d'un éclairage plus naturel. Ce qui évoquait, à mon avis, l'heure du soir quand les enfants se préparent à dormir et que leurs parents leur racontent des contes pour les guider vers le sommeil. Finalement, l'artiste avait intégré d'autres œuvres, à l'instar de l'œuvre *Soir* (2022) qui illustre cette même parole dans une composition faite de fil métallique, de filets, de peluche et de ficelle. Une autre sculpture avait été suspendue au plafond, comme l'œuvre *Le Désir attrapé par le masque* (2000) où deux animaux empaillés paraissaient échanger des propos. Messager avait également intégré des illustrations, comme son œuvre *Mes enluminures* (1998), où elle partait d'une lettre en majuscule pour décrire un aspect du caractère masculin de manière péjorative. Dans le cas du B de Brute, elle le représentait à travers le dessin d'un homme maltraitant une femme. Les enluminures étaient encadrées et positionnées entre les utérus, parmi d'autres illustrations qui étaient nettement plus grandes et qui finissaient par dissimuler les utérus.

Est-ce que l'œuvre *Les utérus fleurissent chez Balthus* (2016) était la même œuvre que l'œuvre *Papier peint utérus* (2017) ? Dans ce cas, l'œuvre était matériellement la même mais les titres étaient différents et les dates n'étaient pas les mêmes. Dans d'autres cas, une œuvre de Messager pouvait changer matériellement de forme mais le titre pouvait rester le même. Par exemple, l'œuvre *Eux et nous, nous et eux* (2000) de Messager, présentée la première fois au Palais des papes d'Avignon en l'an 2000, avait été installée dans un contexte différent à la Villa Médicis. Ce qui changeait la forme de l'œuvre, mais son titre ne changeait pas.[4] L'œuvre se composait d'une installation d'environ soixante animaux naturalisés suspendus au plafond par des fils noirs, reposant sur des plateformes rectangulaires réfléchissantes, permettant aux visiteurs de contempler cette faune inanimée depuis le sol. Les animaux portaient des têtes de peluches comme des masques qui les rendaient inquiétants et mystérieux mais aussi amusants. Des gants en tissu noir, auxquels l'artiste avait accroché des crayons de couleur qui formaient des croix sataniques, pendaient de part et d'autre.

En l'an 2000, l'œuvre avait été installée dans la chambre du Parement où les animaux avaient été suspendus à diverses hauteurs. [Fig. 3] L'œuvre avait été réalisée en relation avec l'espace, ses dimensions et son histoire, puisqu'il s'agissait de l'antichambre du pape, de la salle des audiences pontificales et du lieu de réunion des consistoires secrets. Ce qui donnait du sens au titre de l'œuvre, au fait que les animaux soient masqués et qu'il soit difficile de les observer sans voir le reflet de son propre visage.

4 L'exposition *La Beauté* avait été organisée au Palais des papes d'Avignon du 27 mai au 1er octobre 2000.



FIG. 3 – *Eux et nous, nous et eux* (2000) d'Annette Messager au Palais des papes d'Avignon, France, 2000.

En 2017, dix-sept ans après sa première présentation, l'œuvre avait été présentée de manière différente à Rome. [Fig. 4] Elle n'avait pas été installée dans une salle d'audience papale. Cependant, elle avait été positionnée dans les galeries internes de la Villa Médicis, c'est-à-dire l'escalier principal de la galerie d'entrée, qui était plus étroit que la chambre du Parement d'Avignon. L'œuvre était toujours datée de l'an 2000 mais son apparence avait changé parce que ses dimensions n'étaient plus les mêmes.



FIG. 4 – *Eux et nous, nous et eux* (2000) d'Annette Messager à la Villa Médicis, Rome, Italie, 2017.

En 2024, sept ans après sa deuxième présentation, j'étais surprise de constater que l'œuvre avait évolué et modifié sa forme de manière encore plus significative pour sa nouvelle présentation à la 17e biennale de Lyon. [Fig. 5] Les animaux n'étaient plus accrochés au plafond, soutenus par des plateformes rectangulaires, mais ils étaient cachés entre les boiseries sculptées de l'ancienne salle des archives de l'hôpital de la Charité. Celle-ci, construite en 1741, avait été conservée à la destruction du bâtiment puis réinstallée à la Cité internationale de la gastronomie lors de la rénovation du Grand Hôtel-Dieu en 2019. L'œuvre avait maintenu le même titre, *Eux et nous, nous et eux* (2024), mais elle n'était plus datée de l'an 2000.



FIG. 5 – *Eux et nous, nous et eux* (2024) d'Annette Messager à la Cité internationale de la gastronomie pendant la 17e biennale de Lyon, France 2024.

Les différences observées dans les deux cas (même œuvre matérielle, différents titres ; même titre, différentes œuvres matérielles) peuvent s'expliquer par les changements liés au contexte de présentation des œuvres. Le papier peint que Messager avait installé à la Villa Médicis et au LaM ne changeait pas matériellement. Cependant, l'œuvre prenait un sens différent en fonction du contexte parce que le contexte déterminait l'œuvre. Pour cette raison, le titre était différent. À la Villa Médicis, le titre soulignait un certain regard de l'artiste sur l'atelier de Balthus avec qui elle dialoguait. Au LaM, le titre mettait en avant le sens de l'assemblage de l'artiste qui voulait recréer l'atmosphère d'une chambre à coucher ou d'un cabinet de curiosités.[5] Dans le cas de l'œuvre *Eux et nous, nous et eux* (2000, 2024), la forme de l'installation avait changé quand elle avait été présentée à la Villa Médicis parce que l'espace était plus étroit. Son titre, en revanche, était identique parce que le sens de l'œuvre ne changeait pas. Elle dialoguait toujours avec un aspect historique du lieu d'exposi-

5 Pendant un échange avec Delot et Senot, Messager (2022) maintenait que la décision de présenter l'œuvre de cette manière avait été prise en concertation avec le musée pour créer un cabinet de curiosités que Senot (2022) décrivait aussi comme la chambre à coucher d'une maison.

tion qui était situé à proximité de la résidence du souverain pontifical.[6] En 2024, l'œuvre maintenait le même titre. Cependant, elle avait évolué. En effet, elle dialoguait avec l'ancienne salle des archives de l'hôpital de la Charité de Lyon, dont il ne restait que les boiseries. L'œuvre avait été nouvellement datée, mais son titre ne changeait pas, parce que sa forme avait changé drastiquement. Cependant, son sens restait le même, en lien avec l'histoire de l'hôpital de la Charité, qui avait été une institution ecclésiastique qui s'occupait des orphelins et des malades.

1.2 LA NATURE CHANGEANTE DES ŒUVRES CONTEMPORAINES

Ces exemples montrent comment certaines œuvres contemporaines peuvent ne pas consister en des objets artistiques fixes et uniques, facilement déplaçables d'un endroit à un autre, sans que cela n'affecte ni leur sens ni leur forme, mais peuvent prendre la forme d'œuvres éphémères, multiples et modulables, qui peuvent changer de sens et de forme à chaque itération pour considérer des éléments du contexte, comme l'histoire d'un lieu, l'agencement spatial du site d'exposition, mais également les compromis entre les personnes engagées dans le processus d'installation. C'est ce que la sociologue de l'art Nathalie Heinich (2014) appelle le paradigme de l'art contemporain.[7] Heinich soutient que les œuvres contemporaines poussent l'art aux limites du possible en proposant des choix aux frontières du musée auxquels elles lancent des défis parce qu'elles font partie d'un paradigme différent de celui des œuvres classiques et modernes (Heinich, 2014, p. 275). Elle maintient que les œuvres du paradigme contemporain reposent sur le même vecteur majeur, celui de ne pas résider dans l'objet proposé par l'artiste mais dans un au-delà de l'objet (idem, p. 90). Elle défend que les œuvres du paradigme contemporain ne résident pas dans l'objet matériel manipulé par l'artiste (idem, p. 114). Selon elle, elles se dissolvent dans les récits, les interprétations et les reconfigurations du contexte qu'elles engendrent et

6 Pigeat (2017) lui demandait comment elle se positionnait par rapport à la réélaboration de son œuvre *Eux et nous, nous et eux* (2000) à la Villa Médicis. Messager lui répondait que son œuvre avait été présentée au Palais des papes d'Avignon dans une salle immense, et qu'elle avait choisi de la réinstaller dans cet escalier plus étroit à Rome "parce que l'on n'était pas loin du pape" à qui elle voulait "faire un clin d'œil." Elle expliquait aussi qu'elle avait choisi d'installer son œuvre dans cet escalier. En effet, elle voulait que les visiteurs montent les marches sans regarder leurs pieds mais en levant la tête au plafond, où elle avait installé des miroirs pour qu'ils se voient observer les animaux.

7 Le paradigme de l'art contemporain, selon Heinich, comprend les œuvres contemporaines dans un sens formel mais pas chronologique, comme j'explique plus en détail pp. 42-43 quand je reviens sur la nature particulière des œuvres contemporaines au chapitre 2.

qui les enrichissent en retour. Elle rapproche cette idée de ce que le philosophe Yves Michaud (2003) considère comme la fin du régime de l'objet (Heinich, 2014, p. 105) et de ce que le philosophe Jean-Pierre Cometti (2015) nomme la fin du paradigme de l'objet (Heinich, 2014, p. 91).

Cela correspond à ce que je trouvais dans la littérature à propos de la manière de travailler de Messager. Par exemple, en analysant la pratique de l'artiste depuis les années soixante-dix, Michael Bishop (2008) met en avant comment elle travaille depuis le début de sa carrière en assemblant des éléments divers et des matériaux bizarres, qui n'étaient pas utilisés traditionnellement par les artistes, pour composer un univers fantasque (Bishop, 2008, pp. 143-157). Il insiste sur l'hétérogénéité des matériaux non conventionnels qu'elle utilise pour créer ses installations, qui font penser à des objets trouvés qu'elle assemble spontanément dans l'espace, comme une collectionneuse-bricoleuse qui accumule des objets pour créer son univers, grâce à différents éléments dans l'espace pour réinventer une réalité (idem, pp. 147-157). Il soutient que Messager travaille dans la répétition en opérant des modulations, des manipulations et des interférences à l'intérieur des matériaux qui composent ses œuvres, mais également entre plusieurs œuvres. Ce qui la rapproche, selon lui, de la pratique de la photographie que l'artiste utilise en exacerbant la répétition permise par le medium, où la réitération illimitée de l'image est rendue possible, et d'une certaine pratique du bricolage avec les restes qu'elle manipule pour créer des installations dans lesquelles circuler malgré la condensation des éléments articulés dans l'espace. Il donne l'exemple d'installations qu'il qualifie de puissantes dans l'accumulation d'éléments du quotidien pour mettre en scène les mystères de la vie, comme ses œuvres *2 clans 2 familles* (1997-1998), *Mes vœux sous filets* (1997-1999), *Les Piques de la Révolution française* (1991), *Dépendance indépendance* (1996) et *Plaisir déplaisir* (1997).

Un autre exemple est son échange avec Pigeat (2017), qui souhaitait en savoir plus sur son processus créatif, où Messager revenait sur certains aspects de sa pratique, laquelle apparaissait ouverte à plusieurs niveaux. Cette ouverture se traduisait, entre autres, dans sa manière de travailler dans l'espace. En effet, les dimensions de certaines de ses œuvres dépendaient du contexte auquel elles devaient être adaptées et parce qu'elle travaillait collectivement pour produire et présenter certaines de ses installations. Messager insistait sur le fait que certaines de ses œuvres avaient des mesures variables et qu'elles pouvaient être adaptées au contexte. Elle mettait en avant qu'elle ne travaillait pas de manière isolée, mais qu'elle s'appuyait sur la collaboration de plusieurs personnes qu'elle choisissait sur le moment en fonction de ce qu'elle voulait faire.

Ces collaborateurs pouvaient l'aider à fabriquer ses œuvres quand certains aspects étaient plus techniques et à les installer quand elles étaient composées de plusieurs éléments qu'il fallait positionner dans l'espace. Elle précisait qu'elle pouvait collaborer de manière proche avec ses commissaires d'exposition et avec d'autres professionnels qui pouvaient lui montrer des plans et des maquettes pour qu'elle positionne ses œuvres au musée. Elle racontait qu'elle pouvait intervenir sur ces documents pour modifier la disposition de ses œuvres dans l'espace et qu'elle travaillait directement au musée pour les installer avec ses collaborateurs qu'elle supervisait.

1.3 LA DIFFICULTÉ DE CONSERVER LES ŒUVRES CONTEMPORAINES

Ce caractère fluide des œuvres de Messager pose la question de comment assurer leur continuité dans le futur, quand l'artiste ne sera plus présente pour les réinstaller, parce que certaines de ses œuvres dépendent du contexte d'exposition, qui affecte leur sens en changeant leur titre, mais également leur forme en donnant naissance à plusieurs versions pour une même œuvre, comme l'œuvre *Eux et nous, nous et eux* (2000, 2024), présentée plusieurs fois en changeant de forme en fonction du contexte. L'installation de cette œuvre dans un nouveau contexte demande à l'artiste de travailler avec plusieurs personnes pour l'interpréter formellement en fonction du contexte en considérant le sens original de l'œuvre, la disponibilité des matériaux originaux, comment sa forme peut évoluer dans l'espace, et dans quel espace en particulier. Il serait possible de dire que tant que l'artiste est présente, tout irait bien parce que l'œuvre pourrait se développer en restant une version authentique de la même œuvre. Si l'artiste savait comment l'installer, comment elle pouvait évoluer, dans quelles circonstances, alors il aurait suffi de faire comme elle voulait pour que son œuvre soit installée correctement. Cependant, les musées souhaitent souvent conserver une œuvre dans son état d'origine, et même s'ils autorisent sa modification, que doivent-ils faire lorsque l'artiste n'est plus présent ? Les musées veulent souvent préserver une œuvre dans un état proche de celui d'origine, qui est aussi celui dans lequel elle a été achetée pour faire partie de la collection. En d'autres termes, comment transmettre une œuvre contemporaine en développement aux futures générations, si elle est censée évoluer en fonction du contexte, alors que l'artiste n'est pas présent pour en superviser

la forme ? Qui est autorisé à en réaliser la forme en l'absence de l'artiste, si elle doit pouvoir évoluer ?

L'œuvre de Messager pourrait faire partie d'une collection muséale qui assurerait son avenir en l'absence de l'artiste. Cependant, il est difficile de savoir si les institutions muséales peuvent travailler avec des œuvres en développement. En effet, elles naissent pour conserver des objets artistiques relativement fixes, comme des peintures et des sculptures, qui n'ont pas besoin de changer de forme en fonction du contexte, et dont il est possible d'assurer l'authenticité en maintenant leur intégrité matérielle en lien avec l'intention originale de l'artiste. Par conséquent, si l'œuvre de Messager faisait partie d'une collection muséale, il n'est pas sûr que le musée ait la volonté ou soit capable de la réinstaller en son absence avec autant de liberté que l'artiste pour continuer à la développer, sans mettre en péril son authenticité.[8]

Les œuvres contemporaines sont difficiles à conserver.[9] Plusieurs contributions dans le domaine de la théorie de la conservation rapportent les difficultés des conservateurs pour travailler avec les œuvres contemporaines.[10] Dans l'optique de créer un pont entre ce que l'artiste fait et ce que les professionnels du musée peuvent faire pour maintenir les œuvres

8 La notion d'authenticité est employée dans le sens de maintenir l'intégrité physique, esthétique ou historique d'une œuvre, en garantissant le lien matériel et conceptuel qu'elle entretient avec son auteur. La notion d'identité à laquelle je fais référence plus bas est employée dans le sens de garantir les propriétés constitutives d'une œuvre définies par l'artiste pour l'interpréter formellement en fonction du contexte, aussi en son absence. Ces notions sont notamment articulées par Miriam Clavir (2002), Salvador Muñoz Viñas (2005), Pip Laurenson (2006), Tina Fiske (2009), Renée van de Vall (2011), Vivian van Saaze (2013), Rebecca Gordon (2014), Joanna Phillips (2015), Brian Castriota (2021a, 2021b), Aga Wielocha (2021), Maria Theodoraki (2021). Le lecteur retrouvera ces notions de manière plus approfondie dans le chapitre 2.

9 Beaucoup de définitions du terme conservation existent. Dans ma recherche, j'utilise le terme conservation dans un sens très large qui considère les activités de l'artiste pour assurer la continuité de son œuvre dans le temps mais également le travail des assistants, des techniciens, des curateurs, des conservateurs et des restaurateurs avec qui il collabore pour l'aider à adapter son œuvre en fonction du contexte. C'est la définition choisie par Sanneke Stigter (2016b, pp. 25-26) et Aga Wielocha (2021, pp. 81-82) qui fait aussi référence à celle de Salvador Muñoz Viñas (2005, pp. 8-15) comme Vivian van Saaze (2013, p. 14). Cette définition du terme conservation dans un sens très large a aussi été privilégiée par Tatja Scholte (2022, p. 23).

10 Le problème de la conservation des œuvres contemporaines a déjà été abordé par de nombreux auteurs dans la littérature (Righi, 1992 ; Rava & Chiantore, 2005 ; Wharton, 2013 ; Laurenson, 2004, 2006 ; Pugliese, 2006 ; Fiske, 2009 ; van Saaze, 2013 ; Caianiello, 2013 ; Casarin, 2015 ; Stigter, 2016b ; Hölling, 2017 ; Marchesi, 2017 ; Bordini, 2007 ; Domínguez Rubio, 2020) et plusieurs conférences sur le sujet comme "Modern Art: Who Cares?" (1997, Foundation for the Conservation of Modern Art (SBMK) and the Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN)), "Mortality Immortality? A conference of Contemporary Preservation Issues" (1998, Getty Conservation Institute (GCI)), "Conservazione dell'arte contemporanea: nuove sfide e vecchi strumenti?" (2009, Galleria dell'Accademia di Venezia), "Cosa cambia. Teorie e pratiche del restauro dell'arte contemporanea" (2012, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea). Dans ce livre, je discute plusieurs de ces contributions en me concentrant sur le problème central de ma recherche, et j'en développe d'autres car de nombreux auteurs ont abordé cette question depuis le début des années quatre-vingt-dix.

contemporaines en vie de manière à ce qu'elles continuent d'évoluer librement en fonction du contexte, la question centrale de ma recherche est la suivante : est-il possible pour un musée de maintenir l'identité d'une œuvre contemporaine sans la figer mais en la gardant ouverte pour qu'elle change et qu'elle évolue ? Si oui, comment cela est-il possible ?

Permettez-moi d'expliquer cela plus en détail en dressant deux scénarios possibles. Un premier scénario serait qu'en vue de sa transmission aux futures générations, le musée pourrait convenir avec Messager que si elle venait à manquer, une de ses assistantes qui aurait participé à la dernière itération de son œuvre suivrait son mode opératoire pour en répliquer la dernière version. Néanmoins, si cette solution était choisie, que se passerait-il pour le caractère ouvert de son œuvre ? Ne serait-il pas compromis par cet accord ? L'idée de figer l'œuvre de Messager pour en assurer la transmission pourrait lui faire perdre son aspect processuel et la dénuer de son sens primordial, en accord avec l'intention originale de l'artiste, comme dans le cas de Faith Wilding. L'historienne de l'art Miwon Kwon (2002) rapporte l'histoire de Wilding et de son œuvre *Womb Room (Crocheted Environment)* exposée à la Womanhouse de Los Angeles en 1972 (Kwon, 2002, p. 43). En 1995, Wilding est invitée par le Bronx Museum à présenter son œuvre pour l'exposition *Division of Labor: 'Women's Work' in Contemporary Art*. Elle n'imagine pas que la reproduire dans un espace aussi décontextualisé que celui d'origine l'aurait rendue un objet inoffensif. Elle n'est alors plus centrée sur la reconnaissance d'un art féministe émergent, mais sur le travail manuel des femmes en général. Wilding faisait face à un double dilemme. Soit elle ne refaisait pas son œuvre pour sauver son intégrité, mais la marginalisait avec un pan entier de l'art féministe des années soixante-dix en Californie. Soit elle la refaisait, mais en risquant de la vider de son sens initial. Figer une œuvre contemporaine pour assurer sa transmission aux futures générations, c'est la dépotentialiser de son dynamisme, sans s'épargner les problèmes éthiques de cette stratégie conservative.

Un second scénario aurait pu être pour Wilding de créer une autre version de son œuvre en fonction du contexte pour qu'elle s'y adapte et qu'elle sauve son sens primordial. Comme je l'expliquerai plus en détail au chapitre 2, Kwon maintient que les artistes ont opté pour une fluidité nomade de leurs œuvres pour qu'elles changent en fonction du contexte, au lieu de rester bloqués dans l'idée qu'elles ne sont pas déplaçables, au risque de mettre en péril leur authenticité, sous prétexte qu'elles sont site-spécifiques. Elle identifie trois modèles site-spécifiques : deux modèles site-spécifiques sédentaires qui se développent dans les années soixante et soixante-dix, qu'elle appelle phénoménologique et insti-

tutionnel, et un modèle site-orienté nomade qui se développe dans les années soixante-dix, qu'elle appelle discursif (idem, pp. 11-29). Elle soutient que ce modèle discursif peut résister aux lois du marché capitaliste, où les œuvres deviennent des produits commerciaux, et qu'il admet que la conceptualisation et la production des œuvres soient des opérations collectives partagées par une grande quantité de personnes (idem, p. 30). Néanmoins, elle souligne qu'il existe des dérives au sein même de ce modèle qui se sont développées dans les années quatre-vingt, notamment à propos du rôle de l'artiste. Elle critique le fait que cette fluidité nomade ait transformé l'artiste en un progéniteur de sens, seul capable d'assurer la survie de son œuvre pendant ses déplacements, même si sa réalisation est déléguée à d'autres personnes, même si le contexte institutionnel est intégré dans l'œuvre, et même si l'artiste problématise son rôle d'auteur (idem, p. 51).

Dans ce cas, il est difficile d'imaginer quel serait le rôle du musée pour réinstaller l'œuvre de l'artiste en son absence, s'il est devenu aussi central pour déplacer son œuvre et en assurer l'authenticité dans le changement. Quel pourrait être le rôle du musée, si l'artiste est aussi important pour son œuvre ? Qu'est-ce que le musée peut faire quand l'artiste n'est pas disponible pour installer son œuvre mais qu'il faut assurer la continuité de son caractère nomade ? Qu'est-ce que le musée peut faire pour continuer à travailler avec l'œuvre de l'artiste en son absence sans mettre en péril son authenticité dans le changement ?

Pour le musée, une solution pourrait être celle d'apprendre avec l'artiste comment adapter son œuvre en fonction du contexte en son absence. Dans le cas de Messager, l'artiste pourrait former des professionnels du musée à travailler avec son œuvre pour l'installer dans le changement quand elle ne pourra plus le faire. Le problème, c'est que le musée n'est pas une institution qui sait comment travailler avec les artistes pour transformer leurs œuvres. Les artistes ont opté pour une fluidité nomade de leurs œuvres. Cependant, cette fluidité est problématique pour le musée parce que ce n'est pas une institution préparée à travailler de manière fluide avec les œuvres pour les changer en fonction du contexte, ni à devenir un acteur créatif pour leur permettre de survivre dans le changement en l'absence de l'artiste. Le musée est une institution qui veille à conserver les œuvres dans un état d'origine fixe pour respecter l'intention première de l'artiste, considéré comme la seule personne qui peut faire preuve de créativité en ayant donné forme à son œuvre pour la première fois. Ce n'est pas une institution censée être créative. Le curateur est parfois autorisé à collaborer avec l'artiste pour l'aider à adapter son œuvre en fonction du contexte, sans pouvoir assurer sa nature évo-

lutive dans le futur en son absence, tandis que les conservateurs sont le plus souvent exclus de ce processus créatif au musée.

1.4 EST-CE QUE LA CRÉATIVITÉ EXISTE AU MUSÉE ?

La créativité au musée est un sujet qui a déjà été abordé par deux récentes contributions qui donnent un autre regard sur les activités de conservation, celle de Fernando Domínguez Rubio (2020) et celle d'Hanna Hölling (2017). Leurs théories ont constitué le fondement sur lequel j'ai pu développer ma propre réflexion sur le sujet de la créativité en conservation. Par ailleurs, lors de mes recherches, d'autres contributions ont émergé, lesquelles font également référence à la créativité en conservation et confirment en partie ma ligne de pensée, comme celles de Jonathan Kemp (2023) et Andreia Nogueira et al. (2025). Je prévois d'aborder ces travaux dans ma thèse, plus précisément au sous-chapitre 2.3 du chapitre 2. Comme j'expliquerai plus en détail dans le chapitre 2, Domínguez Rubio (2020) et Hölling (2017) soutiennent que les pratiques de conservation, pour assurer la continuité des œuvres, demandent de faire preuve d'une certaine créativité. Ils mettent cependant en lumière que cette créativité n'est pas reconnue comme telle au musée parce que les conservateurs ne considèrent pas leur travail comme créatif. Le premier, Domínguez Rubio, maintient que le travail des conservateurs est créatif pour garder le même ou créer une illusion du même. La seconde, Hölling, défend au contraire qu'il s'agit d'un travail plus interprétatif, qui admet que l'œuvre puisse changer, mais que cette activité ne se déroule pas au niveau des conservateurs.

Est-ce que cette créativité est admise au musée ? Comme j'expliquerai plus en détail dans le chapitre 2, les voix de Domínguez Rubio (2020) et Hölling (2017) sont unanimes. En effet, la créativité du musée et celle des conservateurs sont toutes les deux admises, dans le sens où elles se produisent. Mais elles ne sont pas reconnues pour ce qu'elles sont, à savoir des formes de créativité. Le premier défend que l'institution muséale continue d'effacer les traces du travail collectif qui donne vie aux œuvres pour qu'elles soient présentées comme celles de leurs auteurs plutôt que comme la version du musée (Domínguez Rubio, 2020, p. 106). Et ce, même si l'artiste n'y a plus rien à voir. Il insiste sur le fait qu'il s'agit d'entretenir l'idée moderne d'une paternité unique et d'une authenticité originale de l'œuvre, qui doit s'inscrire dans la catégorie temporelle de sa date de naissance sans anachronisme trompeur, tout en donnant

une illusion de permanence au musée (idem, p. 90). La seconde soutient que l'archive est un lieu central pour la créativité des conservateurs qui pourraient travailler à partir de l'archive de manière interprétative. Cependant, elle signale que cette créativité, qui consiste à réélaborer le passé à la lumière du présent, est bannie des activités de conservation (Hölling, 2017, p. 159). Elle défend que cette créativité est taboue parce que les conservateurs ont des restrictions : ils ne peuvent pas pénétrer le moment du processus créatif sans participer à l'élaboration d'un faux, et ils ne sont pas autorisés à reconstruire les œuvres sur la base d'entités archivantes pour la même raison (idem, pp. 158-159, p. 165). La collection et l'archive sont séparées au musée.

1.5 UNE CRÉATIVITÉ INTERMÉDIAIRE ET COLLECTIVE

L'impasse est la suivante : d'une part, certaines œuvres contemporaines ont continuellement besoin de changer de forme en fonction du contexte, même quand elles constituent une collection muséale, car cela fait partie de leur nature. D'autre part, le musée, en tant qu'institution, est peu équipé pour faciliter le changement. Même si les musées permettaient aux œuvres de leur collection d'évoluer, ils ont besoin de la présence de l'artiste qui tient le rôle de gardien de l'authenticité de son œuvre dans le changement. Ce qui pose toujours le problème de jusqu'où son œuvre peut changer en sa présence au musée, mais également comment faire pour la conserver en son absence. Le musée pourrait collaborer avec l'artiste pour comprendre les paramètres de changement de son œuvre, et lui permettre de maintenir un caractère changeant. Néanmoins, une telle fluidité est problématique pour le musée. En effet, il n'est pas préparé à assumer le rôle de l'artiste pour jouer une partie créative dans le changement de son œuvre. Les curateurs sont peut-être les professionnels les plus enclins à travailler de manière créative avec l'artiste pour l'aider à adapter son œuvre au musée. Les conservateurs ne sont cependant pas à l'aise avec cette activité parce qu'ils ne sont pas entrainés à travailler avec l'artiste pour transformer son œuvre quand elle fait partie d'une collection muséale. Cette situation est encore plus difficile quand il s'agit de savoir comment travailler dans le sens du processus créatif pour adapter une œuvre en l'absence de son auteur.

Ma recherche veut sortir de cette impasse en choisissant un angle différent. Plutôt que de regarder ces œuvres *pour ce qu'elles sont* en suivant leurs différentes itérations, j'enquête sur *les pratiques par lesquelles elles*

sont créées au musée, et comment elles changent en pratique pour être conservées. Cette fluidité des œuvres nomades requiert de faire preuve d'une certaine créativité. En effet, si les conservateurs assuraient seuls la transmission des œuvres des paradigmes classique et moderne en préservant leur intégrité matérielle, maintenir en vie certaines œuvres du paradigme contemporain n'est possible que si elles changent pour les adapter en fonction du contexte, en travaillant collectivement avec l'artiste et beaucoup d'autres personnes. Dans ma recherche, j'observe les processus créatifs qui se déroulent au musée pour réinstaller les œuvres contemporaines, et je maintiens que ce n'est pas que l'artiste qui fait preuve d'une certaine créativité pour les réinstaller, mais également beaucoup d'autres personnes qui travaillent avec lui. Je propose d'observer les processus de réinstallation des œuvres comme des processus créatifs, où une grande quantité de personnes collaborent avec l'artiste pour assurer leur continuité. Plutôt que de me concentrer sur les œuvres terminées, j'étudie les processus créatifs par lesquels les œuvres sont réalisées dans le changement au musée. Au lieu de me concentrer sur les artistes, j'envisage l'existence d'une créativité collective en action pour l'interprétation formative des œuvres qui engage l'artiste et le conservateur.

Mon hypothèse est que le caractère changeant des œuvres du paradigme contemporain n'est pas dû qu'aux artistes – bien qu'ils en aient la charge – mais également à une constellation de personnes et de documents mis en action dans un processus évolutif d'interprétation créative capable de donner une nouvelle forme aux œuvres et de créer de nouvelles versions authentiques dans le changement. Je soutiens que les œuvres contemporaines ont une paternité plurielle qui se manifeste à tout moment, même quand l'artiste est absent. Cette idée va à l'encontre du rôle habituellement assigné à l'artiste, considéré comme le seul créateur de son œuvre et la seule personne autorisée à en fixer l'identité.

Il existe déjà de nombreuses contributions dans la littérature qui mettent en évidence le problème de la conservation des œuvres contemporaines.[11] Dans ma recherche, je discute plusieurs de ces contributions en me concentrant sur le sujet de la créativité en conservation, qui n'a pas encore été assez étudié. Ce n'est pas la créativité de l'artiste seul avec son œuvre, mais la créativité d'un bouquet de professionnels qui travaillent au musée, où les conservateurs font déjà preuve d'une certaine créativité en collaborant avec les artistes pour perpétuer leurs œuvres. Ce n'est pas une créativité seulement miméographique de faire la même

11 Voir note 8.

chose pour que les œuvres ne changent pas, et pour créer une illusion de permanence au musée, mais une créativité aussi néographique pour faire les choses différemment.[12] Les œuvres contemporaines ont besoin de changer et les professionnels qui travaillent avec pour assurer leur continuité ont besoin de faire preuve d'une certaine créativité en utilisant la documentation de manière artistique. Cette créativité n'a pas encore été complètement articulée selon ses propres termes, même si plusieurs conservateurs en parlent déjà dans leurs écrits, et rapportent leur expérience de travail avec les artistes avec qui ils collaborent (Stigter, 2016b ; Hölling, 2017 ; Marchesi, 2017 ; Quabeck, 2021).

1.6 QUESTIONS DE RECHERCHE

Pour résoudre ce problème, comme j'ai déjà énoncé plus haut, la question centrale de ma recherche est la suivante : est-il possible pour un musée, et dans quelle mesure, de maintenir l'identité d'une œuvre contemporaine sans la figer mais en la gardant ouverte pour qu'elle change et qu'elle évolue ? Si oui, comment cela est-il possible ? Pour répondre à cette question de recherche, ma stratégie est la suivante : Je pose plusieurs sous-questions de recherche sur le tabou de la créativité en conservation, la créativité et la documentation : En quoi consiste ce tabou et quelles sont ses origines ? J'analyse l'existence d'un tabou de la créativité en conservation qui se développe autour de deux dimensions, à la fois ontologique et historique, qui dépend de comment les conservateurs sont éduqués pour devenir des professionnels, et j'argumente contre ce tabou. Comment comprendre l'identité d'une œuvre de telle manière que ses transformations soient prises en compte, sans remettre en question leur authenticité ? L'artiste est-il le seul créateur de son œuvre ? Quelles nuances de créativité existent ? Si l'artiste n'est pas le seul acteur capable de faire preuve de créativité pour développer son œuvre, comment pouvons-nous trouver une notion de créativité qui rende justice aux différents collaborateurs qui travaillent avec l'artiste ? Quel est le rôle

12 Le sociologue Fernando Domínguez Rubio (2020) avance que le musée constitue l'espace d'une distinction prononcée entre la production néographique des artistes et l'activité miméographique des conservateurs (Domínguez Rubio, 2020, p. 40). Les premiers conçoivent des formes novatrices, tandis que les seconds se consacrent à la réparation et à la maintenance de celles-ci. Il soutient que les conservateurs œuvrent à ce qu'il qualifie de reproduction de l'identique. Ainsi, ils ne créent pas d'œuvres originales, à l'instar des artistes ; leur travail, continu et discret, consiste à préserver l'intégrité des œuvres afin d'assurer leur pérennité après leur création. Il souligne que cette activité nécessite de manifester une forme de créativité, bien que distincte de celle observée chez les artistes. Il est question ici d'une créativité qui se caractérise non pas par une néographie, mais par une miméographie.

de la documentation ? Comment est-elle utilisée par différentes personnes ? Dans la partie suivante, je développe le cadre théorique, avec ses concepts, et méthodologique de ma recherche, en déroulant la liste de mes chapitres.

1.7 THÉORIE, CONCEPTS, MÉTHODE, LISTE DES CHAPITRES

1.7.1 Théorie

Ma recherche se développe en deux parties. La première est théorique. J'analyse, je critique, et je remets en discussion plusieurs textes en philosophie de l'art, histoire de l'art, histoire de la conservation, et anthropologie théorique et culturelle, qui abordent les sujets de l'ontologie de l'art contemporain, l'histoire de la conservation, la créativité, et la documentation. Conformément à mes précédentes déclarations, j'analyse la manière dont les œuvres contemporaines sont réalisées dans la pratique, et mes concepts théoriques sont sélectionnés de manière à appréhender ces pratiques, en référence à la théorie de la pratique (Becker, 1982 ; Ingold, 2009, 2011 ; Gherardi & Perrotta, 2013, 2014a, 2014b ; Gherardi, 2015). Dans le chapitre suivant, j'explique ce qui est spécifique aux œuvres contemporaines et quel est l'impact des pratiques artistiques contemporaines sur la conservation (chapitres 2.2 et 2.3). J'ai sélectionné trois auteurs, à savoir Heinich (2014), Kwon (2002) et Martha Buskirk (2003), qui expriment de manière claire les raisons pour lesquelles l'art contemporain revêt une spécificité marquée. Qu'est-ce qui rend l'art contemporain différent par rapport aux œuvres traditionnelles ? Comment la conservation a-t-elle répondu à cette différente nature de l'art contemporain ? Comment l'idée d'une certaine créativité émerge-t-elle en conservation ? Les œuvres contemporaines défient les conservateurs parce qu'elles ne rentrent pas dans les cases de l'art classique et de l'art moderne, où l'œuvre est relativement fixe et maintient avec son auteur un lien matériel qu'il est possible de conserver. Certaines œuvres contemporaines ne peuvent être conservées qu'en évoluant. Les conservateurs décrivent leur travail avec les œuvres contemporaines pour assurer leur continuité dans le changement en les adaptant en fonction du contexte. Ils font preuve de créativité, mais leurs pratiques sont rarement qualifiées de créatives. Pourtant, il existe de nombreux témoignages de conservateurs où il est possible de trouver la description de pratiques créatives, mais le thème de la créativité en tant que tel est peu mentionné dans la littérature, dans le sens où les conservateurs peuvent modifier

les œuvres d'art contemporaines en collaboration avec les artistes. Si une référence est faite à la créativité, c'est souvent en rapport avec le tabou de la créativité en conservation. Il existe un tabou de la créativité en conservation, et c'est pour cette raison que des pratiques créatives sont rarement analysées comme telles par les conservateurs.

Pourquoi ce tabou existe-t-il ? En quoi consiste-t-il ? Je montre que l'une des dimensions de ce tabou est l'ontologie dominante de l'œuvre d'art en conservation pour laquelle chaque changement de l'œuvre originale compromet son authenticité (chapitre 2.4). Comment les conservateurs peuvent-ils travailler avec les œuvres contemporaines pour les reproduire, en respectant leur nature changeante, sans mettre en péril leur authenticité ? Les conservateurs ont proposé des solutions ontologiques pour sortir de la notion d'œuvre comme un objet fixe et embrasser la nature évolutive des œuvres contemporaines. Dans ma recherche, je contribue à ce débat ontologique en faisant deux choses. Je développe, d'une part, le débat existant en conservation à propos de la nature ontologique des œuvres contemporaines. Je propose, d'autre part, un nouveau concept, celui d'œuvre plurielle du théoricien Gérard Genette (1994), qui n'exclut pas la créativité et qui admet qu'une œuvre puisse changer en restant authentique. Je reviens sur comment une ontologie traditionnelle dominante a été commentée et une ontologie alternative a été proposée par les conservateurs comme Pip Laurenson (2006). Je discute sa proposition de comprendre les installations comme des œuvres allographiques, comme les compositions musicales qui sont munies d'instructions pour les reproduire. J'évoque le débat qui s'ensuit sur la distinction entre les œuvres allographiques et autographiques selon la théorie du philosophe Nelson Goodman (1968). Comme l'historienne de l'art Tiziana Caianiello (2013), je soutiens qu'au lieu de comparer les œuvres contemporaines à des compositions musicales pour mieux les conserver dans le changement, il est plus utile de s'inspirer de comment Goodman considère les œuvres architecturales. Je maintiens que ces dernières supportent mieux la comparaison avec les œuvres contemporaines. En effet, les œuvres architecturales, comme les œuvres contemporaines, sont munies d'instructions qui permettent à un collectif de personnes de collaborer pour les réaliser, et elles ont une histoire de production qui leur permet de changer d'une version à une autre en restant authentiques. Cependant, je soutiens également que la distinction ontologique de Goodman est peut-être trop rigide. Aussi nous devons aller vers la théorie de Genette et son concept d'œuvre plurielle. Cela nous permettra d'envisager que les œuvres contemporaines peuvent évoluer en restant la même œuvre authentique, sans être accompagnées d'instructions qui spécifient leurs

propriétés constitutives, et de comprendre comment ces œuvres fonctionnent. L'ontologie de Genette ouvre un espace théorique pour une approche plus écologique de la créativité dans le domaine de la conservation.

Je montre qu'une autre dimension de ce tabou est historique. D'une part, j'analyse comment ce tabou s'est développé en parallèle d'une idée de la créativité qui considère l'artiste comme la seule personne capable de faire preuve de créativité pour créer des choses nouvelles et qui ne travaille qu'en imprimant une forme mentale sur la matière (chapitre 4). Je montre que cette notion de créativité est en déclin historiquement (Tatarkiewicz, 1980 ; Sousslof, 2008 ; Jarvie, 2008 ; Hausman, 2008) et que le modèle hylémorphique de la créativité, où la matière se plie aux désirs mentaux de l'artiste, est remis en question (Ingold, 2009, 2011). D'autre part, j'analyse comment ce tabou de la créativité s'est développé historiquement autour de pratiques éthiques dominantes, qui sont devenues des références pour assurer l'intégrité des œuvres, en étant articulées dans des codes éthiques qui guident le travail des conservateurs pour être restrictifs (chapitre 3). J'essaye de comprendre ce qui se cache derrière cette histoire et comment la situation a évolué. Je montre que le tabou historique de la créativité est lié au développement du paradigme scientifique de la conservation (Caple, 2000 ; Clavir, 2002 ; Muñoz Viñas, 2005), qui implique que les interventions des conservateurs doivent rester invisibles, réversibles et minimales, en réponse aux traitements conservatifs du passé, lorsque les œuvres étaient restaurées de manière créative, soit en les réparant, soit en ajoutant de nouvelles parties. Je rapporte plusieurs témoignages de conservateurs pour montrer que ce paradigme n'est pas purement théorique mais qu'il est visible dans la manière dont les conservateurs sont éduqués. Les conservateurs sont éduqués à devenir des professionnels lors d'un long processus d'apprentissage social qui leur permet d'acquérir des connaissances pratiques avec la matière. Ils acquièrent également un certain éthos professionnel qui fait partie d'une tradition pour intervenir le moins possible sur les œuvres. Néanmoins, l'idée que la conservation comme profession n'émerge qu'avec l'arrivée des outils scientifiques, des principes de réversibilité et d'intervention minimale, et des codes éthiques est récente, tandis que l'histoire de la conservation est un peu plus compliquée en Europe (Dupré & Boulboullé, 2022). En développant plusieurs modèles historiques, tout aussi bien argumentés les uns que les autres, je montre que l'histoire de la conservation comme profession ne commence pas avec l'avènement du paradigme scientifique de la conservation. Il ne s'agit pas que de mettre le doigt sur une question théorique qui engage les positions de l'architecte Eugène

Viollet-le-Duc et de l'écrivain John Ruskin, mais également sur une question pratique quand les œuvres étaient restaurées de manière très libre pour montrer qu'il existe d'autres modèles de conservation, plus créatifs et plus réflexifs, qui se sont développés dans le passé. Esquisser différents débats qui se sont développés dans l'histoire de la conservation (Rossi Pinelli, 1981, 1986, 1996, 2004 ; Choay, 2007) me permet de plaider en faveur d'un processus de professionnalisation qui admet une créativité engagée/incorporée pour travailler avec les œuvres contemporaines.

Dans ma recherche, je passe d'une approche ontologique et historique à une approche écologique axée sur les pratiques, en m'appuyant sur les travaux de plusieurs auteurs. Je développe une théorie de la créativité qui fait le pont entre la créativité qu'un artiste peut exercer et la créativité qu'un conservateur peut exercer pour assurer la continuité des œuvres contemporaines, ensemble avec d'autres professionnels, mais qui laisse aussi un espace à la possibilité que leurs créativités ne soient pas les mêmes (chapitre 4). Il s'agit d'une créativité engagée/incorporée en pratique, où tout devient plus fluide, et qui réduit les différences entre ce que fait l'artiste et ce que font les autres professionnels du musée. Ce qui me permet de mettre en évidence que s'il n'est pas certain que la créativité d'un artiste soit la même que celle d'un conservateur pour travailler avec les œuvres contemporaines, les différences entre les deux ne sont peut-être pas si grandes qu'il est habituellement pensé.

Développer la notion de créativité engagée/incorporée signifie que je dois m'appuyer sur un modèle écologique de la créativité. Ce modèle écologique puise son inspiration dans diverses approches orientées vers la pratique, allant de celle du sociologue Howard Becker (1982), en passant par celle de Gherardi et Perrotta (2013, 2014b), et celle de l'anthropologue Tim Ingold (2009, 2011). Toutefois, il ne s'agit pas d'adopter une approche prépondérante qui écarte les autres perspectives. Il s'agit de faire appel à diverses composantes théoriques ainsi qu'à des concepts issus de plusieurs théories, plutôt que d'adopter une approche unique pour les différentes sections. Ce qu'ils ont en commun, c'est qu'ils mettent tous en avant les pratiques incarnées. Je m'en sers à la manière d'un support théorique pour expliquer l'existence d'une créativité au musée, une créativité engagée/incorporée. Il s'agit d'une créativité collective qui dépend du travail de beaucoup de professionnels organisés à l'intérieur de réseaux de coopération (Becker, 1982) et de communautés d'appréciation (Genette, 1994) qui collaborent avec l'artiste dans un échange viscéral avec la matière (Gherardi & Perrotta, 2013, 2014b). Ce n'est pas ce qu'Ingold (2009) appelle le modèle hylémorphique de la créativité dans lequel l'artiste travaille seul, mais il s'agit d'un processus qui engage différents

professionnels qui travaillent avec la matière qui les guide pour accueillir la créativité comme elle vient. Ingold critique le modèle hylémorphique de la créativité. Il maintient qu'aucun artiste n'a jamais travaillé seul, mais il admet qu'il collabore avec d'autres personnes, toutes guidées par la matière du même objet de pratique pour trouver des solutions créatives. J'utilise le concept de formativité de Gherardi et Perrotta (2013, 2014b) pour mettre en avant l'importance de la matière qui guide le processus de réinstallation des œuvres au musée. Quant au concept d'agencement (Gherardi, 2015), il met lui en lumière l'importance du contexte. Enfin, le concept d'induction (Gherardi & Perrotta, 2014a) me permet de souligner l'existence d'un processus d'apprentissage en action au sein de communautés de pratique épistémiques temporaires (Knorr Cetina, 2001 ; Amin & Roberts, 2008 ; Laurenson, 2016) qui se forment lors de la réinstallation d'œuvres contemporaines. Ces communautés comprennent le travail de plusieurs professionnels pour résoudre des problèmes complexes pour lesquels il n'existe pas de solutions préétablies, mais des solutions à trouver en action en fonction des œuvres, du comportement de la matière et de l'agencement contextuel. J'illustre, avec des témoignages de conservateurs, comment l'approche traditionnelle de la conservation peut évoluer vers des pratiques innovantes en travaillant directement sur le terrain avec les œuvres contemporaines.

Si les œuvres contemporaines sont évolutives et changeantes, et si les conservateurs sont autorisés à faire preuve d'une certaine créativité en collaborant avec l'artiste et beaucoup d'autres personnes, alors la documentation est importante, et elle est autorisée à changer pour être utilisée de manière plus artistique (chapitre 6). Le corps de ma recherche est le lien entre la documentation et la créativité. Je propose une nouvelle approche de la documentation, où ce n'est pas qu'une partition qui détermine comment l'œuvre doit être installée, ou un set d'instructions qu'il faut suivre à la lettre pour réinstaller l'œuvre de la même manière. Il s'agit plutôt d'une aide montrant comment l'œuvre peut évoluer : une sorte de médiateur du changement, approximatif et utilisé de façon plus artistique, pour réinstaller l'œuvre en l'adaptant au contexte. Je fais référence aux concepts de documentation de *mémoire de travail* (Noordegraaf, 2015) et de documentation du *comment* (van Saaze, 2013). Ces derniers peuvent être utilisés de manière processuelle (ouverte) pour mettre en pratique des connaissances tacites (Hummelen & Scholte, 2004) et réinstaller les œuvres contemporaines dans le changement. Si un processus d'apprentissage se déroule en pratique entre plusieurs acteurs qui collaborent avec l'artiste pour réinstaller son œuvre, alors des connaissances tacites sont transmises en action. Ces connaissances peuvent être transmises à

d'autres personnes par l'artiste pendant qu'elles manipulent la matière de son œuvre, en étant documentées. Dans ce cas, la documentation n'a pas besoin d'être suivie à la lettre. Cependant, elle permet aux acteurs d'improviser parce qu'ils ont appris comment faire pour la réinstaller en collaborant avec l'artiste. Ce n'est pas un gardien ontologique de l'œuvre, mais un objet-frontière (Star & Griesemer, 1989 ; Kreplak, 2018) qui sert de support de communication pour que les acteurs collaborent à plusieurs niveaux.[13]

Dans ma recherche, je fais trois choses : je développe la théorie de Genette (1994) à propos de la documentation des œuvres plurielles (chapitre 2), je participe à un débat en conservation sur une documentation plus ouverte aux changements pour travailler avec les œuvres contemporaines (chapitre 6), et j'enquête sur des cas d'étude où la documentation joue un rôle crucial en permettant aux acteurs d'ajuster, d'adapter, voire de transformer de manière créative l'œuvre en fonction du contexte (chapitres 5, 6 et 7).

1.7.2 Méthodologie

La seconde partie de ma recherche est empirique. J'applique mon cadre théorique alternatif sur l'ontologie de l'art, la créativité et la documentation à mes cas d'étude recueillis pendant plusieurs périodes d'observation. Mon approche est ethnographique. Ce qui permet d'analyser les pratiques en action. Le matériel sur lequel se base ma recherche a été produit dans deux institutions très différentes : l'Académie des beaux-arts de Brera à Milan et le musée MAXXI de Rome. Je travaillais dans ces institutions car elles faisaient partie du programme européen NACCA qui supportait ma recherche. La première est une institution historique dans l'enseignement des techniques artistiques qui délivre des diplômes universitaires reconnus par le ministère de l'Enseignement aux étudiants qui veulent devenir des artistes. Elle les prépare aux techniques artistiques traditionnelles, comme la peinture et la sculpture, et à la production d'œuvres contemporaines. La seconde est un musée d'art contemporain national italien qui regroupe une large collection d'œuvres contemporaines. La concentration de mon travail de recherche au sein de ces institutions représentait un avantage. En effet, je pouvais connaitre

13 Un objet-frontière ne constitue pas véritablement un objet au sens traditionnel, mais plutôt une entité que chaque participant peut percevoir et interpréter selon sa propre sensibilité. C'est un concept qui engendre un phénomène ouvert et apparemment vide, mais qui n'est pas véritablement dépourvu de substance. Un objet-frontière est suffisamment ouvert pour permettre aux individus de l'exploiter, tout en étant susceptible de revêtir des significations variées selon les personnes. Je discute plus en détail cette notion au chapitre 6 (pp. 211-213, p. 240).

de manière approfondie les méthodes d'enseignement des professeurs aux Beaux-Arts de Brera et le travail de l'équipe muséale au MAXXI ainsi que son organisation. Néanmoins, cette concentration représentait aussi une limite pour ma recherche. En effet, je ne pouvais pas faire d'étude comparative entre les méthodes d'enseignement de plusieurs institutions, et le fonctionnement de plusieurs musées pour une même œuvre ou un même artiste.

Pour recueillir le plus possible d'informations en pratique, j'utilisais des méthodes ethnographiques. Les méthodes ethnographiques sont des méthodes qualitatives qui engagent le chercheur dans la vie quotidienne d'un groupe social qu'il étudie de l'intérieur pendant une période de temps plus ou moins longue pour observer comment se déroulent leurs pratiques. Je ne suis pas la première à utiliser ces méthodes pour analyser la vie des œuvres contemporaines dans nos institutions muséales. D'autres chercheurs ont étudié les pratiques des musées en utilisant des méthodes ethnographiques, comme Sharon Macdonald (2001), Albena Yaneva (2003a, 2003b), Vivian van Saaze (2013), Sanneke Stigter (2016a, 2016b), Domínguez Rubio (2020), Aga Wielocha (2021) et Maria Theodoraki (2021).

L'anthropologue David Walsh (2012) soutient que l'essence du travail ethnographique pour la recherche est celle d'observer et d'écouter ce que les membres d'un groupe font pendant qu'ils réalisent des choses ensemble pour recueillir les données nécessaires à la recherche (Walsh, 2012, p. 246). Il maintient que la méthode ethnographique comporte une série de techniques d'observation modulables en fonction des situations et de la disponibilité des groupes étudiés (idem, p. 249). Il distingue quatre rôles différents : le participant complet quand le chercheur travaille dans la communauté qu'il étudie, l'observateur complet quand il n'interagit pas avec les personnes qu'il observe, le participant en tant qu'observateur quand il participe aux activités du groupe et pose des questions sur ce que les membres font, et l'observateur comme participant quand il ne participe pas aux activités du groupe mais pose des questions aux membres qu'il étudie.

Dans mon cas, je me trouvais à mi-chemin entre une position de participant en tant qu'observateur et d'observateur comme participant capable de poser des questions en action (idem, p. 250) ou de mener des entretiens non structurés (Fontana & Frey, 2000) quand je voulais comprendre plus en détail certaines pratiques. L'idée était d'arriver à une position idéale de *native marginale* (Walsh, 2012, p. 254) qui permet au chercheur de rester étranger au début du processus d'observation, mais également de poser des questions pour créer du sens jusqu'à ce

que sa propre incompétence devienne une conscience de ce qui a été appris grâce aux transactions sociales qui ont permis cette production de connaissance. Cette position est décrite comme une position de force par Walsh. En effet, il souligne que le problème principal des méthodes ethnographiques est celui de s'immerger tellement dans son environnement social de recherche que l'on ne voit plus les particularités du champ étudié, en passant à côté de perspectives analytiques précieuses.

Walsh précise que le chercheur peut agir sous couverture pour obtenir des informations auprès de gardiens difficiles d'accès (idem, p. 249). Pour ma part, l'idée était d'adopter un comportement ouvert, dans le sens où les acteurs que j'observais savaient que je faisais de la recherche. Je faisais ma recherche en observant les processus d'apprentissage des étudiants artistes, et les processus de réinstallation des œuvres en pratique au sein du musée, en discutant avec de nombreux praticiens en cours de route, et en leur posant des questions. Cela signifie qu'une grande partie de mes informations a été obtenue par des entretiens informels. Toutefois, les chapitres étaient envoyés aux personnes que j'avais observées pour avoir leur accord en ce qui concerne l'exactitude des informations que j'avais recueillies (pour savoir si j'avais commis des erreurs dans la manière dont j'avais reproduit ces informations) et pour savoir si je pouvais les citer en ces termes, en respectant leur nom, leur rôle et leurs paroles. Les acteurs qui ne se reconnaissaient pas dans la manière dont je les avais mentionnés voyaient leur contribution effacée, afin d'éviter que quiconque ne soit cité sans son consentement et sans avoir pu lire le chapitre qui le concernait avant sa publication. Cela signifie que les personnes qui refusaient explicitement que je cite leur nom, leur rôle et leurs paroles n'étaient pas incluses dans ma recherche. Quelques autres personnes qui avaient accepté d'avoir des conversations avec moi en rapport avec ma recherche n'ont jamais répondu à mes lettres pour avoir leur consentement. Elles n'ont pas renoncé, mais elles n'ont pas donné leur consentement. Dans certains cas, je retirais simplement leurs contributions. Dans d'autres cas, quand je retenais que cela était nécessaire pour expliquer la narration des processus de réinstallation, je me sentais justifiée de parler de leur engagement en décrivant leur rôle en termes généraux, sans citer leurs noms ni utiliser leurs paroles. Tout cela couvre des informations qui étaient bien connues au musée.

1.7.3 Cas d'étude

Ma première étude de cas est le résultat d'une recherche empirique en dehors du musée, qui se déroule aux Beaux-Arts de Brera. J'y ai mené des sessions d'observation pour comprendre ce que cela signifie d'apprendre à réaliser une œuvre contemporaine quand on a été formé pour devenir peintre ou sculpteur (chapitre 5). Comment les artistes apprennent-ils à collaborer, à communiquer avec les autres, et à utiliser la documentation pour créer leurs œuvres, et les faire évoluer en fonction du contexte ? Ce chapitre ne sert pas à prouver comment les artistes travaillent en général, mais il s'agit d'une source d'inspiration pour ma recherche sur la créativité du côté de l'artiste qui m'a guidé successivement pendant mon stage au MAXXI pour mieux comprendre comment se passent les choses au musée lors de la réinstallation des œuvres contemporaines, et enquêter sur plusieurs phénomènes que ce chapitre illustre : le caractère évolutif des œuvres contemporaines, la prévalence du travail collaboratif pour les créer, le rôle de la documentation, à la fois pour les construire, et pour échanger avec les autres, et vérifier la faisabilité de ses idées.

Si ma première étude de cas se déroule aux Beaux-Arts, ma seconde a lieu au musée, où les œuvres font partie d'une collection pour être transmises aux futures générations. J'ai mené des sessions d'observation au MAXXI pendant les processus de réinstallation de l'œuvre *Horn Perspective* (2009) de l'artiste français Laurent Grasso (chapitre 6) et de l'œuvre *Revenge* (2007-2018) de l'artiste italien Nico Vascellari (chapitre 7). Il existe un ordre logique dans ma thèse. Je commence par l'œuvre la moins ouverte, celle qui change le moins, pour aller vers la plus ouverte, celle qui change le plus. L'œuvre *Horn Perspective* n'est pas une œuvre plurielle. Elle n'a pas besoin de changer drastiquement en fonction du contexte, alors que l'œuvre *Revenge* est une œuvre plurielle. Elle a besoin de changer pour s'adapter au contexte. Dans les deux cas, je mène une étude de terrain pendant la réinstallation de ces œuvres au musée. J'aspire ainsi à comprendre comment les artistes travaillent, la manière dont la documentation est utilisée, et la façon dont s'organisent les efforts collaboratifs des conservateurs, ensemble avec les autres professionnels, pour perpétuer une œuvre contemporaine.

Dans le cas de l'œuvre *Revenge*, j'aborde aussi la question de ce que cela implique de conserver une œuvre plurielle pour assurer sa continuité. Que faire des œuvres plurielles au musée ? Comment peuvent-elles rester ouvertes ? Existe-t-il des possibilités pour garder l'œuvre ouverte en l'absence de l'artiste ? Je développe ainsi une conceptualisation plus fine de plusieurs nuances de créativité au musée et différentes utilisations de la documentation par les acteurs. Ce qui contribue à problématiser l'op-

position entre le travail néographique et miméographique (Domínguez Rubio, 2020) discutée plus haut dans ce chapitre.

Le dernier chapitre est celui de la discussion, de l'analyse et de la conclusion de ma recherche (chapitre 8). Il réfléchit aux différentes nuances de créativité rendues visibles par le développement de mon modèle écologique pour la créativité. En développant plusieurs nuances de créativité, je montre que le musée est une institution plus créative que nous pourrions l'imaginer, tandis que cette recherche commençait autour du problème du tabou de la créativité en conservation. Le musée est très créatif lorsqu'il s'agit de conserver une œuvre plurielle et peut affecter la forme d'une des versions de l'œuvre en collaborant avec l'artiste. Une créativité existe au musée pour conserver les œuvres plurielles. Ce n'est ni la créativité de l'artiste qui imprime seul son dessin sur la matière, ni celle du conservateur qui travaille à l'écart pour assurer la continuité de l'œuvre, mais il s'agit d'une créativité engagée/incorporée qui demande une certaine dose d'interprétation à plusieurs acteurs qui travaillent simultanément à l'intérieur de communautés de pratique innovantes temporaires. Les conservateurs font partie de ce processus créatif pour comprendre les limites de variation de l'œuvre. Ils sont engagés dans un processus de définition des connaissances avec l'artiste sur son œuvre. Dans ce processus, la documentation n'est pas un gardien ontologique de l'œuvre. Cependant, elle tient le rôle d'un médiateur certifié, une aide à la transformation qui permet aux acteurs de collaborer en faisant preuve d'une certaine créativité en action. Cette conclusion réfléchit aussi à une nouvelle approche de la documentation, une documentation artistique plus ouverte et changeante pour maintenir l'identité processuelle des œuvres plurielles dans le futur, quand l'artiste ne pourra plus les installer.

2.

Un tabou ontologique



2.1 INTRODUCTION

Dans le chapitre précédent, ma recherche mettait en lumière combien certaines œuvres contemporaines peuvent être difficiles à conserver pour les institutions muséales, en donnant l'exemple de celles d'Annette Messager qui peuvent changer de sens et de forme en fonction du contexte. Dans ce chapitre, dans un premier temps, ma recherche consiste en une revue littéraire qui rassemble plusieurs contributions pour comprendre ce qui est spécifique aux œuvres contemporaines, quel est l'impact des pratiques artistiques contemporaines sur la conservation des créations non traditionnelles, et comment la créativité est considérée en conservation (2.2). Qu'est-ce qui rend l'art contemporain différent par rapport aux œuvres traditionnelles ? Comment la conservation a-t-elle répondu à cette différente nature de l'art contemporain ? Comment une certaine créativité est-elle discutée dans la littérature ? D'abord, j'analyse comment la sociologue de l'art Nathalie Heinich (2014) et deux historiennes de l'art, Miwon Kwon (2002) et Martha Buskirk (2003), ont expliqué la nature différente des œuvres contemporaines par rapport aux œuvres traditionnelles, en mettant en avant le fait que les œuvres contemporaines sont plus difficiles à conserver parce qu'elles ne consistent pas en un objet, mais elles vont au-delà de l'objet (Heinich, 2014). Ce sont des œuvres nomades, multiples et éphémères, qui peuvent changer de sens et de forme en fonction du lieu où elles sont présentées (Kwon, 2002). Elles ne maintiennent plus un lien matériel avec la main de l'artiste qu'il faut préserver pour assurer leur authenticité (Buskirk, 2003).

Puis (2.3), j'analyse comment plusieurs contributions racontent le travail des conservateurs avec les œuvres contemporaines. Si les traces de la main de l'artiste ont disparu de la surface des œuvres, alors les conservateurs ne peuvent pas savoir ce qu'il faut garder et ce qui peut changer d'une installation à une autre comme avec les œuvres traditionnelles. Ils devraient faire preuve d'une certaine créativité pour les interpréter dans le changement, mais ils ne sont pas censés être créatifs à la manière des artistes. Ils ne sont pas éduqués à prendre ce genre de décisions parce qu'il existe un tabou de la créativité en conservation. C'est l'artiste qui est considéré comme la personne la plus créative pour assurer la continuité de ses œuvres dans le changement. Cependant, ma recherche montre que les conservateurs font déjà preuve d'une certaine créativité pour assurer la continuité des œuvres contemporaines. Pour cela, je mène une revue littéraire, dans ce chapitre, qui retrace comment les conservateurs travaillent avec les œuvres en collaborant avec les artistes, et comment une certaine créativité est considérée en conservation.

Par exemple, certaines contributions montrent combien les conservateurs peuvent collaborer avec l'artiste qui peut leur enseigner comment reproduire son œuvre dans le changement en son absence, comme Sanneke Stigter (2015) avec l'artiste Jan Dibbets. Certaines contributions décrivent certaines pratiques avec les œuvres pour assurer leur continuité, en collaborant avec l'artiste, et je suggère, plus tard, qu'elles pourraient être considérées comme des pratiques créatives, même si les conservateurs qui décrivent ces pratiques ne les considèrent pas comme telles parce qu'il existe un tabou de la créativité en conservation pour lequel seul l'artiste peut faire preuve de créativité.

Pourquoi ce tabou existe-t-il ? En quoi consiste-t-il ? Dans ce chapitre, je reviens, dans un deuxième temps, sur un premier aspect du tabou de la créativité en conservation, qui est l'ontologie traditionnelle de l'œuvre, c'est-à-dire son statut et ce en quoi elle consiste (2.4). Le problème, c'est que les œuvres contemporaines ne fonctionnent pas comme les œuvres traditionnelles, mais que les conservateurs sont davantage habitués à travailler avec des œuvres traditionnelles fixes et uniques, qui ne peuvent pas changer sous peine de mettre en risque leur authenticité parce que la matière contient les traces de la main de l'artiste qu'il faut conserver à tout prix pour garantir leur authenticité. Les œuvres contemporaines, au contraire, ne fonctionnent pas de cette manière. Elles remettent en question l'ontologie traditionnelle de l'œuvre avec laquelle les conservateurs ont appris à travailler parce qu'elles sont éphémères, multiples et modulables en fonction du contexte, et qu'elles dépendent du travail d'une grande quantité de personnes pour survivre, dont l'artiste qui doit assurer la continuité de l'œuvre dans le changement, bien que son rapport avec la matière ne soit plus le même.

Comment les conservateurs peuvent-ils travailler avec les œuvres contemporaines pour les reproduire, en respectant leur nature changeante, sans mettre en péril leur authenticité ? Dans ma recherche, je ne considère pas l'activité des conservateurs comme séparée de celle des artistes, mais plutôt comme un travail créatif où ils n'ont pas un rôle passif, invisible et caché, mais un engagement actif ensemble avec les artistes et beaucoup d'autres personnes pour assurer la continuité des œuvres contemporaines. Je maintiens qu'il est plus utile de considérer le travail des conservateurs comme un travail créatif pour maintenir l'identité des œuvres ouvertes plutôt que comme un travail technique qui consiste à conserver une œuvre dans le même état original. Pour cela, dans ce chapitre, j'étends ma notion de ce en quoi consiste l'œuvre. J'explore en quoi consiste l'ontologie traditionnelle dominante en conservation, et je développe une autre définition de ce en quoi l'œuvre consiste

qui n'exclut pas la créativité pour considérer la nature changeante des œuvres contemporaines sans mettre en péril son authenticité (2.4.4).

2.2 LA PARTICULARITÉ DES ŒUVRES CONTEMPORAINES

Qu'est-ce qui rend l'art contemporain différent des œuvres traditionnelles ? Comme mentionné dans le chapitre 1, la sociologue de l'art Nathalie Heinich (2014) soutient qu'il existe un paradigme de l'art contemporain qui comprend l'ensemble des pratiques artistiques contemporaines qui ne se limitent pas à la fabrication d'objets mais qui vont au-delà de l'objet. Heinich soutient que l'art contemporain n'est pas qu'un genre singulier dans le champ artistique, mais également un paradigme à part entière, différent de ceux de l'art classique et de l'art moderne (Heinich, 2014, p. 24). En faisant référence à l'épistémologue Thomas Kuhn (1962), elle définit la notion de paradigme comme une "structuration générale des conceptions admises à un moment donné du temps à propos d'un domaine de l'activité humaine : non tant un modèle commun – car la notion de modèle sous-entend qu'on le suive consciemment – qu'un socle cognitif partagé par tous" (Heinich, 2014, pp. 42-43). Elle maintient qu'un nouveau paradigme s'impose de manière conflictuelle "au prix d'une séparation avec l'état antérieur du savoir" (idem, p. 43) et que les œuvres contemporaines accomplissent une "rupture ontologique des frontières de ce qui était communément considéré comme de l'art" (idem, p. 49).

Pour Heinich, la naissance de ce paradigme est visible à travers quatre moments emblématiques qui permettent de saisir sa portée révolutionnaire (idem, p. 89). Le premier est l'œuvre *Fontaine* (1917) de Marcel Duchamp, quand l'artiste présente un urinoir industriel qu'il signe 'R. Mutt 1917' à l'encre noire au lieu de faire une sculpture de ses propres mains pour une exposition d'art moderne. Le deuxième est l'œuvre *Erased De Kooning Drawing* (1953) de Robert Rauschenberg, quand l'artiste se procure un dessin de Willem de Kooning qu'il efface et qu'il signe avant de l'encadrer. Le troisième est l'œuvre *Entrance* (1955) de Saburo Murakami, quand l'artiste traverse une série de toiles en papier de tout son corps, rompant littéralement avec la peinture pendant le vernissage d'un salon du mouvement Gutai. Le quatrième est l'œuvre *Exposition du vide* (1958) d'Yves Klein, quand l'artiste organise les étapes d'une action cérémonielle à la galerie Iris Clert qu'il repeint en blanc pour créer une ambiance favorable à la transmission d'un état de la sensibilité. Elle soutient que

ces tournants ont engendré les quatre genres de l'art contemporain. Le *ready-made* lorsqu'un objet usuel est exposé comme une œuvre. L'art conceptuel quand l'idée prime sur l'objet. La performance qui consiste à présenter une ou plusieurs actions scénarisées. L'installation, qui n'est ni une peinture ni une sculpture, bien que certains détails aient été peints par l'artiste et qu'elle soit en trois dimensions. Elle reconnait qu'aujourd'hui les œuvres contemporaines sont hybrides parce qu'elles existent au carrefour de plusieurs genres. Cependant, elle affirme qu'elles ont un point commun fondamental : elles reposent sur le même vecteur majeur, celui de ne pas résider dans l'objet proposé par l'artiste mais dans un au-delà de l'objet (idem, p. 90).

Heinich maintient que la différence entre l'art moderne et l'art contemporain est une question de pratique artistique plus qu'une approche chronologique (idem, p. 34). Elle parle d'une certaine grammaire artistique qu'il faut apprendre à reconnaître et se former à décrypter (idem, p. 38). Elle défend que les œuvres du paradigme contemporain ne résident pas dans l'objet matériel manipulé par l'artiste, mais qu'elles se dissolvent dans les récits, les interprétations et les reconfigurations du contexte qu'elles engendrent et qui les enrichissent en retour (idem, p. 90, p. 114). Elle soutient que, dans le paradigme moderne, l'objet est la finalité de l'œuvre, qui consiste en une peinture ou une sculpture fabriquée avec des matériaux traditionnels (idem, p. 32). Dans le paradigme contemporain, au contraire, l'œuvre ne réside pas dans l'objet mais joue avec les limites des cadres institutionnels et des espaces d'exposition. Heinich maintient qu'elle génère de nouvelles pratiques pour les artistes qui doivent intégrer le contexte dans leurs œuvres en vivant les contraintes comme des frontières, sinon à transgresser, du moins à franchir et à dépasser (idem, p. 90, p. 114). En faisant référence au philosophe Jean-Pierre Cometti (2015), au sociologue Bruno Latour (1991), et au philosophe Gilles Deleuze et au psychiatre Félix Guattari (1980), elle insiste sur le fait que les artistes sont passés "de l'objet à l'acte" (idem, p. 91), où les actants constituant la proposition artistique se sont démultipliés, et la matérialité de la chose s'est diluée "au profit d'un fourmillement d'actions dans un enchevêtrement rhizomatique de réseaux" (idem, p. 91) rendant nécessaires de nouveaux outils d'analyse. Ce que j'explorerai plus en détail pour les installations, dans les chapitres empiriques de cette thèse.

L'historienne de l'art Miwon Kwon (2002) soutient aussi que les artistes contemporains multiplient et articulent leurs œuvres en fonction des sites qu'ils rencontrent. Comme déjà indiqué au chapitre 1, Kwon étudie les pratiques site-spécifiques depuis les années soixante. Elle

maintient que les artistes sont passés d'un modèle de site phénoménologique à un modèle de site institutionnel, puis à un modèle de site discursif où les œuvres se déplacent et changent en fonction du site (Kwon, 2002, pp. 11-29). Elle soutient que les deux premiers consistaient pour les artistes à lier leurs œuvres au contexte physique d'exposition pour aller à l'encontre du phénomène de commercialisation des œuvres et de leur muséification. Elle maintient qu'il faut attendre les années soixante-dix pour passer d'un modèle sédentaire à un modèle nomade dans lequel les artistes déplacent leurs installations en les transformant en fonction du site, c'est-à-dire en suivant un mouvement nomade. Le modèle de site phénoménologique se développe dans les années soixante. Il consiste à créer des œuvres en lien avec leur site de manière irrépétable en incorporant les conditions physiques d'un lieu comme partie intégrante de l'œuvre. Kwon soutient que de cette manière les artistes échappaient au phénomène de muséification des œuvres, résistaient aux lois du marché capitaliste qui contrôlaient la production artistique, et enrayaient la relation moderne de prestige entre l'auteur et son œuvre en logeant l'expérience artistique directement dans l'environnement du public, désormais conscient du sens qui en découlait puisqu'il dépendait de son site "ici et maintenant" (Kwon, 2002, pp. 11-12).

Le modèle de site institutionnel se développe dans les années soixante-dix. Il voit la notion de site se dématérialiser en même temps que l'œuvre pour s'opposer au système des institutions, utilisées comme des sites d'interventions critiques. Kwon maintient que ce modèle conçoit l'œuvre comme une expérience sensorielle liée à un espace physique mais également comme un processus impermanent qui "challenge l'innocence du lieu" (idem, pp. 13-14). Elle maintient que les artistes provoquaient ainsi le sens critique du public à propos des conditions idéologiques de sa propre action de regarder l'art. Elle insiste sur le fait qu'en révélant les caractéristiques architecturales de la galerie ou du musée, comme ses murs blancs et son éclairage artificiel, les artistes soulignaient l'idéalisme herméneutique de l'espace d'exposition pour montrer aux visiteurs que l'institution était un lieu faussement objectif capable de mouler le sens, la valeur économique et la valeur culturelle de l'art.

Le modèle de site discursif regroupe les artistes qui produisent des œuvres sur des sites sémantiques pour aborder des problèmes sociaux et politiques en relation avec les circonstances locales des communautés qu'ils rencontrent. Pour Kwon, à partir des années soixante-dix, le site et l'œuvre se sont progressivement dématérialisés, tandis que l'intérêt des artistes s'est déplacé moins sur des problèmes intrinsèques au monde de l'art que sur des questions liées aux sphères sociales et politiques de

communautés particulières qu'ils abordent en relation avec les circonstances locales de leur public (idem, pp. 24-26). Elle maintient que les artistes ne privilégient plus un site spatial déterminé mais celui allégorique du discours qui s'étend tel un itinéraire d'actions fragmentées, une narration nomade, dont le chemin est articulé par le passage de l'artiste (idem, p. 29). Ce qu'elle rapproche du site fonctionnel de l'historien de l'art James Meyer (1995). Elle insiste sur le fait que le site fonctionnel est un site que l'artiste peut incorporer ou ignorer, sans le privilégier, et elle cite Meyer pour qui il s'agit "d'un processus, une opération qui se passe entre le site et les configurations discursives, qu'elles soient institutionnelles et textuelles. C'est un site informel, un locus de textes, de photographies, d'enregistrements vidéos, de lieux physiques et de choses qui se chevauchent : un site allégorique" (Meyer, 1995, p. 27 cité par Kwon, 2002, p. 29).

En faisant référence à Deleuze et Guattari (1980), elle soutient que le modèle de site discursif représente un tournant conceptuel pour les artistes qui se sentent libérés des circonstances du contexte spatial (Kwon, 2002, p. 160, pp. 165-166). Elle souligne également que ces derniers envisagent le sens de l'œuvre comme ouvert. Cependant, elle critique le fait que le modèle de site discursif demande une mobilisation physique de l'artiste qui fonctionne comme le premier véhicule pour la vérification, la répétition et la circulation de son œuvre (idem, pp. 46-47, pp. 50-51). Elle regrette que, malgré l'absence physique de la main de l'artiste, sa collaboration avec plusieurs assistants, et la remise en question de son rôle d'auteur, sa présence soit devenue fondamentale, un prérequis pour l'exécution et la présentation de son œuvre. En faisant référence à l'esthétique de l'administration de l'historien de l'art Benjamin Buchloh (1991), elle insiste sur le fait que l'artiste n'est plus un fabricant d'objets esthétiques mais le manager de son propre processus créatif. Ses collaborateurs, comme le curateur, deviennent ainsi des coauteurs de son œuvre. En plus, elle souligne que le modèle de site discursif entraîne une réémergence du rôle de l'artiste comme un géniteur de sens, un narrateur protagoniste capable de donner du sens à son œuvre quand elle se déplace.

Elle donne l'exemple des artistes Carl André et Donald Judd, qui s'étaient plaints dans la revue *Art in America* pour désavouer respectivement leurs œuvres *Fall* (1968) et une installation en métal sans titre que Judd avait produite en 1970, cette dernière appartenant au collectionneur Giuseppe Panza. Toutes les deux réinstallées à l'ACE Gallery de Los Angeles en 1989, sans consulter les artistes, et en suivant seulement leurs instructions (idem, pp. 39-42). Elle souligne que ces exemples montrent

que ce n'est pas parce que le site original de l'œuvre avait été modifié que les artistes ne reconnaissaient pas ces versions comme authentiques, mais parce qu'ils n'avaient pas été consultés. Elle met ainsi en évidence que le rôle de l'artiste est devenu celui d'un superviseur qui sanctionne les décisions à propos de la présentation de son œuvre sous peine d'en compromettre l'authenticité. Une situation qu'elle juge encore plus injuste pour les artistes qui travaillent manuellement comme Faith Wilding, où la perte d'efficacité de l'œuvre dans son nouveau contexte n'était pas en relation avec le long travail manuel de l'artiste qui ne pouvait autrement faire que de retisser *Womb Room (Crocheted Environment)* (1972) pour la présenter au Bronx Museum en 1995, treize ans après sa première installation (idem, p. 43).

L'historienne de l'art Martha Buskirk (2003) aussi maintient que le rôle de l'artiste est devenu fondamental pour réinstaller son œuvre malgré le fait que les traces de sa main aient disparu de sa surface depuis les premiers *ready-made* de Marcel Duchamp (Buskirk, 2003, pp. 23-25). D'un côté, elle défend que l'artiste ne travaille plus au contact de la matière de son œuvre, comme le montre l'utilisation d'éléments *ready-made*. Elle prend comme support d'investigation l'art minimaliste. Dans celui-ci, la forme d'une sculpture est simple et géométrique et dépend de l'utilisation de matériaux industriels et standards préfabriqués en série, comme des briques et des tubes fluorescents. De plus, les œuvres sont créées pour être activées par le spectateur. Néanmoins, elle défend que ces signaux ne sont pas révélateurs d'une disparition de l'artiste parce que sa présence reste fondamentale pour que son œuvre soit définie comme telle. Elle maintient que ce phénomène est d'autant plus fort pour les œuvres qui dépendent de leur contexte, où il est impossible de savoir qui doit faire quoi pour garantir leur authenticité en l'absence de l'artiste. De l'autre côté, elle souligne que l'artiste continue d'exprimer par le biais d'efforts incommensurables son contrôle sur son œuvre en décidant de son placement et des éléments à remplacer d'une exposition à une autre. Les contrats et les certificats d'authenticité qu'il signe et les instructions de montage qu'il donne aux personnes chargées de la réinstaller en son absence en sont la preuve.

Buskirk maintient qu'aucune œuvre n'est immune à sa présentation et encore moins les installations qui sont formées par le contexte dont elles dépendent. Elle souligne que s'il est difficile d'imaginer qu'un tableau mal accroché au mur change le regard du public à son égard, en revanche, le sens d'une installation, faite de l'assemblage de plusieurs éléments, est susceptible d'être altéré aux yeux du public si ces éléments sont positionnés différemment dans l'espace. Elle maintient que dans le

cas d'objets artistiques non fixes, composés de matériaux changeants et adaptables en fonction du contexte, les œuvres doivent être interprétées formellement, bien qu'il ne soit pas évident de comprendre en quoi elles consistent et qui est autorisé à prendre les décisions qui donneront forme à la manière. Pour elle, ces œuvres sont complexes à interpréter car leurs propriétés constitutives sont immatérielles et mouvantes, contrairement aux objets artistiques traditionnels plus stables physiquement. Un enjeu qu'elle juge d'autant plus crucial qu'un processus d'interprétation incomplet peut avoir des implications dramatiques sur la configuration de ces œuvres et la perception du public. En effet, les décisions à propos de comment les présenter déterminent l'expérience de réception et leur compréhension. Par conséquent, elle insiste sur le fait que c'est la position de l'artiste sur comment réinstaller son œuvre qui permet de maintenir le sens d'une œuvre contemporaine dans le changement. La perte d'authenticité matérielle de l'œuvre en l'absence des traces de la main de l'auteur ne signifie pas que l'auteur de l'œuvre n'est pas important pour assurer sa continuité ; au contraire, sa voix est fondamentale pour donner des instructions sur comment réinstaller son œuvre.

Buskirk soutient qu'il faut se concentrer sur les problèmes relatifs au langage de l'artiste pour réinstaller ces œuvres (idem, pp. 25-27). En effet, elle maintient qu'il existe un phénomène d'externalisation de l'intention artistique et de l'authenticité, logées au-delà de la matière. Elle indique qu'il faut s'établir sur le problème du langage de l'artiste pour conserver ces œuvres sur le long terme, d'autant plus si elles dépendent du contexte. En revanche, elle précise que les instructions qui les accompagnent sont utilisées différemment selon les artistes et les œuvres. Elle insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas de créer un substitut de l'intention de l'artiste (idem, p. 43). Pour elle, il n'existe pas une réponse singulière à propos de la nature de ces œuvres, ni de l'endroit où elles résident, mais uniquement des réponses relatives qui reposent sur un processus d'interprétation qui s'appuie sur "la nébuleuse des assomptions de l'artiste" (idem, p. 56). Le langage des instructions est important. En effet, il joue un rôle dans la manière dont ces œuvres seront formées puis perçues par le public. Néanmoins, elle admet que la présence d'instructions peut engendrer un processus de dématérialisation et/ou un contrôle sur leur configuration.

Buskirk fait référence au même exemple que Kwon (2002) sur la reproduction polémique des œuvres de Judd (Buskirk, 2003, pp. 35-42, pp. 45-46, p. 48). Ce faisant, elle dénonce les pratiques des institutions muséales et des collectionneurs qui profitent de la dématérialisation de l'objet artistique contemporain, à la manière de l'art conceptuel, pour

en appliquer les principes aux œuvres qui composent leurs collections. Elle soutient qu'une grande quantité d'œuvres contemporaines ne sont pas conceptuelles car elles ne peuvent pas être réalisées en l'absence de l'artiste sur la base d'instructions, mais que certains utilisent cette définition pour s'approprier leur réalisation et revendiquer leur authenticité, sans que leur valeur marchande ne subisse d'altération.

Pour résumer, les œuvres contemporaines ont la particularité, par rapport aux œuvres traditionnelles, de ne pas consister en des objets qui contiennent les traces de la main de l'artiste, mais de se situer au-delà de l'objet. Ce sont des œuvres éphémères, multiples et changeantes à chaque itération en fonction du contexte auquel elles doivent s'adapter pour rester authentiques. Les œuvres contemporaines n'entretiennent pas avec leurs auteurs de lien matériel comme les œuvres traditionnelles. Elles peuvent changer à chaque itération en fonction de l'intention de l'artiste pour l'ouverture de son œuvre, de la configuration spatiale du site d'exposition, et des instructions fournies par l'artiste qui peuvent être suivies par des personnes tierces qui affectent la forme de son œuvre. Paradoxalement, cette nature évolutive des œuvres contemporaines, qui se dématérialisent et se développent en fonction du contexte, ne remet pas en question le rôle de l'artiste. En effet, l'autorité de ce dernier est devenue encore plus importante pour garantir l'authenticité de son œuvre dans le changement, même s'il existe une certaine conceptualisation des pratiques artistiques. Un artiste peut donner des instructions sur comment sa création doit être installée, mais l'œuvre peut toujours dépendre de son intention sur le moment. Sa présence est d'autant plus souhaitable dans les cas où son œuvre doit subir des variations en fonction du contexte. Ce qui rend difficile d'en déléguer la réalisation à des personnes tierces en son absence, même si son œuvre avait été installée par un collectif de personnes en sa présence.

Comment les conservateurs peuvent-ils travailler pour assurer la continuité de ces œuvres, si la présence de l'artiste est aussi importante ? Ces œuvres ne leur permettent pas de travailler de manière autonome pour assurer leur continuité, comme avec les œuvres traditionnelles, les peintures et les sculptures, qui contiennent les traces de la main de l'artiste qui guident leurs interventions. Par exemple, dans le cas de Messager, un musée qui aurait dans sa collection son œuvre *Eux et nous, nous et eux* pourrait avoir besoin de la supervision de l'artiste pour la réinstaller, même si elle ne doit pas changer beaucoup, alors qu'une œuvre traditionnelle, comme ses dessins, pourrait être conservée en son absence, sans qu'il soit consulté. Cela semble indiquer que les conservateurs sont aussi peu libres avec les œuvres contemporaines qu'avec les œuvres tra-

ditionnelles, et qu'ils ont aussi peu d'occasion de faire preuve de créativité, mais que la nature de ce qui les restreint est différente. Néanmoins, les œuvres contemporaines sont des œuvres changeantes qui ont besoin de se développer et de s'ouvrir pour continuer à vivre et à survivre en s'adaptant à leurs environnements. Aussi, le musée doit pouvoir entrer dans une aire créative pour travailler avec ces œuvres pour respecter leur nature évolutive. Comment la conservation est-elle préparée à cette tâche ? Si l'artiste est devenu une figure encore plus importante pour assurer la continuité de ses œuvres parce qu'il travaille au-delà des limites du medium et du contexte, est-ce que les conservateurs peuvent avoir un rôle créatif ? C'est ce dont je discuterai dans le chapitre suivant (chapitre 3). Dans celui-ci, j'expliquerai que les conservateurs ne se sentent pas préparés à assumer ce genre de rôle créatif parce qu'ils ne sont pas éduqués à travailler de cette manière avec les œuvres. Ce qui explique aussi pourquoi ils travaillent autant avec les artistes en s'appuyant sur les interviews qu'ils font avec eux à propos de leurs œuvres.

2.3 LA RÉPONSE DE LA CONSERVATION

Comment la conservation a-t-elle répondu à cette différente nature de l'art contemporain ? En lien avec l'idée que la voix de l'artiste est devenue plus importante pour assurer la continuité des œuvres contemporaines, les conservateurs collaborent davantage avec l'artiste pour assurer la bonne présentation de ses œuvres dans l'avenir. Les conservateurs ne travaillent pas en se concentrant exclusivement sur la matière des œuvres. Ils collaborent aussi avec l'artiste pour comprendre son intention, son processus créatif et le sens de son œuvre, en menant des interviews d'artistes, et en participant à son processus créatif en le documentant.[14] Néanmoins, tous les conservateurs ne sont pas préparés éga-

14 L'interview d'artiste est devenue une pratique fondamentale pour les conservateurs qui veulent collaborer avec les artistes pour assurer la continuité de leurs œuvres dans le futur. De cette manière, ils peuvent interroger l'artiste sur comment assurer le futur de ses œuvres en son absence. Pour comprendre l'importance de ces pratiques pour la conservation, voir : Beerkens et al. (2012). Ces pratiques de collaboration avec l'artiste pour connaitre son opinion sur comment conserver ses œuvres dans le futur se sont développées en parallèle d'un autre tournant en conservation autour de la discussion concernant l'évolution de la notion d'intention de l'artiste. Bien qu'ils doivent travailler dans le sens de l'intention de l'artiste, pour les conservateurs, il est difficile de déterminer ce en quoi elle consiste, d'autant plus que les traces de la main de l'artiste ont disparu de la surface des œuvres contemporaines. Par conséquent, les conservateurs travaillent davantage avec la notion de sanction de l'artiste (Irvin, 2006). Cette dernière a été développée par Sherri Irvin (2006) qui met en évidence que c'est ce que l'artiste dit explicitement à propos de ses œuvres dans les interviews et les instructions qu'il fournit qui contient les informations les plus pertinentes sur comment prendre soin de ses œuvres pour les futures générations.

lement à travailler avec l'artiste de cette manière. Par exemple, Barbara Sommermeyer (2011) est sceptique à propos de l'artiste qui peut faire ce qu'il veut parce que cela peut compromettre l'authenticité historique de l'œuvre. Elle maintient que collaborer avec l'artiste est fondamental pour conserver les œuvres contemporaines parce que l'artiste peut donner une grande quantité d'informations sur comment conserver son œuvre au-delà des informations que les conservateurs peuvent trouver dans la matière en l'analysant scientifiquement. Cependant, elle soutient aussi qu'il est aussi difficile de travailler avec un artiste parce qu'il peut changer d'avis et proposer une nouvelle présentation différente de l'originale. Elle souligne que les conservateurs ne sont pas formés comme les artistes mais qu'ils doivent respecter l'intégrité des œuvres, même quand elles sont contemporaines et qu'elles sont susceptibles de changer, pour ne pas mettre en péril leur authenticité historique. Elle insiste sur le fait que travailler avec l'artiste consiste à clarifier son intention lors d'une interview et qu'il ne faut pas attendre de lui qu'il résolve les problèmes des conservateurs.

Dans la littérature, il est possible de trouver des exemples de cas d'études de conservateurs qui collaborent avec l'artiste dans ce sens, c'est-à-dire pour respecter son intention originale en garantissant l'intégrité de ses œuvres pour ne pas mettre en péril leur authenticité. Par exemple, Kerstin Luber et Barbara Sommermeyer (2011) analysent le cas de *Plattenbogen fur eine Wandoffnung 100/3/SNA* (1991) de Reiner Ruthenbeck, une œuvre conceptuelle conservée à la Hamburger Kunsthalle qu'il a été possible de refaire en collaboration avec l'artiste. L'œuvre se présentait sous la forme d'une sculpture conceptuelle, d'un mètre sur un mètre, composée de plaques d'aluminium couvertes par une peinture noire semi-mate. Luber et Sommermeyer rapportent que l'œuvre de Ruthenbeck présentait des dégâts qu'il était impossible d'effacer par le biais d'aucune opération de restauration. Elles soulignent que l'œuvre ne correspondait plus à l'intention de l'artiste qui l'avait créée avec l'idée que sa surface devait rester parfaite. Par conséquent, elles expliquent comment il fut décidé de refaire l'œuvre en collaboration avec l'artiste, et de conserver l'original pour en étudier la qualité de fabrication d'un point de vue conservatif.

D'autres conservateurs, au contraire, voudraient aller plus loin en collaborant davantage avec l'artiste pour être capables de réitérer son œuvre dans le changement en son absence. Plusieurs cas ont été rapportés dans la littérature à propos de conservateurs qui collaboraient avec l'artiste non pas pour reproduire ses œuvres dans un état proche de l'original,

mais pour les aider à évoluer en fonction du contexte.[15] Par exemple, Vivian van Saaze (2013) rapporte le cas de deux œuvres de l'artiste Joëlle Tuerlinckx au Bonnefantenmuseum et au Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (SMAK). Dans le premier cas, son œuvre *A Stretch Museum Scale 1:1, a proposition for the Bonnefantenmuseum* était documentée par l'équipe muséale de manière fixe en prenant des photographies qui décrivaient en quoi consistait l'œuvre. Ainsi, elle ne lui permettait pas d'évoluer en l'absence de l'artiste. Dans le second cas, son œuvre *ensemble autour du ~~MUR~~* pouvait changer parce que le musée avait proposé à l'artiste de participer à la réalisation d'instructions pour présenter son œuvre dans l'avenir en collaboration avec le musée qui avait engagé une assistante pour documenter le processus de l'artiste auquel elle pouvait participer de manière active. L'assistante, qui était conservatrice, pouvait participer au processus créatif de l'artiste pour apprendre comment refaire son œuvre et la modifier en fonction du contexte.

Autre exemple, Monica Marchesi (2017) rapporte le cas de l'œuvre photographique *Comet Sea 3°-60°* de Dibbets, reproduite par le Stedelijk Museum en 2012 avec l'artiste qui considérait que la version précédente (1996) avait mal vieilli et qu'elle n'était pas présentable pour la prochaine exposition qui devait se dérouler au musée. Bien que cette œuvre ne soit pas une installation, elle soulevait néanmoins la question des éléments à conserver dans la nouvelle impression et de ceux pouvant être laissés de côté. La recherche de Marchesi montre que le musée peut entrer à l'intérieur du processus créatif de l'artiste pour l'aider à améliorer son œuvre, en fonction des avancées techniques dans le domaine de la photographie, qui n'étaient pas disponibles dans les années soixante-dix quand il avait imprimé pour la première fois son négatif. Le musée acceptait de collaborer avec l'artiste afin qu'il puisse utiliser de nouvelles méthodes tout en préservant certains éléments de sa recherche artistique sur la matière, dans un processus technologiquement plus avancé, tout en maintenant d'autres aspects esthétiques de sa recherche des années soixante-dix pour éviter de faire quelque chose d'anachronique.

Autre exemple, Sanneke Stigter (2015, 2016a, 2016b) décrit son travail créatif avec les œuvres au musée Kröller-Müller, où elle a de nombreuses responsabilités pour assurer la continuité des œuvres d'art conceptuel. La conservatrice est très créative lorsqu'elle réinstalle l'œuvre *Glass (One and Three)* (1965) de Joseph Kosuth et qu'elle participe au processus créatif de Dibbets pour qu'il lui enseigne comment réinstaller son œuvre intitulée *All shadows that occurred to me in.....are with tape* (1969) dans l'avenir

15 Je discute encore certains de ces exemples plus en détails dans le chapitre 6.

en son absence. Dans le premier cas, l'œuvre consistait en une feuille de verre posée contre un mur, une photographie de celle-ci et un texte mural expliquant le mot "verre." Le sol représenté sur la photographie devait être celui sur lequel reposait la feuille de verre, mais ce n'était pas le cas. Elle commençait alors une enquête sur l'œuvre pour comprendre son histoire, et elle découvrait qu'elle était site-spécifique et que la photographie devait être refaite pour considérer le contexte (Stigter, 2016b, p. 153). Le certificat ne mentionnait pas cet élément crucial, soulevant ainsi la question de la manière dont la nouvelle photographie devait être réalisée pour garantir l'authenticité de l'œuvre, conformément à l'intention de l'artiste. Dans le second cas, Stigter (2015, 2016a, 2016b) choisissait de participer au processus de Dibbets pour apprendre comment réinstaller son œuvre en considérant le contexte (Stigter, 2016b, pp. 198-201). Il s'agissait d'une œuvre conceptuelle où l'artiste suivait les traces de la lumière du soleil en les marquant avec du scotch lorsqu'elles touchaient les surfaces des murs et du sol, formant les dessins des ombres qui changeaient. Stigter rapporte que l'œuvre avait été installée plusieurs fois par l'artiste, qui avait appris à déléguer son processus créatif à des assistants, puis à elle-même, afin d'apprendre à recréer son œuvre et ainsi mieux assurer sa continuité. Un processus qu'elle s'engageait à documenter de manière ouverte pour réinstaller l'œuvre en respectant une certaine processualité du faire.

Comment émerge l'idée de la créativité à travers ces pratiques pour les conservateurs ? Les cas qu'ils rapportent montrent, d'une part, que les artistes sont conscients du problème de la conservation de leurs œuvres. Ils ne sont pas libres de faire ce qu'ils veulent et ils s'imposent eux-mêmes des limites pour réaliser de nouvelles versions pour établir un lien entre plusieurs œuvres similaires. D'autre part, leurs contributions montrent que les conservateurs prennent des décisions qui ont un impact sur la forme des œuvres en pénétrant le processus créatif de l'artiste pour les reproduire différemment dans de nouveaux contextes. Il existe une certaine créativité en conservation qu'il est possible de voir à travers les pratiques que les conservateurs rapportent dans leurs cas d'étude. Ils font plus que refaire les œuvres à l'identique ou les retranscrire à partir d'instructions. En effet, ils entrent dans le processus créatif de l'artiste pour les étudier de l'intérieur et suivre ses choix en termes de conservation. Il ne s'agit pas de la même créativité que celle des artistes, mais d'une certaine créativité qui a quelque chose à voir avec comment les œuvres sont documentées en considérant leur aspect changeant, et réinstallées dans le changement à distance de plusieurs années. Cependant, les conservateurs ne qualifient pas toujours ce qu'ils font de

travail créatif. Leur travail n'est pas souvent reconnu comme une forme de créativité. En effet, il est considéré différemment de celui des artistes qui peuvent transformer la matière comme ils veulent pour créer des choses nouvelles. Les conservateurs ne travaillent pas comme les artistes même s'ils font déjà une grande quantité de choses avec les œuvres pour assurer leur continuité. Par exemple, la créativité dont fait preuve Stigter montre que le rôle du conservateur est quelque part au milieu d'un processus d'expérimentation avec la matière, en documentant l'œuvre et en travaillant de manière réflexive, étape par étape, pour en proposer une nouvelle version. Ce n'est pas une créativité libre qu'elle soutient. Elle emploie de nombreuses stratégies pour assurer la continuité des œuvres qu'elle ne considère pas comme créatives.

La créativité en conservation a souvent été développée en rapport avec le travail de l'artiste, tandis que celui du conservateur est considéré comme quelque chose qui doit rester invisible. Comme mentionné au chapitre 1, le sociologue Fernando Domínguez Rubio (2020) maintient que la conservation au musée n'est envisagée que sous la forme d'une créativité miméographique de maintenance et de réparation pour garantir l'intégrité des œuvres en lien avec l'intention originale de l'artiste (Domínguez Rubio, 2020, pp. 44-49).

Domínguez Rubio (2020) soutient que le musée est le lieu d'une division marquée entre le travail néographique des artistes et le travail miméographique des conservateurs (idem, p. 40). Les premiers créent des formes nouvelles, tandis que les seconds sont engagés dans la réparation et la manutention du même. Il soutient que les conservateurs travaillent à ce qu'il appelle la reproduction du même parce qu'ils ne produisent pas d'œuvres nouvelles, comme les artistes, mais leur travail, constant et invisible, consiste à maintenir l'identité des œuvres intacte pour les garder en vie une fois qu'elles ont été créées. Il insiste sur le fait que cette activité requiert de faire preuve d'une certaine créativité, même si elle est différente de celle des artistes. Il s'agit d'une créativité non néographique mais miméographique.

Domínguez Rubio explore empiriquement, grâce à des méthodes ethnographiques, comment la catégorie de l'art est maintenue au musée d'Art moderne de New York (MoMA) sans qu'il soit possible pour les œuvres de changer. Il s'appuie théoriquement sur les champs de la sociologie pragmatique et de l'étude des sciences et de la technologie (STS) en insistant sur la distinction entre les concepts de chose et d'objet pour analyser le "nexus écologique" (idem, p. 8) qui permet de maintenir en vie la catégorie de l'art au musée (idem, pp. 8-9). Il définit la chose comme un agglomérat de matière indéterminée qui évolue dans le

temps, tandis que l'objet se situe à l'intersection de nos pratiques et de nos valeurs (idem, p. 4). Il maintient que la chose est donnée mais que l'objet est socialement construit par les membres de nos communautés qui s'efforcent de le positionner à l'intérieur d'une catégorie déterminée qui peut changer dans le temps (idem, pp. 5-7). Il soutient que le problème advient quand la chose et l'objet ne sont pas autorisés à changer pour garantir l'authenticité des œuvres comme cela se passe au musée. La chose et l'objet peuvent changer tous les deux. La chose change quand la matière qui compose la chose vieillit. L'objet change quand notre idéal de ce qu'est la catégorie de l'art évolue. En conservation, le problème principal est celui du changement inévitable de la matière des choses. Pour maintenir les choses matériellement intègres, les musées doivent dépenser beaucoup d'argent mais également faire preuve de beaucoup de créativité. Cette activité de maintenir les choses pareilles demande beaucoup de créativité, mais cette activité n'est pas considérée comme créative parce que les conservateurs ne font pas preuve de créativité néographique, comme les artistes, considérés comme les seules personnes capables de faire preuve de créativité parce qu'ils créent des choses nouvelles.

Domínguez Rubio montre que le MoMA, en particulier, et les musées, en général, sont des institutions immergées dans un paradigme moderne, où la créativité des conservateurs n'est envisagée que sous la forme d'un travail miméographique de maintenance et de réparation pour prévenir toutes nouvelles descriptions et catégorisations des œuvres, mais également le surgissement d'événements non souhaités pour garantir leur intégrité (idem, p. 81). Il maintient que la créativité existe au musée mais qu'elle consiste en l'activité de maintenance et de réparation pour limiter la différence qui se crée avec le temps entre la chose et l'objet quand la matière de la chose vieillit (idem, p. 40). De cette manière, l'identité des œuvres se retrouve figée. Il soutient que c'est la relation de l'œuvre avec l'artiste que les conservateurs doivent garantir en maintenant celle-ci intègre pour offrir au public une représentation fidèle de l'intention de l'artiste (idem, pp. 44-49). Il insiste sur le fait que cette relation est inviolable.

Domínguez Rubio défend que cette créativité miméographique est liée au "régime *moderniste* de l'art" (idem, p. 45 en italique dans le texte) qui s'est développé dans la deuxième moitié du 19e siècle, et qui donnait naissance à l'objet d'art moderne, où les œuvres étaient considérées comme "une *extension matérielle* de l'artiste lui-même" (idem, p. 47 en italique dans le texte). Il met en évidence que l'émergence de cet objet moderne affectait non seulement la créativité de l'artiste, inaliénable-

ment liée à ses œuvres fixes et uniques, qui ne pouvaient pas changer sans mettre en péril leur authenticité, mais aussi la créativité miméographique des conservateurs, qui devaient travailler de manière invisible pour respecter l'intention originale de l'artiste sans adopter une position d'auteur. Il donne l'exemple de l'œuvre *One: Number 31* (1950) de Jackson Pollock qui montrait des signes de vieillissement, donc le musée avait décidé d'intervenir (idem, pp. 58-61). Dans ce cas, il montre comment les conservateurs organisent et jugent leur travail en adoptant comme baromètre l'exactitude et l'invisibilité de leurs interventions par rapport à l'intention de l'artiste (idem, p. 48, pp. 62-74). Il insiste sur le fait que la main du conservateur ne doit pas être vue et son passage sur l'œuvre, créatif dans la répétition du même, ne doit pas être découvert (idem, pp. 74-79). Ce sont les gages d'une intervention réussie. Ce qui ne signifie pas que les conservateurs reproduisent la même chose que l'artiste, mais qu'ils doivent s'approcher le plus possible de son geste créatif initial, sans créer un faux. Pour cela, il considère que l'acte créatif des conservateurs va dans la direction opposée de celui de l'artiste qui travaille dans la différence du nouveau parce que les conservateurs travaillent dans la différence du même. Il montre qu'ils exercent une créativité dans "un agencement créatif sans auteur" (idem, p. 49 entre guillemets dans le texte) pour "peindre à l'envers" (idem, p. 77) l'identité du même. Il indique également qu'ils doivent disparaitre derrière la main de l'artiste pour restituer un "mirage de l'œuvre" (idem, p. 49) qui doit apparaitre comme restée intacte dans le sillage de son agencement créatif.

Domínguez Rubio soutient que l'entrée en collection des œuvres contemporaines au musée n'a pas transformé le paradigme moderne des institutions muséales (idem, pp. 88-89). Il admet que les œuvres contemporaines sont encore plus difficiles à conserver que les œuvres traditionnelles pour les maintenir dans un état proche de l'original, et que des changements doivent s'opérer pour assurer leur continuité, mais que les œuvres contemporaines ne sont pas amenées à changer drastiquement pour autant quand il s'agit de les adapter au musée. Il maintient que les conservateurs font un travail pharaonique pour répéter les œuvres contemporaines en *"provoquant leur présence"* (idem, p. 96, en italique dans le texte) mais que le résultat final est celui d'une répétition qui admet des différences qui restent minimales (idem, pp. 96-97). Il considère la répétition comme un travail miméographique pour générer l'image d'un retour au même et l'illusion de permanence au musée (idem, p. 90). Ce qui est possible pour les œuvres contemporaines en déterminant ce qu'il nomme leur "constitution" (idem, p. 91, entre guillemets dans le texte). Il définit la constitution de l'œuvre comme l'ensemble des

informations logées dans les documents qui l'accompagnent. Néanmoins, il montre que ces documents ne sont pas utilisés pour itérer une nouvelle version de l'œuvre en fonction du contexte, mais qu'ils définissent ses propriétés internes pour la répéter indépendamment du contexte (idem, pp. 105-106).

Pour Domínguez Rubio, ce travail est quand même créatif pour trois raisons (idem, p. 42). Tout d'abord, parce que les conservateurs doivent créer du pareil à partir du différent parce que les œuvres vieillissent. Ainsi, ils créent du changement. Puis, parce que ce travail miméographique construit artificiellement des œuvres pareilles pour que l'objet artistique reste en vie. C'est un stabilisateur d'identité qui demande d'entrer dans la matière pour soutenir sa forme structurelle. Enfin, parce que la réparation et la manutention ne sont pas des activités reproductives qui engendrent des répétitions, mais elles donnent naissance à des différences. Il maintient qu'elles opèrent par remplacement, modification, ajustement et ajout de sorte que le résultat obtenu ne consiste jamais en la répétition parfaite d'une identité figée, mais aussi d'une identité supposée.

La créativité du conservateur a été peu discutée en relation avec la façon dont Stigter (2016b) travaille avec les œuvres de Kosuth et Dibbets. Au contraire, c'est le concept d'invisibilité qui a été développé dans le champ de la conservation pour travailler avec les œuvres. Zoë Miller (2021) développe une analyse sur l'invisibilité des conservateurs en comparant leur travail à celui des traducteurs. Elle maintient que pour les conservateurs, comme pour les traducteurs, l'invisibilité est une preuve de professionnalisme (Miller, 2021, p. 200). En faisant référence à Lawrence Venuti (1995), elle explique que, pour les traducteurs, il s'agit de se cacher derrière les œuvres pour les rendre plus fluides dans un processus de domestication, en restant proche de l'intention originale de l'artiste. En faisant référence à Daniela Cascella (2017), elle maintient qu'il s'agit d'un processus de "trancelation". Elle soutient qu'en conservation, un processus similaire s'opère, lié au besoin d'objectivité dans la conservation scientifique, qui est au cœur du processus de professionnalisation des conservateurs, ainsi qu'au statut de l'artiste, considéré comme le seul auteur de son œuvre (Miller, 2021, pp. 201-203). Elle insiste sur le fait que le travail des conservateurs, comme celui des traducteurs, est complexe et qu'il résulte d'un processus de production de connaissances qui n'est pas consciemment considéré parce qu'il doit rester invisible (idem, pp. 201-203). Elle souligne que le travail des conservateurs avec les œuvres contemporaines opère un tournant dans cette direction, et elle cite le travail de Stigter (2016a). Elle considère le travail de la conservatrice comme celui d'une médiatrice, mais elle ne fait pas référence à un travail créatif

en collaboration avec l'artiste (Miller, 2021, p. 204). Elle maintient que le problème persiste de ne pas vouloir reconnaitre les pratiques créatives, subjectives, dans la production de connaissances, niant un rôle de médiateur au conservateur. Elle plaide pour une "paternité subtilisée" (idem, p. 204) et pour que la position du conservateur devienne celle d'un "entre" (idem, p. 204). En faisant référence à Maria Tymoczko (2003), elle développe l'idée d'un entre comme une "fausse neutralité" (Miller, 2021, p. 204) qui permettrait au conservateur de garder une position flexible d'adaptation située en fonction du contexte et des œuvres. Enfin, elle emprunte le terme "intervenience" de Carol Maier (2007) pour décrire une position de médiateur rendue visible dans ce sens, et elle donne des exemples dans le champ de la documentation et de la communication au public d'interventions de conservation (Miller, 2021, p. 204).[16]

Si les pratiques créatives des conservateurs, comme celles de Stigter, sont décrites, elles sont rarement décrites comme créatives parce qu'il existe un tabou de la créativité en conservation. C'est la raison pour laquelle cette créativité collective du changement n'a pas encore été conceptualisée, bien que certains conservateurs expérimentent déjà avec les œuvres contemporaines, et qu'ils décrivent leur travail créatif dans leurs écrits. Comme indiqué au chapitre 1, Hanna Hölling (2017), ex-responsable de la conservation au ZKM, soutient que les activités de conservation sont créatives. Elle maintient que les œuvres contemporaines ne sont pas des œuvres fixes, mais des œuvres qui peuvent être interprétées par un collectif de personnes à partir d'un "kit d'instructions" (Hölling, 2017, p. 54) qui peut être rédigé par l'équipe d'une institution muséale, quand l'œuvre fait partie de la collection, pour que d'autres professionnels travaillent avec, en l'absence de l'artiste (idem, pp. 54-56). Elle donne l'exemple des œuvres de Nam June Paik, comment elles ont été réinstallées par l'artiste, et une communauté de pratique après sa mort, comme *TV Clock* qui était accompagnée d'instructions qui lui permettaient d'être interprétée pour donner naissance à une pluralité de versions authentiques pour une même œuvre (idem, p. 55).

Hölling soutient que plusieurs versions d'une même œuvre peuvent exister et que leur forme dépend d'une intention collective modulable en fonction des compétences techniques et historiques des acteurs, c'est-

16 Sofia Gomes (2022) ne traite pas de créativité en examinant le travail du conservateur, mais plutôt d'agentivité. Elle soutient que les acteurs qui sont impliqués dans la réinstallation d'une œuvre contemporaine possèdent des agentivités, de même que le conservateur. En revanche, Nina Quabeck (2021) décrit son travail comme créatif lorsqu'elle collabore avec Thomas Hirschhorn pour l'installation de son œuvre *Intensif-Station* (2010) et plaide pour que la conservation rencontre des activités de création, comme Castriota (2021) dans le cas de l'œuvre *Future Library* (2014-2114) de Katie Paterson.

à-dire de leur degré d'accès à l'archive (idem, pp. 163-165). Elle défend que deux processus se rejoignent pour réinstaller les œuvres contemporaines : un processus d'interprétation discursive et d'interprétation instructive qui affectent la forme de l'œuvre réitérée (idem, p. 57). Ces deux niveaux d'interprétation sont liés aux acteurs qui participent au processus d'exécution de l'œuvre de sorte qu'il soit possible de modérer l'interprétation de l'artiste – sans l'ignorer – et de considérer l'intention d'autres acteurs engagés dans le processus créatif. Néanmoins, si elle explique que la créativité de l'artiste peut être étendue à d'autres acteurs, elle maintient que les conservateurs hésitent toujours à faire preuve de créativité en raison du tabou de la créativité en conservation. Elle soutient que les conservateurs travaillent dans une zone grise avec les œuvres contemporaines. Ils reçoivent l'œuvre, ils l'interprètent mais ils doivent aussi intervenir dessus pour lui donner une nouvelle forme dans le changement. Leur travail se situe au milieu d'activités de production et de réception. Ce qui rend leur activité complexe parce qu'ils ne peuvent pas connaitre toutes les règles d'une œuvre à la manière d'un artiste pour la reproduire dans le changement, et ils ne peuvent pas expérimenter comme les artistes font avec leurs œuvres pour assurer leur continuité.

Pour résumer, les œuvres contemporaines sont difficiles à conserver parce qu'elles ne consistent pas en un objet fabriqué par l'artiste qui contient les traces de sa main, mais elles demandent à ce dernier de collaborer avec un groupe de personnes pour être interprétées formellement en fonction du contexte. L'interprétation formelle est une tâche difficile en l'absence de l'artiste parce qu'il n'existe pas de règles préétablies pour réinstaller son œuvre d'une manière ou d'une autre, mais des règles particulières pour chaque œuvre qu'il est, néanmoins, possible d'apprendre pour permettre leur perpétuation, comme des traditions. Les conservateurs ont répondu à la présence fondamentale de l'artiste, en collaborant avec lui de manière proche, pour apprendre quelque chose de son processus créatif. Ils font preuve d'une certaine créativité quand ils travaillent avec l'artiste pour comprendre comment réinstaller son œuvre en son absence, mais cette activité est peu considérée comme créative. Les activités des conservateurs sont rarement développées dans le sens de la créativité. Si certaines activités créatives sont parfois abordées dans la littérature, les conservateurs font aussi référence au tabou de la créativité en conservation.

Ma recherche, explorant ce tabou et son origine, veut faire un pont entre la créativité de l'artiste et la créativité des conservateurs. Dans ma recherche, je soutiens qu'en élargissant le concept de créativité pour considérer le travail d'un groupe de professionnels au lieu de se

concentrer exclusivement sur l'artiste et qu'en rapprochant les activités de production de celles nécessaires à la continuation des œuvres contemporaines, le travail que fait Stigter pour assurer la continuité des œuvres contemporaines pourrait être considéré comme une activité créative. Un cadre théorique particulier est nécessaire pour envisager l'existence d'une certaine créativité au musée. Dans ma recherche, je donne une conception plus large de la créativité pour envisager le travail de beaucoup d'acteurs différents engagés dans le processus créatif de continuation des œuvres contemporaines dans le changement, et je crée un pont entre la créativité de l'artiste et celle du conservateur, à l'instar de Jonathan Kemp (2023) et Andreia Nogueira et al. (2025) qui vont dans la même direction.

En citant les travaux de Domínguez Rubio (2020) et Miller (2021), Kemp (2023) critique que la fonction du conservateur au sein des institutions est de soutenir le rôle singulier de l'artiste en tant qu'auteur unique de son œuvre. Il souligne que le travail conservatorial est aussi important et qu'il est susceptible de remettre en question cette même notion de souveraineté de l'artiste. Il donne l'exemple des œuvres produites et conservées par un grand nombre d'individus anonymes auxquels est attribuée une agentivité créative. Il met en évidence un paradoxe selon lequel, malgré la contribution de nombreux individus à la production et à la conservation de ces œuvres et bien que des agentivités créatives leur soient attribuées, les conservateurs ne sont pas reconnus comme disposant de telles capacités d'action, leur travail étant présumé demeurer imperceptible (Kemp, 2023, p. 302). Il souligne, à l'inverse, que les actions entreprises par les conservateurs sont susceptibles d'être interprétées comme relevant d'une agentivité créative pour trois raisons. Premièrement, leur démarche se caractérise par son aspect contradictoire, du fait que leur méthodologie s'appuie sur l'utilisation de modèles descriptifs, d'études de cas ou de maquettes multiples, lesquels sont comparés les uns aux autres, à l'image de diverses impressions d'une même photographie, afin de déterminer celle qui rend le plus fidèlement compte du résultat recherché. Deuxièmement, en raison de la production d'une inexactitude, les solutions proposées se distinguent systématiquement les unes des autres et ne sont pas perçues comme définitives. Troisièmement, leur travail présente un caractère génératif, car les conservateurs élaborent des documents et des instructions. Il précise que la version de référence constitue la forme optimale d'une œuvre, compte tenu du contexte. Il n'écarte pas la possibilité que la réutilisation des informations produites, ainsi que l'intégration ultérieure de données supplémentaires, puissent aboutir à l'élaboration d'une nouvelle version de référence. Par conséquent, il avance que les activités des conservateurs, intrinsèques à leur

profession, représentent une modalité de constructivisme ontologique. De surcroît, il expose différents scénarios de fin de cycle de vie, illustrant les modalités envisageables pour conserver les œuvres et soulignant par conséquent l'étendue des solutions possibles. Il affirme que l'intégralité de ces solutions découle d'un effort collectif, mettant en œuvre les ressources disponibles et relevant d'une démarche de construction collaborative. Dans cette optique, il avance que les conservateurs peuvent être considérés comme des acteurs du développement artistique. Il se réfère à cet égard au domaine de l'informatique, où le travail peut être géré de manière collective, par le biais du stockage d'informations variées et de la création de versions multiples. Il aboutit à la conclusion que l'action des conservateurs s'assimile à la gestion de versions, c'est-à-dire à la coordination de multiples révisions d'une œuvre, effectuées par plusieurs intervenants. En dernier lieu, il met l'accent sur l'impératif d'une transparence des activités des conservateurs, ce qui suppose un suivi rigoureux ainsi qu'une présentation explicite des processus de production dans lesquels ils sont engagés.

Nogueira et al. (2025) soutiennent que dans le domaine de la conservation, bien que la créativité ait été exclue pour des motifs historiques et en raison de l'approche scientifique adoptée, une forme de créativité technique est néanmoins reconnue par certains théoriciens de la conservation. Les auteurs mettent en évidence que les œuvres contemporaines ont quelque peu contesté l'approche de la créativité dans le domaine de la conservation, en raison de la nature variable des œuvres qui évoluent à chaque installation, soulevant ainsi de manière plus aigue la question de la créativité en conservation, où les conservateurs sont considérés comme des coauteurs ou des concepteurs artistiques. Les auteurs insistent sur le fait que la conservation est généralement perçue comme une forme de créativité technique, bien que cette dernière ait été dévalorisée afin de ne pas occulter la créativité originale de l'artiste. Ils soutiennent que les conservateurs disposent d'une agentivité technique, mais qu'une invisibilité de cette technicité créative est néanmoins privilégiée. En outre, ils observent une propension à nier toute capacité créative, qu'elle soit d'ordre artistique ou technique, chez les conservateurs, sachant que la créativité artistique est habituellement attribuée aux artistes capables de concevoir une œuvre inédite. En s'appuyant sur les travaux de Domínguez Rubio (2020), Nogueira et al. (2025) suggèrent que les activités miméographiques de reproduction du même constituent une créativité technique dans la continuité de l'œuvre de l'artiste, tandis que les activités néographiques s'apparentent à une créativité artistique, consistant en la création d'une œuvre nouvelle à partir de l'œuvre originale,

en s'éloignant de la trajectoire initiale de l'artiste. Ils approfondissent ainsi leur concept de conservation créative. Ils avancent l'hypothèse de l'existence d'une conservation créative, définie comme la promotion de la créativité artistique appliquée intentionnellement à un nouveau produit innovant, lequel peut prendre la forme d'un objet, d'une installation ou d'une performance. Ils élaborent donc une nouvelle approche de la conservation du patrimoine, envisagée comme un moyen de restaurer, de préserver et de communiquer des informations relatives à des œuvres fortement détériorées ou considérées comme perdues ou inutilisables, mais dont la signification historique demeure importante. Pour eux, il ne s'agit pas de créer de nouvelles œuvres, mais uniquement de générer des sous-produits de conservation intentionnellement créatifs. Les auteurs soulignent par conséquent une approche de la conservation où les biens du patrimoine culturel peuvent constituer une ressource continuellement renouvelable et transformable par les communautés qui leur attribuent un sens et une valeur (idem, p. 16). Ils ajoutent que cette approche novatrice, ou ce tournant créatif de la conservation, représente également un espace de collaboration entre plusieurs professionnels, comme les conservateurs et les curateurs, qui peuvent étroitement collaborer autour de missions convergentes pour développer des stratégies créatives autour de la fin de vie des œuvres.

Ma recherche porte également sur l'activité créative des conservateurs, mais aussi sur celle d'un ensemble de professionnels collaborant à la réinstallation des œuvres contemporaines au sein de l'institution muséale. L'attention est portée sur les nuances de la créativité dans le cadre de la réinstallation d'œuvres contemporaines en milieu muséal, ainsi que sur leur réinterprétation, afin de préserver leur authenticité et leur identité face à l'évolution, y compris pour les œuvres qui ne se limitent pas à une simple reconstruction due à des dommages, mais qui visent un développement artistique intentionnel intrinsèque. La question posée est de déterminer si les conservateurs sont aptes à s'impliquer dans ces démarches, et cette aptitude dépasse la simple capacité à contribuer à la production de produits dérivés. Il convient également de souligner dans ce contexte que la créativité miméographique de Domínguez Rubio (2020) présente une composante technique et une composante esthétique, à l'instar de la créativité néographique, laquelle peut être actualisée par de nombreux individus en collaboration avec l'artiste et qui se caractérise pareillement par une composante technique et une composante esthétique. Enfin, le rôle de la documentation est également examiné. Par conséquent, je développe le concept d'une documentation artistique, une notion qui s'apparente étroitement à celle de conservation artistique

envisagée par Nogueira et al. (2025), mais appliquée aux œuvres contemporaines.

Pour cela, je propose d'abord une théorie de la créativité qui aide à construire un pont entre la créativité de l'artiste et la créativité d'autres professionnels qui collaborent avec lui pour réinstaller ses œuvres. Il s'agit d'une créativité engagée/incorporée, d'une créativité collective du changement, qui implique de nombreuses personnes, de choses et de documents à l'intérieur du musée. Tout d'abord, j'explique que la créativité des artistes a changé historiquement (chapitre 4). Puis, je montre comment les étudiants en art apprennent déjà à créer des œuvres contemporaines innovantes censées continuer à évoluer (chapitre 5). Ces étudiants apprennent également à travailler ensemble, à réaliser de la documentation, et à collaborer avec d'autres professionnels.

2.4 UN PROBLÈME ONTOLOGIQUE

Pourquoi un tabou de la créativité existe-t-il en conservation ? Dans ma recherche, j'analyse l'existence d'un tabou de la créativité en conservation, à la fois ontologique et historique, qui dépend de la façon dont les conservateurs sont éduqués, et j'argumente contre ce tabou. L'aspect ontologique de ce tabou adresse le problème des conservateurs qui ne sont pas habitués à faire preuve de créativité pour changer les œuvres. En effet, ils travaillent habituellement avec des œuvres qui doivent rester intègres pour rester authentiques, alors que les œuvres contemporaines ont besoin d'une créativité au sens fort pour être adaptées en fonction du contexte. Comment comprendre l'identité d'une œuvre de telle manière que ses transformations soient prises en compte, sans remettre en question leur authenticité ? Dans ce chapitre, je cherche la garantie qu'une œuvre puisse changer, sans mettre en péril son authenticité, en développant une définition de l'œuvre qui dépend de la combinaison entre ses instructions et son histoire de production, comme en architecture qui admet plusieurs versions différentes pour une même œuvre, et qui n'exclut pas la créativité. Pour cela, je mets en avant le concept d'œuvre plurielle du théoricien Gérard Genette (1994) pour plaider en faveur d'une ontologie qui n'exclut pas la créativité. Ce n'est pas la première fois que ce concept est utilisé dans le domaine de la conservation des œuvres contemporaines parce que d'autres auteurs l'ont déjà développé pour répondre aux problèmes liés à leur authenticité, comme Chiara Casarin (2015), Monica Marchesi (2017) et Muriel Verbeeck (2018). Dans ce chapitre, je souligne que le concept d'œuvre plurielle est en faveur de

la créativité. En effet, il permet de considérer qu'une œuvre puisse être répétée plusieurs fois en changeant de forme mais en restant la même œuvre. Ainsi, des versions très différentes d'une même œuvre peuvent être répétées en changeant mais en restant la même œuvre authentique. Néanmoins, avant d'expliquer en détail la théorie de Genette, je reviens sur celle de Pip Laurenson (2006) qui fait référence à celle du philosophe Nelson Goodman (1968) et à son concept d'œuvre allographique. La théorie de Genette s'inspire de celle de Goodman, donc je les explique toutes les deux en détail. J'analyse aussi les théories de Tina Fiske (2009), qui fait référence à celle de Laurenson (2006), et de Tiziana Caianiello (2013), qui réfère aussi à celle de Goodman (1968). Dans un premier temps, j'explique les théories de Laurenson, Fiske et Caianiello parce qu'elles parlent toutes les trois de conservation, c'est-à-dire qu'elles pensent à l'ontologie d'un point de vue de la conservation de l'art contemporain. Elles font référence à la théorie de Goodman, en particulier Laurenson et Caianiello, mais elles sont limitées par cette théorie quand il s'agit de les appliquer à la conservation des œuvres contemporaines. En revanche, les problèmes qu'elles rencontrent avec Goodman sont adressés par Genette. Je développe ainsi sa théorie dans un second temps. Ce qui me permet, d'abord, de développer la théorie de Goodman dans le sens de Caianiello, quand elle soutient que sa théorie est plus adaptée aux œuvres contemporaines, si elles sont comparées aux œuvres architecturales plutôt qu'aux compositions musicales, parce que l'architecture admet l'existence de plusieurs versions pour une même œuvre qui évoluent en considérant ses instructions et son histoire, sans la figer. Ce qui me donne la possibilité, ensuite, de faire un pont entre les théories de Goodman et de Genette en qualifiant ces œuvres de plurielles et en expliquant leur fonctionnement. Dans ce chapitre, j'illustre le pour et le contre de leurs théories grâce à l'exemple de l'œuvre *Eux et nous, nous et eux* (2000, 2004) d'Annette Messager et de l'œuvre *Lingue di cielo* (2023-2025) de l'artiste italienne Nina Carini. [Fig. 6]



FIG. 6 – *Lingue di cielo* (2023-2025) de Nina Carini au palais Lantieri de Gorizia, Italie, 2025.

2.4.1 Œuvres allographiques

Dans son article souvent cité sur la conservation des installations time-based media, l'ancienne responsable de la collection et de la recherche de la Tate, Laurenson, pose la question de la manière de travailler avec les installations en général[17] pour les réinstaller dans le changement sans compromettre leur authenticité au musée (Laurenson, 2006, p. 1). Elle soutient que pour respecter la nature changeante des installations, il est plus utile de les considérer comme des compositions musicales que comme des sculptures (idem, p. 5). Elle défend qu'une sculpture représente l'objet traditionnel en conservation parce qu'il s'agit d'un objet fixe et unique dont l'état matériel peut être étudié grâce à des méthodes scientifiques en évitant toute interprétation subjective qui n'est pas admise dans le paradigme scientifique de l'objet traditionnel parce qu'elle est jugée comme non professionnelle (idem, p. 4). Elle maintient que dans le paradigme scientifique de la conservation, le changement n'est pas admis pour les œuvres traditionnelles parce qu'il est synonyme de perte d'authenticité de l'objet artistique. Elle souligne que l'éthique traditionnelle des conservateurs admet qu'une sculpture est authentique

17 Laurenson parle des installations time-based media mais elle dit que ce qu'elle écrit fonctionne aussi pour les installations en général.

si son identité matérielle n'a pas été violée, c'est-à-dire si son intégrité matérielle est restée intacte dans le temps et son identité historique est vérifiée, c'est-à-dire si elle garde les traces de son histoire de production. Cela signifie que l'authenticité des œuvres traditionnelles réside dans leur aspect matériel, lequel conserve les traces de la main de l'artiste. Par conséquent, intervenir sur la matière originale d'une peinture ou d'une sculpture revient à mettre en péril son authenticité en interférant avec le geste créatif de son créateur.

Laurenson maintient qu'il existe une relation entre l'ontologie des œuvres et le concept d'authenticité en conservation. Elle soutient que le cadre conceptuel traditionnel de la conservation correspond aux œuvres autographiques, comme les sculptures, qui doivent rester inchangées pour rester authentiques, mais qu'il est peu adapté aux œuvres non autographiques, comme les installations, éphémères et multiples, qui nécessitent un changement pour rester authentiques. Elle défend qu'il serait plus utile de considérer les installations à la manière d'œuvres allographiques comme les compositions musicales pour travailler avec dans le changement. Elle fait référence à Goodman (1968) dont elle reprend le vocabulaire. Néanmoins, elle n'explique pas sa théorie en détail. Pour cela, avant d'explorer davantage la théorie de Laurenson, il est nécessaire d'analyser celle de Goodman pour mieux comprendre comment elles sont liées et en quoi elles diffèrent dans le cas des installations.[18]

Goodman (1968) aborde le problème de l'authenticité des œuvres. Il pose la question de savoir en quoi consiste la différence de valeur entre deux œuvres esthétiquement identiques, mais dont la première est un original et la seconde est une copie. Est-ce qu'un observateur peut défendre que deux œuvres ont autant de valeur d'un point de vue esthétique si la première est originale et que la seconde est une copie (Goodman, 2011, pp. 135-138) ? Cette question l'incite à introduire une division catégorique au sein des différentes pratiques artistiques autour de la notion d'authenticité. Certaines œuvres comme les peintures et les sculptures sont susceptibles d'être contrefaites. Ce sont des œuvres *autographiques* (idem, p. 147). Pour lui, la peinture est la forme d'art autographe par excellence car un tableau ne peut pas être reproduit sans que soit créé un faux (idem, p. 146). Pour déterminer s'il est authentique, il est nécessaire de savoir s'il a un lien avec l'histoire de production qu'il prétend avoir. Ce qui revient à répondre à la question initialement posée par Goodman en ces termes : il est impossible d'évaluer esthétiquement si deux tableaux identiques sont authentiques mais il faut s'établir sur leur histoire de

18 Je fais référence à la traduction en français de Jacques Morizot (Goodman, 2011). La version originale du texte de Goodman a été publiée en 1968 (Goodman, 1968).

production (idem, pp. 139-146). Si un tableau a été réalisé par un grand peintre, il est authentique, mais sa copie, n'ayant pas été réalisée par son auteur, est un faux qui n'a pas la même valeur artistique bien qu'elle soit identique à l'original. Pour d'autres productions artistiques, comme les compositions musicales, les pièces de théâtre et les textes littéraires, c'est différent. Cela n'a aucun sens de parler de contrefaçon ou d'authenticité car elles sont faites pour être reproduites en un nombre illimité d'exemplaires. Ce sont des œuvres *allographiques* (idem, p. 147).

Pour Goodman, l'établissement d'une frontière entre arts autographes et arts allographes ne dépend pas du caractère singulier ou sériel d'une œuvre, mais d'une différence au niveau des signes (idem, pp. 149-150). Il soutient que les arts allographes utilisent un alphabet de signes articulés qui se partagent entre traits pertinents et traits variables. Il maintient que l'instance qui reproduit les premiers sans les altérer est identifiable en tant qu'œuvre même si elle ne reproduit pas les seconds. Par exemple, la transcription en rouge d'un poème n'est pas moins authentique que le manuscrit écrit à l'encre noire par l'écrivain parce que ce qui compte c'est que toutes les lettres de l'alphabet soient dans le bon ordre pour le lire et pas la couleur de l'encre. En revanche, selon lui, les arts autographes ne résultent pas d'une combinaison de signes préexistants et isolables : ils constituent un signe complet et continu qui ignore la distinction entre paramètres essentiels et adventices. Il est impossible de déterminer les propriétés constitutives et contingentes d'un tableau car aucune caractéristique ne peut être laissée comme non significative, donc une œuvre autographique ne peut être que copiée pour être reproduite.

Goodman soutient que les œuvres allographiques sont reproductibles en restant authentiques parce qu'elles sont accompagnées par un système de notation qui permet de les reproduire en un nombre illimité de manifestations également authentiques. Il défend que les exécutions peuvent varier mais elles sont toutes authentiques, si tous les symboles (une lettre d'alphabet ou une note de musique) sont positionnés dans le bon ordre, c'est-à-dire si leur *identité orthographique* (idem, p. 149) est respectée. Il maintient qu'une fausse copie de l'œuvre est un texte, une partition, un script ou une performance qui n'a pas les bons symboles dans le bon ordre. Pour lui, le système de notation fournit un *test de correction orthographique* (idem, p. 152) pour les textes, les partitions et les scripts et un *test de concordance* (idem, p. 152) pour les performances, établissant qu'un objet a les propriétés constitutives d'une œuvre, c'est-à-dire les caractéristiques requises, et quelles sont les propriétés contingentes, c'est-à-dire les limites de variation permises dans chacune. Il maintient que seules les exécutions musicales et les pièces de

théâtre qui sont conformes à leur partition ou à leur script comptent comme des performances de l'œuvre, quelle que soit la personne qui les exécute (idem, pp. 155-156).

Ces tests impliquent que les œuvres allographiques soient le résultat d'un processus de production en une ou deux étapes. Pour Goodman, la division entre les œuvres réalisées en une étape et les œuvres réalisées en deux étapes concerne les phases de production des œuvres indépendamment du fait qu'elles soient autographiques ou allographiques (idem, pp. 148-149). Le produit final des arts réalisés en une étape est le résultat d'une seule étape dans le processus de création. Certaines œuvres allographiques telles que les poèmes et les romans sont réalisées en une étape. Ce que l'écrivain produit est concluant. C'est également le cas pour les œuvres autographiques telles que les peintures. En revanche, une œuvre réalisée en deux étapes comprend deux phases de production où la deuxième étape est un dérivé de la première. Le produit final des arts en deux étapes est le résultat d'un processus en deux temps. D'une part, certaines œuvres allographiques comme la musique sont des œuvres réalisées en deux étapes. Le compositeur fait le travail d'écriture de la partition et la performance est le produit final. Le travail est réellement effectué lorsque la partition est exécutée par quelqu'un d'autre et que la performance est vécue. D'autre part, la gravure est un art autographe en deux étapes capable de donner naissance à de multiples œuvres autographiques. La possibilité d'existence de ce type d'œuvres est liée à la présence de deux étapes dans leur histoire de production. La première étape est rendue possible grâce à un objet singulier, la plaque d'impression, qui produit, dans un second temps, des œuvres multiples appelées impressions de gravure. L'objet unique obtenu dans la première étape est l'instrument de production des objets multiples produits dans la deuxième phase.

La théorie de Laurenson s'inspire de celle de Goodman, mais elle en diffère également de manière plus libre pour considérer les particularités des installations. Laurenson soutient que les installations existent dans un continuum ontologique entre la sculpture et les compositions musicales (Laurenson, 2006, p. 4). Elle maintient que ce sont des œuvres allographiques parce que leur authenticité ne réside pas dans leur état matériel où il serait possible de trouver un lien avec la main de l'auteur, mais dans leur identité qu'il faut préserver en étant attentif à ne pas perdre aucun élément essentiel d'une performance à une autre. Elle défend que leur identité est définie par les *propriétés de définition de l'œuvre* (idem, p. 7) qui consistent en des décisions spécifiques négociées et revisitées par l'artiste à chaque performance, qui peuvent être capturées

grâce à ses instructions, aux installations précédentes qu'il a approuvées susceptibles de servir de modèles, et à la compréhension du contexte où elles ont été installées (idem, pp. 7-9). [19] Elle insiste sur le fait que les installations sont allographiques parce qu'elles sont réalisées en deux étapes comme les compositions musicales, où la partition est la première étape déterminant la seconde étape finale de la performance, à savoir son exécution, et elles peuvent être performées de multiples fois en variant légèrement d'une performance à une autre en restant authentiques car elles sont établies sur l'interprétation des instructions de l'artiste (idem, p. 4).

Laurenson fait référence au philosophe Stephen Davies (2001) pour qui les propriétés constitutives d'une partition peuvent être spécifiées de manière mince ou épaisse (Laurenson, 2006, pp. 5-6). Elle soutient que parce que les instructions ne sont pas standardisées comme les partitions d'une composition musicale, il est essentiel que l'artiste laisse un écart entre ses spécifications et comment l'œuvre doit être performée, c'est-à-dire une marge de manœuvre à l'interprétation de son intention (idem, p. 7). Elle admet qu'une installation est plus riche que ses spécifications (idem, p. 6). Elle met en évidence que copier la présentation d'une installation dans une galerie revient à éroder son identité. Au contraire, les conservateurs doivent considérer qu'il existe des instructions qui peuvent être interprétées. Par conséquent, si performer une œuvre revient à exécuter des instructions de manière mécanique, alors l'installation se rapproche d'une sculpture sur le continuum entre art autographe et art allographe.

Pour résumer, la théorie de Laurenson est utile pour travailler avec certaines installations munies d'instructions relativement fixes qui peuvent être employées par des personnes tierces en l'absence de l'artiste pour interpréter son œuvre d'un contexte à un autre, mais elle ne permet pas de répondre au problème de comment travailler avec les œuvres qui sont démunies d'instructions et qui ont besoin de changer drastiquement en fonction du contexte. Certaines œuvres peuvent être produites et reproduites en restant authentiques, sans être accompagnées par un système de notation articulé, comme les poèmes qui n'ont jamais été écrits ou les compositions musicales improvisées, et se développer en fonction du contexte. Dans le cas de l'œuvre *Eux et nous, nous et eux* (2000, 2024) de Messager, plusieurs contributions me faisaient penser qu'elle ne travaillait pas à partir d'instructions fixes et préétablies qui permettraient à une personne tierce de réinstaller son œuvre en son absence. D'abord,

19 La théorie de Laurenson (2006) est donc beaucoup plus fluide et élastique de ce qu'elle est accusée de ne pas être. Voir : van de Vall (2023).

Michael Bishop (2008) insistait sur le fait qu'elle travaillait comme une bricoleuse qui assemblait de manière spontanée dans l'espace des matériaux divers pour créer ses œuvres et qui était capable de les recomposer à partir d'œuvres précédemment exposées (Bishop, 2008, pp. 147-157). Puis, lors de son échange avec Anaël Pigeat (2017), l'artiste expliquait qu'elle travaillait souvent à partir d'une documentation, composée de plans de déambulation et de maquettes, qui lui était proposée par le musée, sur laquelle elle pouvait intervenir, et qu'elle se donnait la liberté de ne pas suivre parce qu'elle travaillait directement dans l'espace avec ses assistants qu'elle supervisait sur le terrain.

Un autre exemple qui illustre plus explicitement ce point est l'œuvre *Lingue di cielo* (2023-2025) de Nina Carini que j'avais vue la première fois, en 2023, à la basilique San Celso à Milan. L'œuvre consistait en une installation composée de fossiles de crinoïdes qui avaient une forme étoilée, et de microsculptures en bronze peintes en bleu, qui représentaient des fossiles à forme cuspide. Certains fossiles étaient positionnés par terre, tandis que d'autres étaient posés sur des disques en verre transparent et en acier, qui étaient aussi des miroirs sur lesquels les fossiles se reflétaient. Donc, ils semblaient comme tombés du ciel de manière aléatoire, mais en même temps émerger d'une réserve naturelle d'eau souterraine. Ils étaient éclairés par une lueur diffuse positionnée au ras du sol qui créait des ombres en leur donnant du relief. Cela mettait en évidence leur forme et leur couleur par rapport au sol en terre cuite.

En 2025, l'artiste me confiait que l'œuvre aurait été présentée différemment dans la salle des fresques du palais Lantieri de Gorizia, où elle avait été invitée à présenter son œuvre à nouveau. Néanmoins, son titre n'aurait pas changé, mais elle aurait été doublement datée de 2023 et 2025. L'œuvre aurait gardé le même titre, mais aurait changé de forme parce qu'il s'agissait d'une œuvre en développement. L'artiste insistait sur le fait que son œuvre ne changeait pas de forme, mais qu'elle évoluait avec elle. Elle me racontait qu'elle avait proposé son œuvre à la curatrice parce que l'espace mis à sa disposition était vaste, la recherche sur ce sujet était encore active, et parce qu'elle pensait que c'était l'occasion de finir son œuvre, qui partait d'une recherche sur le temps et sa fragilité. Elle ajoutait qu'elle avait choisi de développer différemment, dans cet espace, plusieurs aspects de son œuvre en lien avec l'idée de stratifications du temps qui passe et de la mémoire retrouvée.

Elle m'expliquait qu'elle ne travaillait pas à partir d'une documentation fixe et préétablie pour développer son œuvre, mais qu'elle s'appuyait sur son carnet de notes dans lequel elle dessinait des cartes mentales, des cartes de paroles, des petits croquis, et elle insérait des citations brèves

de textes et de poésies qu'elle lisait et qui l'inspiraient. Pour cette installation, elle me confiait qu'elle travaillait en s'établissant sur ses sensations, une certaine énergie qu'elle voulait retrouver dans son œuvre. Elle soutenait qu'elle voulait que l'installation soit vivante. Elle ajoutait qu'elle travaillait dans son studio, en amont de l'exposition à Gorizia, pour installer son œuvre en suivant un modèle de proportions, un gabarit flexible qui lui permettait de réaliser ses œuvres avec des courbes qu'elle appelait *"una dima."* Une *"dima,"* m'expliquait-elle, c'était un modèle en carton qu'elle aurait dessiné en forme de cercle pour comprendre comment développer son œuvre directement dans l'espace. Ce qui lui permettait aussi d'en varier les mesures en fonction des éléments qui la composaient, et des dimensions de l'espace directement sur place en se laissant une marge de manœuvre à l'improvisation, ensemble avec son assistant. [Fig. 7]



FIG. 7 – Détail de l'œuvre *Lingue di cielo* (2023-2025) de Nina Carini au palais Lantieri de Gorizia, Italie, 2025.

Est-il possible de qualifier ces œuvres d'allographiques dans le sens de ce que Goodman considère comme les compositions musicales ? Je soutiens que ces œuvres sont quelque chose d'autre et qu'elles fonctionnent différemment. Cependant, cette éventualité n'est pas considérée à proprement parler par la théorie de Laurenson.

2.4.2 Itération et différance

Dans cette sous-partie, je soutiens avec Fiske (2009) que les œuvres contemporaines, comme les exemples décrits ci-dessus, ne sont pas toutes allographiques au sens de Goodman et Laurenson, mais qu'il existe un autre type d'œuvres qui fonctionnent différemment. Fiske critique la théorie de Laurenson qu'elle accuse d'opérer une énième tentative de fixer l'identité des installations et leur limite de variation alors qu'elles sont par nature destinées à évoluer. Elle défend que si les installations ne sont pas faites pour persister, il faut pouvoir en connecter les multiples instances pour contrecarrer l'éclatement des éléments qui les composent, mais elle maintient qu'il est plus utile de penser ce lien en termes d'itération dans le sens du philosophe Jacques Derrida (1971) qu'en termes d'actualisation dans celui de Goodman pour "mettre en sécurité l'œuvre pendant son absence" (idem, p. 233).

Fiske souligne que Laurenson donne une lecture allographe des installations qui permet de connecter de multiples instances légitimes d'une même installation grâce à la présence d'instructions signées par l'artiste (idem, p. 234). Ce qu'elle critique. Elle critique le fait que la théorie de Laurenson ne considère les installations que comme des œuvres allographiques parce qu'elles sont réalisées en deux étapes et qu'elles sont multiples, alors que beaucoup d'installations sont multiples sans la présence d'une première étape, c'est-à-dire sans instructions approuvées par l'artiste qu'il faudrait suivre. Ce qui ne les empêche pas d'être reproduites différemment par l'artiste en restant authentiques. En effet, pour Laurenson, les installations sont des œuvres allographiques parce qu'elles sont réalisées en deux étapes et qu'elles sont multiples. Cependant, la distinction de Goodman entre les arts autographes et allographes ne concerne pas celle entre les œuvres en une étape et celles en deux étapes ni les œuvres singulières et les œuvres multiples. Laurenson confond ces distinctions alors que Goodman les sépare.

Pour challenger la vision allographe des installations proposée par Laurenson, Fiske offre le récit d'un exemple, celui de l'œuvre *White Walls* de l'artiste britannique Andy Goldsworthy exposée à la galerie Lelong de New York en 2007 (idem, pp. 229-232). L'artiste et ses assistants appliquent sur les murs de l'argile blanche qui est censée sécher, se craqueler et tomber en morceaux sur le sol. Enfin, l'argile récupérée est recyclée et réutilisée pour assurer un lien entre toutes les instances de l'œuvre et permettre la mémoire de l'activité humaine incarnée dans le matériel principal. Cependant, à la galerie Lelong, tout ne se passe pas comme prévu. L'argile se désinstalle sans avoir eu le temps de sécher et de se craqueler, emportant avec elle des morceaux de mur noir, ren-

dant le matériel inutilisable pour de futures réinstallations. Fiske pose la question de comment connecter cette instance de l'œuvre *White Walls* à celles précédemment exécutées par l'artiste et à celles qu'il réalisera dans l'avenir en faisant référence à la théorie de Laurenson ? En s'appuyant sur cet exemple, elle se demande si l'identité allographe d'une œuvre qui n'est pas définie par des instructions approuvées par l'artiste peut être réinstallée dans de nouveaux contextes en changeant sans pour autant devenir une œuvre nouvelle.

Pour Laurenson, la relation entre différentes installations d'une même œuvre qui ne cesse de varier est assurée d'une actualisation à une autre grâce à l'existence d'instructions rédigées par l'artiste, mais Fiske diffère de cette lecture des installations allographes qu'elle compare au *telos d'accomplissement* (idem, p. 234) – critiqué par Derrida – qui caractérise l'ensemble des pratiques d'actualisation vers lesquelles toutes les œuvres tendent, c'est-à-dire vers la réalisation d'une intention. Fiske soutient que la théorie de Laurenson entretient l'idée que l'éthique du conservateur réside dans sa capacité à minimiser l'érosion de l'identité des œuvres d'une instance à une autre (idem, p. 233), mais qu'avec les installations c'est différent parce qu'il ne s'agit pas d'actualiser une œuvre, mais de l'aider à développer des structures différentielles (idem, p. 236).

Fiske reconnait chez les installations la même *force de rupture* (idem, p. 233) que Derrida atteste pour l'écriture comme mode de communication qui admet "un certain degré d'indépendance à l'égard de l'origine, de la production ou de l'intention [...]" (idem, p. 233). Elle maintient que cette force de rupture réside aussi dans les installations car elles sont constamment désinstallées et plus souvent absentes que présentes. Pour cette raison, elle préfère la notion d'itération à celle d'actualisation, comme un mode de répétition qui ne repose pas sur l'accomplissement d'une œuvre originale mais sur le dépassement de l'original (idem, p. 234). En soutenant qu'une œuvre n'est pas incarnée mais itérée, Fiske met en évidence trois choses : premièrement, que le set de pratiques de documentation, d'installation et de désinstallation permet un mouvement de différance plutôt que la poursuite d'une actualisation (idem, p. 235). Deuxièmement, que le rôle du conservateur est celui d'un traducteur capable de reconnaitre les différences d'une itération à une autre sans chercher à les effacer (idem, p. 236). Troisièmement, qu'il existe un minimum de reste de l'œuvre d'une installation à une autre pour que le travail de l'artiste soit identifiable dans le temps et qu'il soit de nouveau altérable dans l'avenir.

Pour résumer, Fiske admet qu'une œuvre peut être répétée tout en conservant des différences, en lien avec le concept d'itération. Elle re-

connait qu'il soit possible pour les installations d'être itérées plusieurs fois en changeant fortement sans correspondre à aucune documentation prédéterminée ou définie a posteriori par l'artiste. Dans le cas des œuvres de Messager et de Carini, sa théorie est utile pour comprendre que leurs installations ont changé de forme en restant la même œuvre authentique, en l'absence d'une documentation fixe et préétablie rédigée par l'artiste. Cependant, Fiske n'aborde pas la question de l'impact du contexte sur le développement de l'œuvre. Dans le cas de l'œuvre *Eux et nous, nous et eux* (2000, 2024) de Messager, le contexte joue un rôle fondamental dans la manière dont l'œuvre sera réinstallée par l'artiste. En effet, elle doit dialoguer avec le contexte du point de vue de ses dimensions et de son histoire. Dans le cas de l'œuvre *Lingue di cielo* (2023-2025) de Carini, les nouvelles dimensions du contexte, plus vaste que celui d'origine, lui permettent de développer différemment son installation dans l'espace, mais également sa recherche. En d'autres termes, pouvoir considérer le rôle du contexte signifie se donner la possibilité de comprendre pourquoi et comment une œuvre se développe en restant la même œuvre authentique.

2.4.3 Contexte de production

Dans cette sous-partie, je maintiens avec Caianiello (2013) que les œuvres contemporaines dépendent de leur histoire de production et d'une documentation, plus ou moins complète, qui peut être absente ou présente, et que ces deux éléments se combinent ensemble pour que les œuvres restent authentiques dans le changement en fonction du contexte. Pour cela, je soutiens avec elle qu'il est plus utile de considérer la théorie de Goodman à propos des œuvres d'architecture que des compositions musicales pour travailler avec les installations, parce que les œuvres d'architecture, comme les installations, dépendent de leur histoire de production, de leur documentation, plus ou moins variée quand elle existe, et elles peuvent se décliner en plusieurs versions différentes en fonction du contexte, en étant considérées comme des versions authentiques de la même œuvre.

Caianiello réévalue la lecture allographe des installations proposée par Laurenson en faisant référence à la théorie de Goodman. Elle défend qu'il est difficile d'établir une comparaison entre les compositions musicales, l'art allographe par excellence de Goodman, et les installations pour quatre raisons (Caianiello, 2013, pp. 214-215). Premièrement, parce qu'elles ne sont pas produites en deux étapes mais en trois étapes comme les pièces de théâtre. 1) L'artiste travaille sur un concept, 2) l'installation est montée, 3) elle est performée devant le public lors de l'exposition. De

plus, ce n'est pas parce qu'une installation est réalisée en deux étapes qu'elle est automatiquement allographique, puisque pour Goodman certains arts autographes comme la gravure sont réalisés en deux étapes. Deuxièmement, parce qu'une installation (même munie d'instructions) peut être identifiée par son histoire de production, comme les arts autographes. Troisièmement, parce que les installations ne sont pas aussi immatérielles que la musique et que certains éléments fabriqués par l'artiste servent de traits d'union d'authenticité entre une installation et une autre comme les arts autographes. Quatrièmement, cela est dû au fait que les installations sont montées et performées en relation avec un espace qui en détermine la signification et auquel elles finissent par être identifiées.

En faisant référence au philosophe de l'architecture Maurice Lagueux (1998), Caianiello insiste sur le fait que l'identité et l'authenticité d'une installation, comme une œuvre d'architecture, dépendent du contexte de production au point qu'elle ne peut pas être allographique comme les compositions musicales qui peuvent être exécutées à différents endroits sans que leur identité ne soit altérée (Caianiello, 2013, p. 215). En effet, selon Lagueux (1998), lorsqu'il élabore la théorie de Goodman (1968) en architecture, bien qu'il soit techniquement possible de reproduire une œuvre d'architecture en suivant des plans complets, qu'ils soient originaux ou recréés a posteriori par le même architecte ou un nouvel architecte, la spécificité de site de l'œuvre d'architecture limite son potentiel allographe (Lagueux, 1998, p. 24). Donc, le même bâtiment construit à différents endroits sera considéré comme une copie et pas comme une nouvelle instance authentique de l'œuvre. Pour Lagueux, la particularité de l'architecture, c'est que le site pourrait faire partie de l'histoire de production des œuvres pour en déterminer l'authenticité et l'identité. Il explique que c'est une situation très différente de celle des tableaux et des compositions musicales, qui peuvent être exposés et exécutés partout dans le monde sans que leur authenticité soit remise en question.

Pour Caianiello, les installations se rapprochent davantage de la manière dont Goodman (1968) considère l'architecture que d'un "continuum entre la sculpture et la musique" (Laurenson, 2006, p. 4), car elles se situent dans une "zone grise entre les arts autographes et allographes" (Caianiello, 2013, p. 215), tout comme les œuvres d'architecture selon Goodman. En effet, Goodman considère l'architecture comme "un cas mixte et de transition" (Goodman, 2011, p. 258) à la fois autographe et allographe. C'est un art de transition parce qu'il soutient qu'au commencement tous les arts étaient autographiques mais que certains ont dû se munir d'un système de notation pour survivre parce qu'ils étaient

plus éphémères ou parce qu'ils nécessitaient la collaboration de beaucoup de personnes, comme en architecture (idem, pp. 154-156). C'est un art mixte parce qu'il existe des œuvres d'architecture autographiques et d'autres allographiques (idem, p. 258). Il exprime cette double nature en soulignant qu'une reproduction exacte du Taj Mahal serait une copie tandis que le Smith-Jones duplex n° 17 s'étend dans les banlieues et ce processus n'a aucun effet sur son identité. Certains édifices sont identifiés par leur histoire de production comme le Taj Mahal. Ce sont des œuvres autographiques. D'autres édifices sont identifiés par leur système de notation comme le Smith-Jones duplex n° 17. Ce sont des œuvres allographiques.

Pour Goodman, l'œuvre d'architecture est nécessairement conçue en deux étapes avec l'aide d'un système de notation parce qu'il faut d'abord la concevoir pour la construire dans un deuxième temps (idem, pp. 153-155). Ce qui implique deux phases dans le processus de production, mais cela ne détermine pas qu'elle soit considérée comme une œuvre allographique une fois construite. Goodman soutient que la fonction logique principale d'un système de notation consiste à identifier une œuvre, mais elle a aussi d'autres fonctions comme celle d'être une aide pratique à la production (idem, p. 154) pour assurer la transition correcte de la conception à la construction dans un processus dans lequel plusieurs personnes collaborent (idem, p. 258). Il maintient que les plans peuvent être comparés aux partitions musicales mais que les œuvres d'architecture ont cette particularité que ne possèdent pas les compositions musicales : bien qu'elles soient dotées d'un système de notation mature, une fois réalisées, elles peuvent devenir des œuvres autographes et leur identité dépendre de leur histoire de production. Cependant, cela ne représente pas un frein à leur reproduction, car si une œuvre d'architecture est considérée comme autographique, chaque fabrication qui suit exactement les plans sera une copie non authentique de l'original, tandis que si l'œuvre d'architecture est considérée comme allographique, chaque fabrication suivant les plans constituera une nouvelle instance authentique de l'œuvre.

Goodman ajoute qu'il considère les plans en architecture comme des systèmes de notation plus ou moins rigoureux qui permettent à de nombreuses versions d'un même édifice de prendre forme (Goodman, 2011, pp. 257-258). Il maintient que beaucoup d'éléments peuvent être mentionnés dans les plans, des mesures mais également des spécifications, plus ou moins fondamentales ou facultatives, qui ne rentrent pas dans un système notationnel au sens strict, comme pour les partitions. Ce qui ne signifie pas que ces œuvres ne sont pas reproductibles sur la base de

plans, ni qu'elles seront identiques à l'original, ni qu'elles seront considérées comme la même œuvre, ni comme une copie, mais qu'il existe une grande liberté d'exécution en architecture.

Goodman soutient qu'il s'agit d'une histoire de conventions (idem, pp. 154-156). En faisant référence à Goodman, Gérard Genette (1994) mentionne aussi l'importance des conventions dans le passage d'un art allographe à un art autographe en architecture (Genette, 1994, p. 34, p. 62). Il souligne que certaines œuvres modernes d'architecture pourraient être reproduites en s'établissant sur leurs plans, mais qu'elles ne le sont pas pour des raisons conventionnelles, et il avance la raison de l'appréciation esthétique : les édifices qui plaisent le plus ne sont pas reproduits, tandis que ceux qui ont une valeur esthétique négligeable le sont, comme certains pavillons résidentiels (idem, pp. 151-152). Il insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une limitation technique mais d'une limitation conventionnelle, dont certains cas échappent à la règle (idem, p. 63). Il mentionne spécialement le Pavillon Barcelona de Mies van der Rohe qu'il qualifie d'œuvre allographique. Enfin, il ajoute que "si l'architecture exploitait les possibilités de multiplication que lui offre son régime allographique, on pourrait rencontrer des plans à variantes, prescrivant des bâtiments légèrement différents, mais assez semblables pour se rapporter à la même identité opérale" (idem, p. 282).

Caianiello avertit tout de même d'une certaine rigidité du structuralisme goodmanien, et elle écrit à propos des installations que "des éléments autographiques et allographiques peuvent exister côte à côte" (idem, p. 216). C'est cette même rigidité que la philosophe de l'architecture Remei Capdevila-Werning (2007, 2018) mentionne à propos de l'architecture lorsqu'elle montre que les deux critères goodmaniens s'entrelacent continuellement pendant la reconstruction du Pavillon de Barcelone de Mies van der Rohe en 1986, cinquante-sept ans après son démantèlement à la fin de l'Exposition internationale de 1929, à Barcelone. En faisant référence à l'historien de l'art Sylvain Malfroy (2002), elle soutient que les deux critères ne peuvent être exclus l'un de l'autre sans perdre certains éléments constitutifs de l'œuvre (Capdevila-Werning, 2007, pp. 12-14 ; 2018, p. 205). Elle maintient que le Pavillon de Barcelone n'est pas une copie du pavillon original, et qu'il n'est pas non plus une nouvelle instance, mais que les deux critères sont valides pour l'identifier. Le critère autographe permet de distinguer les deux œuvres, alors que pour reconstruire le Pavillon de Barcelone, le critère d'identification était les plans recréés.

Pour résumer, en faisant référence à comment Goodman considère l'architecture, la théorie de Capdevila-Werning (2007, 2018) suppose

qu'il soit impossible de faire l'économie des propriétés associées à l'histoire de production pour l'identité, si nous voulons distinguer les œuvres allographes possédant la même structure, mais dont la genèse est distincte. Ensemble avec la théorie de Caianiello (2013), elles suggèrent que les concepts d'œuvre autographique et d'œuvre allographique ne sont pas exclusifs car cette dernière, susceptible d'être reproduite en un nombre indéfini d'instances équivalentes, ne peut pas toujours être séparée de considérations liées à son histoire de production, dont le contexte peut entrer en ligne de compte. Dans ce sens, elle est aussi autographique. Dans le cas des œuvres de Messager et de Carini, il s'agit d'un élément important puisqu'il met l'accent sur le contexte d'itération de l'œuvre. Il est ainsi possible de considérer l'impact du contexte sur les différentes manifestations de l'œuvre, en lui attribuant un rôle clef pour son interprétation formelle, sans remettre en question l'authenticité de l'œuvre. Autrement dit, le contexte joue un rôle important sur ces œuvres et la théorie de Caianiello met en lumière que plusieurs versions authentiques d'une même œuvre peuvent exister en fonction du contexte, comme les œuvres d'architecture. Cependant, cette théorie ne répond pas à la question de savoir comment différentes instanciations d'une même œuvre peuvent être considérées comme authentiquement la même œuvre, malgré leurs différences significatives en fonction du contexte de production, c'est-à-dire comment ces œuvres fonctionnent.

2.4.4 Œuvres plurielles

Comme j'ai expliqué plus haut, Fiske (2009) et Caianiello (2013) relèvent certains points critiques de la théorie goodmanienne, telle qu'elle a été proposée par Laurenson (2006) pour considérer une lecture allographe des installations. Tout d'abord, des cas résistent à la théorie d'une identité absolue des œuvres allographiques posée par Goodman (1968), pour qui une œuvre littéraire consiste en son texte et une composition musicale consiste en sa partition avec lesquels elles sont conformes. Au contraire, les transformations globales qu'une installation subit en fonction du contexte incitent à distinguer l'œuvre de ses diverses instances et de ses instructions. Enfin, pour Goodman, les œuvres allographiques sont des créations artistiques qui se sont nécessairement émancipées de leur histoire de production grâce à un système de notation qui permet en retour d'identifier les instances authentiques de l'œuvre. L'enjeu est de déterminer s'il est possible d'inclure les aspects de provenance dans l'identité des œuvres allographiques.

Pour travailler avec les œuvres contemporaines, nous avons besoin d'une théorie qui considère l'histoire de production des œuvres et la

documentation qui les accompagne pour créer plusieurs versions différentes de la même œuvre en fonction du contexte. Considérer l'architecture selon Goodman (1968), c'est se donner la possibilité d'envisager une grande variété de cas en art contemporain, où les œuvres peuvent changer en fonction du contexte, en étant accompagnées d'une documentation non complète, non fixe et non préétablie, rédigée par l'artiste ou des personnes tierces. Les œuvres contemporaines ne sont pas toutes allographiques comme les compositions musicales, mais elles peuvent être dans une zone grise, entre art autographe et art allographe, comme les œuvres d'architecture.

Bien qu'il ne prenne pas en compte comment Goodman (1968) considère les œuvres d'architecture, la théorie de Genette (1994) avec son concept d'œuvres plurielles remet en question sa théorie de manière à ce qu'il soit possible d'envisager que les œuvres puissent être munies d'une histoire de production, sans être accompagnées d'instructions complètes, fixes et préétablies, mais l'œuvre ne résulte pas figée, au contraire, cela lui offre la possibilité d'être interprétée formellement pour qu'elle évolue, jusqu'à donner naissance à une pluralité de versions authentiques pour une même œuvre. Il est alors possible de penser l'existence d'œuvres multiples qui changent en fonction du contexte, avec ou sans documentation, et qui ont une histoire de production qui permet de les identifier comme différentes versions authentiques de la même œuvre. Ce qui est utile pour envisager la continuité des œuvres contemporaines qui ont besoin d'évoluer, comme celles de Messager et de Carini.

Genette développe ce concept à propos des œuvres en général, mais davantage pour la musique et la littérature. Il critique la théorie de Goodman (1968) qui refuse de considérer les traductions en littérature, les transcriptions et les transpositions en musique comme des versions d'une même œuvre parce qu'il pose comme absolue l'identité de l'œuvre avec son texte ou sa partition sans référer aux conditions historiques de production (Genette, 1994, pp. 313-314). Genette soutient qu'il en dérive trois options incertaines. 1) La première version est l'originale tandis que toutes les autres après elle ne sont que des copies. 2) La première version n'est qu'une esquisse préparatoire. 3) Ce sont toutes des œuvres différentes. Si Genette ne développe pas comment Goodman (1968) considère les œuvres architecturales, néanmoins, sa théorie explique le mode de fonctionnement des œuvres plurielles.

2.4.5.1 Immanence

Pour comprendre comment fonctionnent les œuvres plurielles, il est nécessaire d'analyser en profondeur la théorie de Genette (1994). Genette décrit deux modes d'existence des œuvres : l'immanence et la transcendance (Genette, 1994, p. 22). Il définit l'immanence comme l'objet en quoi consiste l'œuvre (idem, p. 19). Il distribue l'immanence en deux régimes baptisés autographique et allographique en lien avec la théorie de Goodman (1968) à laquelle il fait référence (Genette, 1994, p. 30). Dans le premier régime, l'objet d'immanence, une peinture ou une sculpture, est un objet matériel qui se manifeste de lui-même. Dans le second régime, l'objet d'immanence, un texte littéraire ou une composition musicale, n'est ni matériel ni abstrait, mais il s'agit d'un objet idéal, c'est-à-dire "idéa[l] sans être abstrait" (idem, p. 139, entre guillemets dans le texte), selon l'expression de l'écrivain Marcel Proust, ou, en reprenant le vocabulaire du philosophe Edmund Husserl, il s'agit d'une "*idéalité*" (idem, p. 140, en italique dans le texte). Par exemple, la sculpture *Apollon et Daphné* (1622) du Bernin est une œuvre matérielle tandis que *Bel-Ami* (1885) de Maupassant est une œuvre idéale qui se manifeste physiquement dans les exemplaires imprimés de son texte.

La théorie de Genette (1994) se démarque de celle de Goodman (1968) dans son analyse des œuvres allographiques. En effet, il ne reprend pas la théorie de la notation goodmanienne. Au lieu de cela, il pose l'existence d'un objet d'immanence idéal comme un "objet de pensée" (Genette, 1994, p. 156) qui décrit de façon exhaustive l'ensemble des propriétés constitutives de l'œuvre allographique. Genette (1994) souligne que c'est différent pour Goodman (1968), chez qui il n'existe aucun objet d'immanence idéal, mais les œuvres allographiques se résument en une collection d'occurrences ou d'exemplaires, plus ou moins équivalents, dont l'identité est assurée par la persistance de propriétés constitutives reconnaissables grâce à leur identité littérale ("*sameness of spelling*") ou leur conformité à une notation ("*compliance*") (Genette, 1994, p. 156). Genette maintient, au contraire, que l'objet d'immanence idéale génère différents objets de manifestation physique, pouvant prendre deux formes, celle de la (dé)notation et celle de l'exécution, qui ne sont pas subordonnées. Pour lui, il n'existe aucune hiérarchie entre une partition et une performance (idem, p. 145). Il ajoute que souvent la (dé)notation n'est même pas nécessaire à l'exécution de l'œuvre (idem, p. 154).

Genette maintient que la partition et la performance sont des manifestations physiques de l'objet d'immanence idéale, et elles n'ont aucune relation de subordination entre elles (idem, p. 145). Ce qui compte pour lui, c'est que les "*propriétés d'immanence*" (idem, p. 141, en italique dans

le texte) qui sont constitutives de l'idéalité soient identifiables dans l'une et dans l'autre au détriment des *propriétés de manifestations* (idem, p. 141, en italique dans le texte) qui peuvent changer en fonction de telle classe de manifestations ou de telle manifestation singulière (idem, p. 144). Par exemple, la structure AABA est constitutive de la chanson *Over the Rainbow* comme propriété d'immanence de l'idéalité, tandis que le fait d'être chanté en voix ténor est constitutif d'une de ses manifestations. De cette manière, Genette soutient que "[l]'idéalité d'un texte littéraire ou musical, d'une œuvre architecturale, [...] n'est pas seulement ce qui est commun à toutes ses exécutions ou à toutes ses (dé)notations, mais bien ce qu'il y a de commun *à toutes ses manifestations,* par exécution ou par (dé)notation" (idem, p. 151, en italique dans le texte).

En quoi consistent les idéalités de Genette ? En suivant partiellement la doctrine peircienne, il définit les individus idéaux comme des *"types"* (idem, p. 168, en italique dans le texte) logiquement ultimes, au-delà desquels toutes spécifications supplémentaires ne peuvent être que des traits de manifestations ou des *"tokens"* (idem, p. 168, en italique dans le texte). Pour Genette, l'objet d'immanence idéal est un individu idéal logiquement ultime et indivisible qui peut seulement être matérialisé par un nombre indéfini de manifestations (ou exemplaires de manifestations) qui seront aussi des individus mais physiques cette fois (idem, pp. 165-171). Par exemple, le concept de *poèmes* est une classe dont un membre (ou exemple) est *Odes*, qui elle-même devient une classe dont un membre est *Odes de Victor Hugo*, qui à son tour devient une classe dont un membre est *La mort de Mlle de Sombreuil*. Ce dernier est une idéalité singulière (ou un *type*) dont une manifestation (ou un *token*) de *La mort de Mlle de Sombreuil* n'est elle-même pas un membre, mais sa matérialisation. L'idéalité *La mort de Mlle de Sombreuil* est celle d'un individu idéal dans la mesure où elle ne possède pas de membre qui lui appartienne logiquement : elle est ultime. Elle admet des prédicats comme *La mort de Mlle de Sombreuil* est une ode. Cependant, elle n'est prédicable de rien puisqu'il est impossible de dire que ceci est une *mort de Mlle de Sombreuil* en référant à la manifestation de ce poème. Pour Genette, au-delà de cette rupture pratique commence une autre classe qui n'entretient aucune relation logique avec l'individu idéal : celle des exemplaires de manifestations.

2.4.5.2 Transcendance

Pour Genette, les œuvres matérielles et idéales ne sont pas qu'immanence, c'est-à-dire que "les œuvres n'ont pas pour seul mode d'existence et de manifestation le fait de 'consister' en un objet, mais elles sont aussi susceptibles de *transcender* cette 'consistance', soit parce qu'elles s'in-

carnent en plusieurs objets, soit parce que leur réception peut s'étendre bien au-delà de la présence de cet (ou ces) objet(s), et d'une certaine manière survivre à sa (ou leur) disparition : notre relation esthétique aux Tuileries de Philibert Delorme, et même l'*Athéna Parthénos* de Phidias, aujourd'hui détruites, n'est pas tout à fait *nulle*" (idem, p. 22).

Genette identifie trois manières pour les œuvres matérielles et idéales de transcender. Premièrement, il soutient que les œuvres peuvent *transcender par pluralité d'immanence* (idem, p. 255) en parlant d'une œuvre existant en plusieurs objets non tenus pour identiques et interchangeables (n objets d'immanence pour 1 œuvre). Par exemple, il s'agit des traductions allographiques de *La Recherche* de Proust en italien. Il s'agit également des trois versions allographiques du poème *Trieste* (1912, 1921, 1945) d'Umberto Sala, et des œuvres autographiques répliquées par autocopie comme Pannini qui a peint quatre fois *La galerie de vues de Rome modernes* (1729, 1754, 1757, 1759) et Canaletto qui a peint deux fois *La place Saint-Marc à la basilique* (1729, 1730). Deuxièmement, il maintient que les œuvres peuvent *transcender par partialité* (idem, p. 327) quand une œuvre se présente de manière lacunaire ou fragmentaire, comme le *Torse du Belvédère* (1er siècle avant J.-C.) qui représente une statue mutilée, sans tête, sans bras et sans jambes, ou lorsqu'on y accède par des voies indirectes au moyen de reproductions photographiques ou de copies comme *La Nativité* (1609) du Caravage, dont la copie est exposée depuis 2015 dans l'oratoire de San Lorenzo à Palerme pour remplacer l'original dérobé en 1969 (1/n objet d'immanence pour 1 œuvre). Enfin, pour Genette, le troisième mode de *transcendance par pluralité opérale* (idem, p. 355) concerne la pluralité attentionnelle relative aux œuvres, c'est-à-dire quand un même objet d'immanence revêt des significations différentes en fonction des contextes de génération et supporte plusieurs œuvres (n œuvres pour 1 objet d'immanence). Par exemple, il s'agit des œuvres ethnographiques dans les musées qui sont à la fois considérées comme des objets d'études artistiques par les conservateurs et des objets cérémoniels pour les populations qui les ont créées.

2.4.5.3 Naissance des versions

Comment naissent les versions ? Genette maintient que la pluralité d'immanence en régime autographique est déterminée par l'existence des "œuvres à *répliques*, ou à *versions*" (idem, p. 257, en italique dans le texte). Il soutient que la réplique est définie par le procédé de "l'autocopie" (idem, p. 257) qui consiste à représenter indirectement l'œuvre originale (idem, p. 264) et que le terrain de prédilection de la réplique est la peinture (idem, p. 257). Autrement dit, si un tableau représente un

bouquet de fleurs, sa réplique n'est pas à propos de ce bouquet mais du tableau original. Il insiste sur le fait que l'exécution auctoriale est une condition définitoire de la réplique mais qu'il est admis qu'une autocopie, parce qu'auctoriale, ne soit pas conforme au modèle et qu'une réplique soit une version distincte de l'originale (idem, p. 258). Il met en évidence qu'une intention de maximale fidélité ne motive pas la production de la réplique (idem, p. 258) et qu'aucune réplique n'est conforme à l'original parce que "[…] un artiste qui se 'répète' est plutôt porté à la variation" (idem, p. 265).

Dans le cas de la pluralité d'immanence en régime allographique, Genette maintient que la situation est différente (idem, pp. 272-278). Il souligne que le propre du régime allographique est de permettre une multiplication illimitée des exemplaires de manifestation d'un objet d'immanence idéal et unique, en admettant des variances internes, laissées au choix des interprètes, qui fonctionnent comme des options d'exécution, c'est-à-dire de manifestation (idem, p. 278). Il maintient "[…] que le procédé de l'autocopie n'y produit, relativement à cet objet, rien d'autre qu'un exemplaire de plus" (idem, p. 273) et que "[l]a littérature, la musique, la chorégraphie et autres arts allographiques ne connaissent donc aucune pratique rigoureusement symétrique à la réplique" (idem, p. 273). Néanmoins, il affirme que des éléments tels que les modifications de publics (adaptations), les altérations de conditions d'espace, les évolutions techniques, les transformations linguistiques (traductions littéraires), les changements de timbre (transcriptions instrumentales), ainsi que les fluctuations de tonalités (transpositions musicales) se traduisent par plus que de simples variations mineures, telles que celles liées au volume et au tempo en musique (idem, pp. 272-278). Il reconnaît que ces modifications, délibérément mises en place par l'auteur pour que l'œuvre puisse capter l'attention du public dans divers contextes, sont "de type additif ou alternatif" (idem, p. 283) et qu'elles engendrent des "transformations globales" (idem, p. 278) qui sont susceptibles de disperser l'immanence de l'œuvre sur plusieurs objets et d'aboutir à la naissance de plusieurs versions.

Pour Genette, les œuvres à immanence unique, physiques ou idéales, peuvent devenir des œuvres multiples (idem, pp. 318-320). Par exemple, les œuvres autographiques multiples en deux étapes sont considérées comme multiples en raison de leur rapport d'empreinte unique avec des œuvres multiples obtenues dans un second temps. Les œuvres allographiques peuvent être multipliées en plusieurs exemplaires tandis que leur immanence idéale reste unique. Cependant, les œuvres plurielles vont plus loin parce qu'il maintient qu'elles ont dépassé la frontière claire

qui sépare l'immanence unique de ses manifestations multiples pour se rapprocher d'une limite plus trouble qui est celle du "genre" (idem, p. 318, entre guillemets dans le texte).

Pour Genette, les œuvres plurielles sont des œuvres qui comportent plusieurs versions qu'il est d'usage de considérer comme de la même œuvre (idem, p. 256). Genette met en lumière que les œuvres ne sont pas que multiples au niveau de leurs manifestations, mais elles peuvent aussi consister en un groupe d'individus très différents (idem, p. 318). Dans ce cas, il soutient que les œuvres ne sont pas des individus distincts mais une classe dans laquelle les membres sont unis par une *"identité générique"* (idem, p. 318, en italique dans le texte) qui transcende leur "identité numérique" (idem, p. 318) (pour les individus physiques) ou leur "identité spécifique" (idem, p. 318) (pour les individus idéaux). Il défend que les œuvres plurielles sont des groupes d'objets physiques ou idéaux qui sont devenus une classe dans laquelle chaque objet n'est pas un exemplaire ultime, c'est-à-dire un *"token"* (idem, p. 319, en italique dans le texte), mais un membre, c'est-à-dire un exemple de son *"type"* (idem, p. 319, en italique dans le texte). Il souligne que les œuvres plurielles allographiques fonctionnent comme des *"architypes"* (idem, p. 320, en italique dans le texte) ou des *"mégatypes"* (idem, p. 320, en italique dans le texte) dans le sens où leurs objets d'immanence idéaux ne sont pas des exemplaires ultimes de manifestation, mais des exemples de leur classe. Ce qui signifie, selon Genette, que la particularité d'une œuvre allographique est celle "[…] d'avoir plusieurs objets d'immanence *tous idéaux*" (idem, p. 174, en italique dans le texte).

Par exemple, le tableau *Judith et Holopherne* est une œuvre plurielle que le peintre Cristofano Allori a réalisée en deux versions. Il s'agit d'une œuvre non ultime qui peut être définie comme une classe. À l'inverse, le tableau *La Nuit étoilée* (1889) de Vincent van Gogh est un individu ultime qui n'exemplifie aucune classe à part celle des tableaux de van Gogh, dont il est un exemplaire. Autre exemple, que donne Genette : une œuvre comme *La Chanson de Roland* est une classe de types qui peut être qualifiée de mégatype parce que l'œuvre "[…] nous est-elle parvenue sous la forme d'au moins sept textes de dates (du 12^{e} au 14^{e} siècle), de dialectes ('français', anglo-normand, vénitien), de versification (de l'assonance à la rime) et d'inflexion thématique (de l'épique au romanesque) les plus divers […]" (idem, p. 308). Il est ainsi possible de dire qu'il s'agit d'une *Chanson de Roland* pour désigner ces textes, mais il est impossible de qualifier une œuvre comme étant une *Madame Bovary*. Genette insiste sur le fait que si un nouveau texte de la *Chanson de Roland* était découvert, le statut de l'œuvre comme classe ne changerait pas, au contraire, si un

nouveau texte authentique de *Madame Bovary* était trouvé, où la fin diverge par rapport à la première version, le statut ontologique de l'œuvre passerait "d'œuvre individuelle" (idem, p. 324) à "œuvre générique" (idem, p. 324), c'est-à-dire plurielle. Ce que Genette considère comme une identité "ouverte" (idem, p. 324).

2.4.5.4 Transposition par signal

Pour Genette, les œuvres plurielles et les œuvres autographiques multiples en deux étapes sont des catégories très proches mais différentes. Ce sont les processus utilisés pour les exécuter qui les différencient. Les œuvres autographiques multiples en deux étapes sont des œuvres réalisées en deux temps. Le modèle utilisé pour la première étape (moule, planche, négatif) donne naissance à des œuvres authentiques dans la deuxième étape (sculpture en fonte, gravure, photographie). L'existence de ce modèle guide et contraint l'étape suivante de sorte que l'exécution soit automatique et puisse être déléguée à un technicien. En faisant référence au sémioticien Luis Prieto (1988), Genette distingue les œuvres créées grâce à une "matrice" (Genette, 1994, p. 83) et celles créées par "signal" (idem, pp. 80-82). Ce qui caractérise les sculptures en fonte, les gravures et les photographies, c'est qu'elles sont obtenues à partir d'un modèle utilisé mécaniquement comme matrice. Pour Genette, ce sont des *"empreintes"* (idem, p. 65, en italique dans le texte). Elles ne fonctionnent pas en relation avec l'original mais dans une relation de modèle à empreintes. En revanche, les œuvres plurielles sont transcrites en suivant un signal. Par exemple, les répliques d'un tableau sont réalisées en suivant un processus par signal. Il s'agit d'une activité consciente, non mécanique et non automatique. L'œuvre originale sert de modèle à interpréter. Certains traits caractéristiques sont *"transposés"* (idem, p. 83, en italique dans le texte) alors que d'autres ne sont pas pris en compte car considérés comme propres à l'original.

Cette opération de transposition par signal distingue les œuvres plurielles des œuvres autographiques multiples en deux étapes, même s'il existe des exceptions. Genette souligne que les tapisseries sont transcrites à la suite d'un signal, c'est-à-dire d'une activité consciente et non mécanique (idem, p. 83). Lors de la fabrication des tapisseries, le dessin qui sert de modèle ne fonctionne pas comme une matrice mais comme un signal à interpréter. Certains traits caractéristiques du dessin sont transposés dans la tapisserie alors que d'autres ne sont pas pris en compte car considérés comme propres au modèle. Cependant, il est toujours possible de distinguer un vrai dessin d'un faux. Donc, la tapisserie n'est pas une œuvre plurielle mais c'est un art autographe multiple en

deux étapes. En effet, l'existence des œuvres autographiques multiples est le résultat d'un processus de production en deux temps à un moment donné de l'histoire. Les objets obtenus lors de la deuxième phase de production sont des œuvres. L'objet de la première phase, c'est-à-dire celui utilisé pour produire les œuvres multiples dans la seconde phase, est autographe. Par conséquent, les deux étapes de ces œuvres peuvent être contrefaites. Donc, la tapisserie est un art autographe en deux étapes et ce n'est pas une œuvre plurielle.

2.4.5.5 Conventions

Pour Genette, ces nuances dépendent de conventions (idem, p. 65). L'artiste peut intervenir sur le négatif, le moule ou la plaque pendant le processus de création. De plus, il peut retoucher l'œuvre finale obtenue lors de la deuxième phase du processus de production. Genette maintient que ces modifications constituent des situations intermédiaires entre les œuvres autographiques multiples en deux étapes et les œuvres plurielles (idem, p. 268). Il soutient qu'il est conventionnellement accepté que plusieurs œuvres réalisées en deux étapes aient une identité commune à toutes leurs empreintes parce que leur méthode de reproduction est technique. Il met en évidence que le processus d'impression mécanique et automatique employé pour exécuter les œuvres, le nombre limité d'empreintes, l'exclusion de tout type de reproduction, l'homogénéité des matériaux et leur origine garantissent l'authenticité des produits finis (idem, pp. 74-75). Ce qui neutralise leurs différences comme purement techniques et les établit dans une relation d'équivalence artistique. Il souligne que les exécutions (sculptures en fonte, gravure, photographie) sont classiquement tenues pour identiques, apparemment sans trop tenir compte de l'ordre des exécutions, au moins au début car elles peuvent évoluer très différemment (idem, p. 76). Par exemple, toutes les éditions de *L'Homme qui marche* de Rodin sont différentes bien qu'elles soient considérées comme égales. En revanche, avec les œuvres plurielles, certaines variations intentionnelles de l'auteur sont acceptées et créent un lien de "complémentarité" (idem, p. 268) entre les différentes versions. En effet, lorsque nous contemplons *L'Homme qui marche*, nous sommes censés avoir vu toutes les versions de la sculpture, alors que contempler la *Judith et Holopherne* d'Allori ne dispense pas d'apprécier l'autre version pour avoir une connaissance exhaustive de l'œuvre.

Genette met en lumière l'intention auctoriale nécessaire à la naissance des œuvres plurielles et il soutient que l'identité de l'auteur est un facteur très puissant quand il s'agit d'identifier plusieurs œuvres comme plusieurs versions de la même œuvre (idem, pp. 315-318). Cependant, il

défend aussi que cette indice n'entraîne pas systématiquement que deux œuvres soient considérées comme des versions de la même œuvre car "l'identité opérale" (idem, p. 316) est construite selon des critères subtils et éminemment variables qui sont ceux de l'usage, c'est-à-dire de conventions. Genette maintient que les critères d'identité opérale, c'est-à-dire "les motifs qui incitent l'usage dominant à rapporter à la même œuvre un certain nombre d'objets non identiques entre eux" (idem, p. 316) sont de plusieurs ordres comme l'identité thématique, l'identité de mode, l'identité de structure et l'identité génétique, mais ils n'ont rien d'absolu, au contraire, ils sont élastiques et évolutifs car ils dépendent de la "*tolérance opérale*" (idem, p. 317, en italique dans le texte) du public et des générations. Pour Genette, si la frontière qui sépare le passage de l'œuvre à immanence unique ou multiple à l'œuvre à immanence plurielle est franchie, la nouvelle frontière qu'il est possible de dessiner avec ces critères résulte "floue et instable" (idem, p. 318) justement parce qu'il s'agit de la frontière du genre et qu'elle dépend de conventions fluctuantes.

Pour résumer, la théorie de Genette et son concept d'œuvres plurielles admettent qu'il existe des œuvres, comme les œuvres d'architecture selon Goodman (1968) et certaines installations selon Caianiello (2013), qui sont autographiques et allographiques en même temps, qui peuvent se développer en de multiples versions différentes en fonction du contexte, sans être accompagnées par une documentation complète, fixe et préétablie, mais qui peuvent aussi développer une documentation à variantes, leur permettant d'évoluer en restant la même œuvre authentique. Ce qui signifie que la théorie de Genette rend compte de la possibilité pour une œuvre, comme celles de Messager et de Carini, de se développer en fonction du contexte, sans documentation qui serve de gardien ontologique de l'œuvre, mais qui lui permette de se transformer. L'autre point important est celui où Genette explique comment fonctionnent les œuvres plurielles, c'est-à-dire en suivant une méthode d'interprétation par signal à partir d'une documentation. Ce qui signifie que la théorie de Genette met en lumière l'importance de la construction d'une documentation, aussi a posteriori, quand l'œuvre est déjà installée, qui peut tenir le rôle d'un acteur précieux pour permettre l'itération de l'œuvre dans le changement en garantissant son authenticité.

2.5 CONCLUSION

Dans ce chapitre, j'ai analysé comment il est possible pour les conservateurs de travailler avec l'œuvre *Eux et nous, nous et eux* de Messager et l'œuvre *Lingue di cielo* de Carini. Ce ne sont pas des œuvres traditionnelles parce qu'elles ne consistent pas en un objet matériel qui contient les traces de la main de l'artiste qui permettrait de les maintenir intègres en analysant leurs données matérielles grâce à des outils scientifiques, comme les peintures et les sculptures, mais il s'agit d'œuvres qui vont "au-delà de l'objet" (Heinich, 2014). Elles sont éphémères, multiples et changeantes en fonction du contexte auquel elles s'adaptent. Certains conservateurs rapportent leurs expériences avec les artistes pour comprendre leur processus créatif en action et documenter comment ils travaillent avec leurs œuvres de manière ouverte pour apprendre comment les reproduire en leur absence dans l'avenir. Ils rapportent qu'il ne s'agit pas de fixer les œuvres mais de comprendre quelque chose du processus créatif de l'artiste pour travailler dans le changement en fonction du contexte. Si leurs œuvres ne sont pas accompagnées d'instructions, ils peuvent en créer un en participant au processus créatif pour maintenir leur nature évolutive. Ils peuvent aussi aider les artistes à améliorer leurs œuvres pour assurer leur durabilité matérielle en gardant une certaine sensibilité pour garantir leur authenticité. Néanmoins, ces interventions ne sont pas considérées comme des interventions créatives par les conservateurs parce qu'il existe un tabou de la créativité qui leur demande de rester invisibles. Ce qui pose le problème de comment une œuvre, comme celles de Messager et de Carini, pourrait survivre dans l'avenir pour être présentée aux futures générations.

Les œuvres de Messager et de Carini ont besoin d'interventions créatives fortes pour être présentées en évoluant en fonction du contexte mais les conservateurs ne sont pas préparés à travailler de manière créative avec les œuvres parce qu'il existe un tabou de la créativité qui les freine à prendre des décisions créatives qui pourraient permettre la survie de ces œuvres dans le changement. Dans ce chapitre, j'ai avancé l'idée qu'une des raisons de ce tabou est ontologique. Les conservateurs sont habitués à travailler avec des œuvres traditionnelles, comme des peintures et des sculptures, qui n'ont pas besoin de changer en fonction du contexte pour rester authentiques. Ce sont des œuvres autographiques, dont l'authenticité est logée dans l'aspect matériel de l'objet artistique en lien avec les traces de la main de l'auteur, et qui peuvent être préservées en respectant leur intégrité physique. Pour maintenir l'authenticité des œuvres autographiques, il est nécessaire de rester en retrait pour ne pas interférer

avec les traces de la main de l'auteur qui doit garder un lien matériel avec son œuvre. Les œuvres de Messager et de Carini, au contraire, ont besoin de changer pour rester authentiques, c'est-à-dire vivantes. Elles remettent en question l'ontologie traditionnelle de l'œuvre avec laquelle les conservateurs sont habitués à travailler, et elles leur demandent de faire preuve d'une certaine créativité pour qu'ils considèrent le changement comme partie intégrante de leur nature évolutive. En d'autres termes, il est impossible de rester en retrait pour les réinstaller.

Plusieurs théories ont déjà été élaborées dans le champ de la conservation pour répondre aux besoins des œuvres contemporaines qui se développent en fonction du contexte. La théorie de Laurenson est utile pour envisager l'existence d'œuvres, comme celles de Messager et de Carini, qui doivent changer pour rester vivantes. En faisant référence à la théorie de Goodman (1968) pour les compositions musicales, Laurenson (2006) maintient que les œuvres peuvent être présentées de multiples fois parce qu'elles sont accompagnées d'instructions qui spécifient leurs propriétés constitutives en laissant une marge de manœuvre à des personnes tierces pour les interpréter formellement. Dans ce sens, elles sont allographiques, comme Goodman (1968) considère les compositions musicales. Le problème, c'est que dans le cas des œuvres de Messager et de Carini, il n'existe pas d'instructions, fixes et préétablies, qui servent de gardien ontologique de l'œuvre pour lui permettre d'évoluer, en étant utilisées par des personnes tierces, qui pourraient travailler en l'absence de l'artiste. Messager et Carini travaillent dans l'espace, avec leurs collaborateurs et leurs assistants, à partir d'une documentation qui peut changer en fonction de comment elles veulent présenter leurs œuvres dans un certain contexte.

La théorie de Fiske (2009) permet de considérer qu'une œuvre puisse être présentée plusieurs fois dans le changement en restant la même œuvre authentique. Cependant, elle ne considère pas l'influence du contexte. Dans le cas des œuvres de Messager et de Carini, le contexte impacte la forme de l'œuvre. L'œuvre doit dialoguer avec le contexte en s'adaptant à ses dimensions. Dans le cas de Messager, elle doit aussi dialoguer avec quelque chose en rapport avec l'histoire du contexte. En faisant référence à la théorie de Goodman (1968) pour l'architecture, la théorie de Caianiello (2013) permet de considérer le contexte comme une particularité de l'histoire de production de l'œuvre. Elle ajoute qu'une œuvre puisse avoir une histoire de production qui permet de l'identifier et une documentation qui lui permet d'évoluer en fonction du contexte. Néanmoins, elle n'explique pas comment ces œuvres fonctionnent.

La théorie de Genette avec son concept d'œuvres plurielles admet que les œuvres à versions sont réalisées par signal sur la base de l'œuvre originale qui sert de modèle à interpréter. Dans le cas de *Lingue di cielo*, Carini maintient qu'elle ne travaille pas à partir d'une documentation précise mais directement dans l'espace à partir d'un gabarit en carton qui lui permet d'expérimenter, d'abord dans son studio, puis dans l'espace d'exposition avec son assistant. Si Messager travaille aussi de cette manière avec son œuvre *Eux et nous, nous et eux*, c'est-à-dire à partir d'une documentation qui permet de transposer par signal les propriétés constitutives de son œuvre directement dans l'espace, alors ces artistes doivent faire preuve d'une certaine créativité pour réinstaller leurs œuvres. Néanmoins, le problème subsiste de savoir qui peut travailler de cette manière au musée en l'absence de l'artiste, et si les conservateurs peuvent agir de leur propre chef pour réinstaller une œuvre comme celle de Messager en travaillant de cette manière. Quel rôle peuvent-ils avoir dans la vie évolutive d'une œuvre plurielle ? Le problème, c'est qu'il est impossible de comprendre comment les œuvres plurielles peuvent être réinstallées au musée en l'absence de l'artiste, si sa présence est devenue fondamentale pour assurer l'authenticité de son œuvre dans le changement, et quel pourrait être le rôle du conservateur dans ce processus créatif, si un tabou de la créativité existe en conservation. Pour cela, il faut aussi comprendre d'où vient **historiquement** ce tabou de la créativité en conservation.

3.

Un tabou professionnel historique



3.1 INTRODUCTION

Dans le chapitre précédent, j'ai analysé en quoi consiste un premier aspect du tabou de la créativité en conservation : celui de l'ontologie traditionnelle de l'art. Cette ontologie envisage l'œuvre comme un objet fixe et unique, portant les traces de la main de l'artiste qu'il faut préserver sans rien changer pour en garantir l'authenticité. J'ai aussi proposé une ontologie alternative, où l'authenticité des œuvres contemporaines peut être considérée différemment pour respecter leur nature évolutive. Dans ce chapitre, j'analyse un deuxième aspect du tabou de la créativité en conservation : celui historique qui pèse sur les pratiques des conservateurs. En quoi consiste-t-il ? D'où vient-il ? L'objectif de ce chapitre est d'offrir au lecteur un cadre contextuel pour comprendre les inquiétudes sur la créativité en conservation. Il vise également à mettre en lumière les raisons pour lesquelles les conservateurs font face à des situations problématiques lorsqu'il s'agit de présenter les œuvres contemporaines dans le changement.

Premièrement, j'analyse comment s'est développé historiquement le paradigme scientifique de la conservation en lien avec les principes de réversibilité et d'intervention minimale et les codes éthiques. En quoi consiste ce paradigme ? Quels en sont les principes fondamentaux ? En quoi consistent les principes de réversibilité et d'intervention minimale ? Comment sont-ils énoncés dans les codes ? Quel est le rôle de la science ? Je maintiens qu'il existe une vue standard en conservation, appelée le paradigme scientifique, qui prend comme point de départ du processus de professionnalisation des conservateurs leur manière de travailler objectivement, en utilisant des outils scientifiques pour définir la vraie nature des œuvres et préserver leur intégrité, comme soutient Chris Caple (2000). Dans ce chapitre, j'explique en quoi consiste ce paradigme, ce que signifient les principes de réversibilité et d'intervention minimale, quel est le rôle de la science, et quel est le lien avec les codes éthiques qui guident les pratiques des conservateurs.

Deuxièmement, je mets en avant comment les conservateurs sont éduqués à devenir des professionnels, en entreprenant un processus d'apprentissage, pendant lequel il leur est inculqué des pratiques avec la matière, en utilisant des outils scientifiques de manière non invasive, et un certain éthos professionnel en faveur des principes de réversibilité et d'intervention minimale. Pourquoi cette vue standard qui est inculquée aux conservateurs pendant leur éducation est-elle problématique pour travailler avec les œuvres contemporaines ? Comment les conservateurs sont-ils éduqués à devenir des professionnels en termes de créativité

et de contraintes ? Comment sont-ils formés à une certaine éthique ? Comment travaillent-ils aujourd'hui ? Les conservateurs exercent leur profession à l'intérieur d'un cadre de conventions socialement partagées qu'ils acquièrent lors d'un processus d'apprentissage pour mettre en pratique les principes de réversibilité et d'intervention minimale en lien avec le paradigme scientifique. Ils sont éduqués à l'intérieur de cette vue standard de la conservation. Ce qui complique pour eux de travailler avec les œuvres contemporaines. J'illustre comment l'éducation des conservateurs affecte leurs pratiques pour devenir des professionnels en rapportant plusieurs témoignages qui mettent en lumière l'importance de la science, et l'utilisation d'outils scientifiques en lien avec les principes de réversibilité et d'intervention minimale. Le principe de réversibilité signifie que les traitements doivent pouvoir être défaits, sans mettre en péril l'intégrité de l'œuvre, tandis que le principe d'intervention minimale signifie que les conservateurs doivent intervenir le moins possible sur la matière. Le code de déontologie du Comité de conservation du Conseil international des musées (ICOM-CC) prévoit que "[l]a politique du musée doit faire que les collections (permanentes et temporaires) et leurs informations associées, correctement consignées, soient transmises aux générations futures dans les meilleures conditions possibles, compte tenu des connaissances et des ressources disponibles" (Code de déontologie de l'ICOM, 2017, p. 13) et que "[l]e but principal d'une intervention doit être la stabilisation de l'objet ou du spécimen. Toute procédure de conservation doit être documentée et aussi réversible que possible ; toute transformation de l'objet ou spécimen original doit être clairement identifiable" (idem, p. 14).

Troisièmement, je remets en question ce récit standard de l'histoire de la conservation qui s'est développé récemment autour de la conservation scientifique. Je souligne que ce tabou de la créativité est le résultat d'une certaine lecture de l'histoire de la conservation qui s'est développée ces cinquante dernières années autour du terme conservation scientifique – où le tabou de la créativité s'est accentué en rapport avec l'idée que les conservateurs du passé intervenaient de manière trop libre sur les œuvres parce qu'ils n'avaient pas d'outils scientifiques ni de codes éthiques. Je soutiens avec Sven Dupré et Jenny Boulboullé (2022) que le terme conservation scientifique est récent et que l'histoire de la conservation est un peu plus compliquée en Europe. Je montre que plusieurs modèles bien argumentés se sont développés pour accompagner le processus de professionnalisation des conservateurs depuis la Renaissance, quand les hommes d'art avaient articulé une certaine logique pour intégrer les œuvres de manière respectueuse. Il n'existe pas qu'un seul modèle qui

s'est développé historiquement pour conserver les œuvres, mais plusieurs qui ont émergé à travers les siècles avant l'émergence de la conservation scientifique. Ces modèles sont tous aussi bien argumentés les uns que les autres et ils peuvent servir de cadre historique aux pratiques créatives des conservateurs avec les œuvres contemporaines, sans mettre en péril leur professionnalité.

3.2 LE PARADIGME SCIENTIFIQUE DE LA CONSERVATION

Il existe une vue standard de la conservation qu'il est possible d'appeler le paradigme scientifique de la conservation, qui prend comme point de départ la façon dont les conservateurs travaillent avec les œuvres traditionnelles, c'est-à-dire en utilisant des outils scientifiques, comme les analyses chimiques, les rayons X, les photographies, les scanners, et les microscopes pour identifier leur vraie nature de manière objective et garantir leur intégrité, sans mettre en péril leur authenticité. Chris Caple (2000) partage cette vision largement acceptée dans le champ de la conservation, où les outils scientifiques donnent la possibilité aux conservateurs de mettre en pratique les principes de réversibilité et d'intervention minimale pour garantir l'intégrité des œuvres de manière objective. Ce qu'il écrit à propos de comment les pratiques de conservation doivent être conduites professionnellement est très persuasif pour les conservateurs, même ceux qui travaillent avec les œuvres contemporaines.

3.2.1 Trois principes fondamentaux

Caple identifie trois principes fondamentaux de l'idéal éthique des conservateurs qui guident leurs décisions pour travailler avec les œuvres traditionnelles : la révélation de la vraie nature de l'œuvre, la réversibilité des traitements, et l'intervention minimale (Caple, 2000, pp. 59-65). Il explique que révéler la vraie nature des œuvres consiste à leur donner quelque chose de leur origine, de leur splendeur d'antan, en déterminant un état idéal qui correspond à comment l'artiste les avait pensées. Il rapporte qu'il s'agit d'un principe fondateur de la conservation depuis la Renaissance, lorsque les sculpteurs cherchaient à rétablir quelque chose de l'origine des œuvres antiques, tandis qu'il était remis en question à la fin du 19e siècle par William Morris (1834-1896) et John Ruskin (1819-1900). Ceux-ci soutenaient que la vraie nature d'un édifice incluait toutes ses parties, chacune étant significative pour la compréhension de son

histoire. Dans ce sens, ils plaidaient en faveur d'un non interventionnisme radical. Caple maintient que ce principe est énoncé dans le code de l'United Kingdom Institute for Conservation (UKIC) de 1983 puis qu'il disparait pour des raisons liées à la difficulté d'établir l'état original d'une œuvre à rétablir. Néanmoins, il insiste sur le fait que ce principe fait toujours partie d'un idéal à atteindre pour les conservateurs.

Caple définit le principe de réversibilité comme celui d'assurer que les traitements entrepris sur les œuvres soient retirables et qu'ils ne compromettent pas leur intégrité dans l'avenir (Caple, 2000, 63-64). Il soutient que ce principe naît dans les années soixante à la suite de traitements de restauration entrepris à l'aide de matériaux qui n'étaient pas retirables et qui endommageaient les œuvres. Il marque l'origine du terme réversibilité dans le premier code de l'American Institute for Conservation (AIC) de 1961 (jusqu'en 1979) et de l'UKIC de 1983 avant que n'émerge le principe d'intervention minimale. Pour lui, le principe de réversibilité permet de considérer l'idée de futur chez les conservateurs qui peuvent concevoir que les matériaux utilisés pour intervenir sur les œuvres peuvent vieillir de manière inattendue et mettre en péril leur intégrité. Il ajoute que ce principe rend compte d'une évolution en conservation, quand les professionnels considèrent que leurs interventions peuvent avoir des effets imprévisibles.

Ce principe est énoncé dans les codes. Celui de l'AIC (1994) dispose que "[l]e professionnel de la conservation doit s'efforcer de choisir des méthodes et des matériaux qui, en l'état actuel des connaissances, ne portent pas atteinte au bien culturel ou à son examen, sa recherche scientifique, son traitement ou sa fonction futurs" (AIC, 1994, p. 3). Le code de l'ICOM-CC dispose que "[l]e but principal d'une intervention doit être la stabilisation de l'objet ou du spécimen. Toute procédure de conservation doit être documentée et aussi réversible que possible ; toute transformation de l'objet ou spécimen original doit être clairement identifiable" (Code de déontologie de l'ICOM, 2017, p. 14). Le code de la Confédération européenne des organisations de conservateurs-restaurateurs (ECCO, 2003) prévoit que "[l]'action elle-même et les matériaux utilisés ne doivent pas interférer, dans la mesure du possible, avec un examen, un traitement ou une analyse ultérieurs. Ils doivent également être compatibles avec les matériaux du patrimoine culturel et être aussi facilement et complètement réversibles que possible" (ECCO, 2003, p. 2).

Caple fait remonter le principe d'intervention minimale à Morris et Ruskin, mais également à ses collègues qui fondèrent la SPAB en 1877 (Caple, 2000, pp. 64-65). Ils prônaient une conservation préventive pour la sauvegarde des édifices anciens en préservant les traces du passé

pour les transmettre aux futures générations. Il fait aussi référence à la théorie de Cesare Brandi (1963) qui défendait le principe d'intervention minimale pour ne pas compromettre la valeur esthétique des œuvres traditionnelles. Caple (2000) considère la proéminence de ce principe d'un point de vue éthique pour la conservation dans les années quatre-vingt, quand celui de réversibilité était remis en question (Caple, 2000, pp. 64-65). Il soutient que le principe d'intervention minimale guide les conservateurs à intervenir le moins possible sur les œuvres, en appliquant des traitements qui se limitent au strict nécessaire, pour qu'elles restent accessibles dans l'avenir.

Plusieurs références sont faites au principe d'intervention minimale dans les codes de l'Association suisse de conservation et restauration (SCR, 2005, 2012) et de l'Association canadienne pour la conservation et la restauration des biens culturels (ACCR, 2000). Le premier dispose que "[l]es conservateurs-restaurateurs doivent limiter l'étendue de leur traitement au minimum nécessaire. Ils ne doivent pas, par leurs actes, anticiper des mesures ultérieures, les amplifier à leur avantage, et omettre consciemment des mesures importantes à prendre" (SCR, 2005, p. 8). Le deuxième prévoit que "[l]es membres de la SCR considèrent toutes les mesures et tous les aspects possibles de la conservation préventive avant toute intervention sur un objet et ils limitent chaque mesure sur un objet au minimum efficace" (SCR, 2012, p. 1). Le troisième dispose que les interventions restent minimales dans le cas de restaurations. Il dispose que "[s]i l'on y a recours, ces interventions doivent faire l'objet d'une documentation complète et être effectuées sans intention frauduleuse, dans une perspective d'intervention minimale. Les parties restaurées ou reconstituées doivent être discernables, sans être nécessairement apparentes" (ACCR, 2000, p. 8).

Caple (2000) soutient que ces trois principes représentent des idéaux fondamentaux pour la conservation comme profession (Caple, 2000, pp. 59-65). Il maintient qu'ils répondent d'une manière ou d'une autre à des controverses importantes de l'histoire de la conservation. Cependant, il ajoute que ces principes représentent une utopie pour les conservateurs pour répondre à une situation complexe, voire impossible, de ne pas perdre quelque chose du passé même en intervenant. Il ajoute qu'ils résultent d'une critique des interventions précédentes qui étaient faites pour durer mais qui abimaient les œuvres et d'une désillusion en ce que la science pouvait faire pour les conserver. Ce qui signifie que ces principes continuent de guider les décisions des conservateurs, déçus par les résultats d'interventions précédentes jugées non adéquates a posteriori, comme les nettoyages abrasifs et l'impossibilité d'apporter des traite-

ments complètement réversibles aux œuvres. Dans ce chapitre, je montre que ces principes continuent de guider les jeunes conservateurs pendant leur éducation pour devenir des professionnels, en lien avec l'utilisation d'outils scientifiques.

3.2.2 Le rôle de la science

Caple donne une vue standard de la conservation comme profession qui émerge à la fin du 19e siècle, en lien avec le développement du principe d'intégrité des œuvres et de leurs parties originales, comme il était énoncé par Morris, ensemble avec l'utilisation d'outils scientifiques pour la conservation (Caple, 2000, pp. 54-55). Il maintient que l'arrivée d'outils scientifiques en conservation, en rapport avec l'ampleur des possibilités qu'ils offraient en termes de compréhension matérielle des œuvres, participait à l'émergence d'un processus de professionnalisation des conservateurs. Ces derniers ne se considéraient plus comme des artisans qui interprétaient de manière subjective les œuvres du passé, mais qui pouvaient observer en quoi elles consistaient matériellement, et parfois même les rétablir dans une forme proche de celle d'origine, sans tomber dans le piège de l'interprétation subjective. Il soutient que les conservateurs pouvaient considérer l'effet de leurs traitements sur les œuvres sans les endommager, contrairement aux hommes du passé qui ne maitrisaient pas ces outils qui n'existaient pas encore (idem, p. 59, p. 64). Il souligne que les outils scientifiques sont utilisés en conservation pour préserver l'intégrité des œuvres de manière objective en mettant en pratique les principes de réversibilité et d'intervention minimale (idem, pp. 66-67, pp. 71-74, p. 80). Il défend que les outils scientifiques permettent de recueillir objectivement le plus d'informations possible sur l'état matériel des œuvres, d'identifier en quoi consiste leur vraie nature, d'évaluer le résultat de traitements de nettoyage, et d'arrêter leur processus de dépérissement, sans trop intervenir dessus pour garantir leur intégrité.

Caple soutient que le paradigme scientifique de la conservation prend son essor avec la naissance des communautés professionnelles dans les années cinquante, comme celle de l'International Institute for Conservation of Museum Objects (IIC) qui offrait des cours de formation aux conservateurs pour se servir d'outils scientifiques, et la publication des premiers codes qui régulaient le travail des conservateurs, comme celui de l'AIC (1964) qui définissait les comportements jugés acceptables pour la profession en rapport avec l'utilisation d'outils scientifiques (Caple, 2000, p. 54, pp. 59-61, p. 65). Le code de l'AIC (1994) dispose que "[l]e professionnel de la conservation doit suivre les normes scientifiques et

les protocoles de recherche acceptés" (AIC, 1994, p. 6). Dans sa définition de la profession du conservateur-restaurateur, l'ICOM-CC (1987) prévoit que :

> L'activité du conservateur-restaurateur (conservation) consiste en l'examen technique, la préservation et la conservation-restauration des biens culturels : L'examen est la procédure préliminaire entreprise pour déterminer la signification documentaire d'un objet ; la structure et les matériaux originaux ; l'étendue de sa détérioration, de son altération et de sa perte ; et la documentation de ces résultats. La préservation est une action entreprise pour retarder ou prévenir la détérioration ou l'endommagement des biens culturels par le contrôle de leur environnement et/ou le traitement de leur structure afin de les maintenir autant que possible dans un état immuable. La restauration est une action entreprise pour rendre compréhensible un artefact détérioré ou endommagé, avec un sacrifice minimal de l'intégrité esthétique et historique (ICOM-CC, 1987, p. 232).

Dans le même texte, l'ICOM-CC prévoit que l'utilisation d'outils scientifiques est indispensable pour les professionnels pour préserver l'intégrité des œuvres :

> Une intervention sur un objet historique ou artistique doit suivre la séquence commune à toute méthodologie scientifique : recherche de sources, analyse, interprétation et synthèse. Ce n'est qu'alors que le traitement achevé pourra préserver l'intégrité physique de l'objet et rendre accessible sa signification. Plus important encore, cette approche améliore notre capacité à déchiffrer le message scientifique de l'objet et ainsi à apporter de nouvelles connaissances (ICOM-CC, pp. 232-233).

Salvador Muñoz Viñas (2005) et Miriam Clavir (2002) critiquent cette approche objectiviste de la conservation en lien avec l'utilisation d'outils scientifiques pour préserver l'intégrité des œuvres. Muñoz Viñas (2005) soutient qu'il s'agit du développement d'une "nouvelle conservation scientifique" (Muñoz Viñas, 2005, p. 6, entre guillemets dans le texte) qui doit coexister avec une approche "esthétique" (idem, p. 6, entre guillemets dans le texte) de non-intervention, développée par Brandi (1963) et énoncée dans la *Carta del restauro* (1972), laquelle reprend sa théorie. Muñoz Viñas (2005) soutient que la science du paradigme scientifique

correspond à une science dure, c'est-à-dire matérielle, physique et chimique, appliquée, qui admet l'utilisation d'outils scientifiques pour obtenir des informations sur les œuvres, en analysant leurs propriétés matérielles, et les stabiliser en améliorant leur conservation dans le temps (idem, pp. 6-7, pp. 69-70). Il insiste sur le fait que l'utilisation d'outils scientifiques permet aux conservateurs de garder une position objectiviste pour intervenir en mettant de côté tout jugement subjectif (idem, p. 79). Ce qu'il critique. Miriam Clavir (2002) ajoute que les informations que les conservateurs doivent trouver en analysant la matière ont un rapport avec l'histoire de production des œuvres et l'intention de l'artiste (Clavir, 2002, pp. 42-44). Elle explique qu'il s'agit de maintenir une position objectiviste en évitant tout jugement subjectif pour minimiser les changements dans la matière en lien avec l'intention de l'artiste. Elle remet en question cette position dans le cas des œuvres ethnographiques, qui fonctionnent différemment des œuvres traditionnelles.

Clavir (2002) et Muñoz Viñas (2005) maintiennent que la science pour la conservation comme profession s'est imposée entre les années trente et cinquante du 20e siècle avec le développement de laboratoires scientifiques à l'intérieur des musées. L'année 1930 correspond à celle de l'organisation de la conférence internationale pour l'étude des méthodes scientifiques appliquées à l'examen et à la conservation des œuvres d'art qui se déroulait à Rome. L'année 1950 correspond à celle de la création de l'International Institute for Conservation of Museum Objects qui proposait des cours de formation et des conférences aux conservateurs sur les outils scientifiques (Clavir, 2002, pp. 6-7 ; Muñoz Viñas, 2005, pp. 69-70).

Clavir (2002) soutient qu'une certaine science commençait à prendre forme dans le domaine de l'art pendant le siècle des Lumières parce qu'il était fait un raisonnement différent avec les œuvres, un raisonnement plus logique, où l'exercice de méthodes d'observation et d'expérimentation prenait un point de vue scientifique sur le monde, et que les sciences appliquées et le développement technologique progressaient dans cette direction, tandis que la conservation n'existait pas encore (Clavir, 2002, p. 10). Elle défend qu'au 19e siècle, certains conservateurs commençaient à travailler en utilisant des outils scientifiques pour assurer l'intégrité et la stabilité matérielle des œuvres fragiles retrouvées pendant les fouilles archéologiques et que les scientifiques qui utilisaient ces outils ne travaillaient pas toujours mieux que les conservateurs qui avaient appris à les utiliser sur le terrain (idem, pp. 11-12). Néanmoins, elle souligne que la confiance en la science était forte parce que les outils scientifiques

permettaient d'acquérir de nouvelles connaissances pour authentifier des tableaux et comprendre les techniques de production des œuvres.

Clavir souligne que l'émergence de la science en conservation pour préserver les œuvres fait partie d'une méta-narration post-Lumière européenne propre au musée qui s'est développée au 19e siècle (idem, p. 37). Ce qu'elle rapproche d'une croyance infinie en l'objectivité et la recherche d'informations sur l'œuvre dans l'œuvre elle-même, c'est-à-dire son aspect matériel (idem, p. 50). Elle soutient que pendant cette période, un tournant s'opérait au musée, où la pensée scientifique rejoignait l'objectif de cette institution de préserver l'intégrité des œuvres (idem, p. 13). Elle soutient que le musée était au service de la science pour recueillir le maximum d'informations matérielles sur les œuvres à préserver, afin de sauver des éléments de cultures destinées à disparaitre, et que la science, au sein du musée, contribuait à l'émergence de la conservation préventive (idem, p. 14, pp. 16-17). Dans ce chapitre, je montre que les jeunes conservateurs sont encore éduqués à travailler dans cette approche scientifique de la conservation, et que cela peut s'avérer problématique pour assurer la continuité des œuvres contemporaines.

3.3 UN PROCESSUS D'APPRENTISSAGE

Cette vue standard de la conservation est problématique. Elle est problématique parce que les principes de réversibilité et d'intervention minimale sont difficiles à mettre en pratique. Ils représentent des principes idéaux difficiles à atteindre. Ces principes sont énoncés dans les codes et ils représentent un frein pour travailler avec les œuvres contemporaines, dont l'authenticité ne réside pas dans la matière, où seraient incisées les traces de la main de l'artiste, mais dans leur nature changeante qu'il faut respecter en collaborant avec l'artiste. Comme le soutient Hanna Hölling (2017), il existe un tabou de la créativité en conservation, et ce tabou est confirmé par les conservateurs lorsqu'ils parlent de leur travail avec les œuvres, et comment ils ont été éduqués à intervenir le moins possible sur les œuvres pour garantir leur intégrité en utilisant des outils scientifiques. Les conservateurs deviennent des professionnels en suivant un processus d'apprentissage qui s'articule autour de principes communs. Ils sont éduqués d'une certaine manière pour travailler en respectant les principes de réversibilité et d'intervention minimale, mais ces principes d'excellence sont difficiles d'application. Cette vue standard de la conservation, qui s'articule à l'intérieur du paradigme scientifique, est visible dans les témoignages des conservateurs à propos de leur éducation.

Ces témoignages montrent que lorsqu'ils parlent de leur éducation, les conservateurs sont explicites à propos de son aspect formel scientifique.

Les conservateurs dont j'ai recueilli les témoignages ont été éduqués pour devenir des professionnels en suivant des parcours différents, dans des pays différents. Sanneke Stigter est maître de conférences en conservation de l'art contemporain à l'université d'Amsterdam. Elle a été éduquée à la Fondation Limburg Restoration Studio (SRAL) de Maastricht, aux Pays-Bas, où elle a suivi une éducation traditionnelle pour conserver des œuvres, comme des peintures et des sculptures. Nina Quabeck est responsable de la conservation à la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen de Düsseldorf, en Allemagne. Elle a été éduquée de manière traditionnelle au Camberwell College of Arts de Londres, au Royaume-Uni, pour devenir une conservatrice d'œuvres en papier. Brian Castriota est maître de conférences en conservation de l'art contemporain à l'université College London. Il a été éduqué à l'Institute of Fine Arts de l'université de New York, aux États-Unis, en suivant un programme qui combinait des cours en histoire de l'art et en conservation pour développer ses connaissances en archéologie et en conservation des œuvres time-based media.

Leurs témoignages montrent que leur processus d'apprentissage pour devenir des professionnels inclut la mise en pratique de normes et standards éthiques d'excellence pour respecter les principes de réversibilité et d'intervention minimale, comme ils sont énoncés dans les codes, en utilisant des outils scientifiques. Ces principes sont difficiles à mettre en pratique, tandis que ce processus d'apprentissage est très puissant et très persuasif. Il s'agit d'un processus d'apprentissage très absorbant pour les futurs professionnels, qui s'articule autour d'une tradition du faire pour devenir un professionnel, dont il est difficile de mettre de côté les connaissances apprises, même si elles ne fonctionnent pas en pratique.

Cet apprentissage à intervenir le moins possible sur les œuvres, en utilisant des outils scientifiques, est explicite dans le témoignage de Stigter (2016a, 2016b) quand elle rapporte le déroulement de son cours d'introduction dans le cadre du programme de formation postdoctorale en conservation des peintures et des objets peints à la Fondation Limburg Restoration Studio (SRAL). Elle mentionne le discours de la directrice du programme qui avertissait les nouveaux arrivés de faire attention parce que ce n'était pas parce qu'ils savaient utiliser des outils scientifiques qu'ils pouvaient les utiliser jusqu'au bout, au contraire, ils devaient apprendre à maintenir une attitude en retrait dans le respect des principes de réversibilité et d'intervention minimale en utilisant ces outils (Stigter, 2016b, pp. 71-72). Elle rapporte sa première restauration comme un moment anxiogène parce qu'elle craignait de détruire l'œuvre (Stigter, 2016a,

p. 228). Elle devait retirer de la surface du tableau une crotte de mouche de manière méticuleuse avec un scalpel afin d'être certaine de ne retirer aucun pigment original peint par l'artiste.

Les concepts de réversibilité et d'intervention minimale sont difficiles à mettre en pratique. Ce qui procure beaucoup de stress aux conservateurs. Le témoignage de Stigter montre que les conservateurs sont formés très tôt à l'idée qu'intervenir sur une œuvre est un acte sérieux qui peut avoir des conséquences terribles si certains gestes sont mal faits. La peur principale des conservateurs est celle d'interférer sur les œuvres d'un point de vue matériel et d'en altérer l'aspect de manière irrémédiable. Stigter rapporte un processus d'apprentissage traditionnel, où les conservateurs sont éduqués à considérer leurs interventions comme étant susceptibles d'être douloureuses pour les œuvres et les professionnels, si ces dernières ne peuvent pas être sauvées ou si elles sont endommagées (Stigter, 2016b, pp. 72-73). Dans ce processus d'apprentissage traditionnel, elle soutient que l'œuvre est souvent identifiée à un patient malade qu'il faut soigner pour le maintenir en bonne santé, ou à qui il faut redonner la vie s'il est en phase terminale. Elle précise que sa survie dépend de sa réponse aux cures et de sa résistance physique. La comparaison avec le monde médical fonctionne aussi quant aux outils utilisés. Elle maintient que ce sont les mêmes que ceux qu'utilisent les médecins lorsqu'ils interviennent avec précision pour guérir les tissus humains et leur permettre de se régénérer, et qu'ils ont appris que la survie des œuvres dépend de leur bonne utilisation.

Le témoignage de Quabeck montre aussi combien l'éducation des conservateurs est scientifique pour mettre en pratique les principes de réversibilité et d'intervention minimale.[20] Peu convaincue par le système de formation allemand, qu'elle trouvait trop long en raison de la période préalable de stage qui pouvait durer plusieurs années avant d'être en mesure de postuler à une formation universitaire, Quabeck part au Royaume-Uni pour se former à la conservation des œuvres en papier au Camberwell College of Arts de Londres. Elle m'expliquait que, pour être acceptée, elle avait présenté un portfolio de dessins qui prouvait ses compétences manuelles artistiques mais que sa formation était orientée dès le début à l'acquisition de connaissances scientifiques. Elle me racontait qu'elle ne partageait aucun module éducatif avec les artistes, qui étaient poutant présents à l'Académie, où elle devait porter une chemise de laboratoire blanche, l'identifiant comme membre du groupe des scientifiques plutôt que de celui des artistes. Elle me précisait que sa formation était

20 Entretien du 31 mars 2023 (en ligne).

centrée sur la constitution matérielle des œuvres en papier, l'histoire de fabrication du papier, sa structure d'un point de vue scientifique, comment l'étudier, et son comportement face aux traitements. Quant aux standards éthiques, elle m'indiquait qu'ils n'étaient pas inculqués explicitement mais qu'ils étaient implicitement intégrés dans des modules de formation technique préexistants.

Castriota reconnaissait que son éducation avait été fondamentale pour devenir un professionnel, non pas pour acquérir des compétences techniques, mais des connaissances historiques sur la profession, ses valeurs et son éthique.[21] Il fait remonter l'histoire de la profession au 19e siècle, puis au milieu du 20e siècle, avec l'avènement de la conservation scientifique. Il soutient que de nouvelles approches ont émergé depuis les années quatre-vingt-dix. Mais il souligne que l'histoire traditionnelle de la conservation est essentielle à connaitre pour devenir un professionnel et qu'elle influence encore ses pratiques aujourd'hui. Même s'il travaille avec des œuvres contemporaines qui ne rentrent pas dans l'approche traditionnelle de la conservation, plus centrée sur la préservation de la matière. Il insiste sur le fait que quelque chose lui a été enseigné, pendant son éducation, à propos de la découverte des limites d'une œuvre et de la définition des propriétés, qui n'est pas quelque chose de naturel : "Conserver des œuvres en les rendant des objets de collection pour le futur, c'est quelque chose qui s'apprend," disait-il, d'abord à l'université, puis directement au musée avec ses collègues.

Ces témoignages montrent que les conservateurs sont éduqués dans un cadre conventionnel d'enseignement traditionnel scientifique pour garantir l'intégrité des œuvres. C'est la raison pour laquelle il existe un tabou de la créativité en conservation. Quabeck me disait que c'était sa formation universitaire au sein du programme NACCA qui lui avait permis de percer et de s'affirmer comme une professionnelle de la conservation des œuvres contemporaines capable de remettre en question sa formation précédente centrée sur l'aspect matériel des œuvres. Néanmoins, elle ne me parlait pas de créativité. Cependant, elle soutenait que "la grande différence entre la conservation des œuvres contemporaines et celle des œuvres traditionnelles, c'[était] le rapport avec les personnes, pas avec les objets,"[22] m'expliquait-elle. Castriota, quant à lui, savait qu'il avait été éduqué à une certaine approche de la conservation traditionnelle qui était nécessaire pour lui pour devenir un professionnel et pour donner un sens à ce qu'il faisait avec les œuvres pour les conserver, mais il soulignait que s'il avait été formé de manière traditionnelle. Il avait aussi ap-

21 Entretien du 30 mars 2023 (en ligne).
22 Entretien du 31 mars 2023 (en ligne).

pris sur le terrain comment travailler avec les œuvres contemporaines de manière plus créative, moins stricte pour respecter leur nature évolutive. Néanmoins, il soulignait qu'il ne pourrait jamais se libérer de l'histoire de la conservation telle qu'elle lui avait été inculquée. Cependant, il insistait sur le fait que l'approche traditionnelle qu'il avait appris à mettre en pratique était devenue moins centrale.

"Le monde a changé,"[23] me confiait Castriota. Il faisait référence à la période post-Covid, au mouvement Black Lives Matter, et au développement des théories postcolonialistes. Maintenant, il était conscient que les propriétés des œuvres, qu'il cherchait à réveiller, n'attendaient pas que quelqu'un les révèle, mais elles étaient construites par sa propre activité de description des propriétés constitutives. Elle-même influencée par sa formation précédente plus traditionnelle. Il me confiait que son doctorat au sein du programme NACCA représentait un tournant pour le développement d'une idée moins conventionnelle de ce en quoi son travail consistait avec les œuvres contemporaines. Il envisageait ainsi une activité moins centrée sur l'objet mais sur ce qu'il véhiculait. Il me disait que ce qui l'intéressait, aujourd'hui, ce n'était pas comment garantir l'intégrité d'une œuvre, mais, en art contemporain, son attention allait vers un certain ethos. Il se posait les questions suivantes : "Suis-je en train d'objectifier une œuvre ou d'amoindrir la force de son message politique pour le droit des femmes à l'avortement, par exemple ? En quoi ma positionnalité informe-t-elle ou façonne-t-elle ma compréhension de l'œuvre et ma collaboration avec l'artiste ?"[24], me disait-il. Il maintenait que cela lui demandait de mettre en pratique une sensibilité nouvelle envers les œuvres. Celle-ci allait au-delà d'un souci matériel pour aller vers une réflexivité qu'il reconnaissait faire partie de sa formation professionnelle depuis le début et qui pourrait se résumer autour de ces questions : "Suis-je en train de faire la bonne chose par rapport à l'œuvre ? Comment aurais-je pu faire autrement ? Ai-je documenté tous les passages de mon processus décisionnel pour que les futures générations comprennent ce que j'ai fait ? Que diront-elles de mon travail ?"[25], me confiait-il.

23 Entretien du 30 mars 2023 (en ligne).
24 Entretient du 30 mars 2023 (en ligne).
25 Entretien du 30 mars 2023 (en ligne).

3.4 UNE AUTRE LECTURE HISTORIQUE

Dans les parties précédentes, j'ai analysé en quoi consiste le paradigme scientifique en conservation. Je suis revenue sur l'origine et le sens de ce paradigme, comment il est décliné dans les codes qui guident le travail des professionnels du patrimoine pour garantir que leurs traitements restent réversibles et minimaux, et comment il est inculqué aux jeunes conservateurs pour qu'ils deviennent des professionnels. Ce chapitre est aussi une introduction à la notion de créativité. Dans cette partie, en examinant différents points de vue sur ce qui s'est passé, je mets en avant des pratiques spécifiques dans le champ de la conservation que j'étiquette comme pratiques créatives, contre lesquelles les pères fondateurs de la conservation, surtout dans le domaine de l'architecture, ont articulé leurs théories pour prévenir les interventions mensongères sur la peau des monuments historiques. La conservation des œuvres du passé était, au contraire, une activité très libre avant l'avènement d'une conscience historique à propos de l'authenticité des œuvres, assurée par la conservation de leur intégrité matérielle. Ce dernier type de conservation était d'autant plus souhaitable que de nouveaux outils scientifiques permettaient d'atteindre cet objectif autrefois impossible vu le degré de subjectivité des méthodes utilisées. Ce qui signifie qu'en culpabilisant une "créativité anachronique" sous l'égide du faux, les conservateurs empruntaient la voie d'une amélioration éthique de leurs pratiques pour rétablir la vérité.

Caple (2000) donne une courte histoire de la conservation comme profession. En faisant référence à Paul Coremans (1969), qui citait lui-même la SPAB et les principes énoncés par Morris (1877) à la fin du 19e siècle, il soutient une vue générale de l'histoire de la conservation, largement acceptée dans ce domaine, où cette discipline ne pouvait exister tant que les principes articulés par Morris sur l'importance de préserver les traces originales des œuvres du passé pour les transmettre aux futures générations n'avaient pas été clarifiés (Caple, 2000, pp. 54-55). Caple revient sur le premier rapport de la SPAB dans lequel Morris accuse les restaurateurs de mettre en péril l'histoire des monuments en intervenant arbitrairement dessus pour les rétablir dans un état proche de l'original. Il ajoute que Morris apparente ces traitements à la création de faux, alors qu'en l'absence d'une conscience historique, les interventions précédentes étaient plus sincères parce qu'elles n'avaient pas la prétention de tromper quiconque, mais uniquement la volonté de répondre au goût de leur temps.

Cette vue standard considère la conservation comme profession qu'à partir de 1890, en lien avec le développement des principes d'intégrité de

l'œuvre et de ses parties originales, de la conservation scientifique et des codes. Caple insiste sur le fait que l'émergence d'outils scientifiques pour évaluer le degré de dépérissement des œuvres en termes de réactions chimiques et analyser les œuvres en termes de caractéristiques matérielles physiques est fondamentale pour la conservation comme profession, comme l'articulation des principes de réversibilité et d'intervention minimale dans les codes.

Le concept de créativité est large mais, dans ce chapitre, je me concentre sur ces pratiques créatives des artistes et des architectes quand il s'agit d'intervenir sur les œuvres du passé. Par exemple, pendant la Renaissance, alors que l'intérêt pour les œuvres antiques grandit et qu'un certain type de collectionnisme apparaît, des pratiques créatives émergent, lorsque les sculpteurs ajoutent des parties aux statues retrouvées fragmentées pour les compléter, et que les architectes insèrent des structures nouvelles dans le corps des églises gothiques pour qu'elles soient à la mode Renaissance qui plaisait beaucoup. J'identifie ces pratiques de superposition, de complétement, de remplacement et de reconstruction comme un type de créativité que j'analyse en utilisant le concept de "créativité anachronique" qui est le mien. J'utilise le terme anachronique parce que, pendant la Renaissance, le statut des artistes était différent, ce qu'ils faisaient n'était pas considéré comme créatif dans le sens moderne du terme, et le terme créativité n'existait pas en lien avec leur travail (chapitre 4).

Mon intention est de mettre en perspective les principes de réversibilité et d'intervention minimale par rapport au paradigme scientifique en analysant les pratiques que les conservateurs dénigrent. En effet, une façon de mieux comprendre leur attitude en retrait est d'analyser ces pratiques mal aimées. En quoi consistent-elles ? Ne sont-elles pas à leur manière respectueuses des œuvres du passé ? En répondant à ces questions, mon objectif est de théoriser ce qui se passe maintenant dans le champ de la conservation au musée, où il est difficile pour les œuvres contemporaines d'évoluer. Comment le concept de créativité a-t-il été connoté négativement jusqu'à freiner l'apparition d'une troisième voie en art contemporain, celle d'une interprétation formelle des œuvres pour assurer leur continuité dans le changement ? Dans cette thèse, je plaide pour une troisième idée de créativité. Il ne s'agit pas de revenir en arrière en infligeant des traitements arbitraires aux œuvres, mais d'imaginer une troisième voie médiane pour leur permettre d'évoluer raisonnablement, tout en indiquant de nouvelles routes historiques de professionnalisation pour les conservateurs.

Pour expliquer les raisons de ce tabou de la créativité en conservation, je trace d'abord les grandes lignes d'une "créativité anachronique" émergente pendant la Renaissance. Les interventions pour maintenir ou révéler ce qui se cache derrière les œuvres du passé n'ont rien à voir avec ces pratiques, néanmoins, je soutiens qu'elles étaient respectueuses du passé à leur manière. Ainsi, je souligne que le débat sur une "créativité interprétative" s'est interrompu en conservation, mais qu'en posant un autre regard sur leurs pratiques créatives, nous pourrions le reprendre pour la transmission des œuvres contemporaines. Je parle de "créativité anachronique" parce que les pratiques du passé sont considérées, par les souteneurs du paradigme scientifique, comme des pratiques qui ne respectaient pas le passé parce qu'elles ne prenaient pas en considération la valeur historique des œuvres. Néanmoins, je soutiens que ces pratiques n'étaient pas anachroniques, mais qu'il s'agit d'une "créativité interprétative" parce que les pratiques d'intégration n'étaient pas irrespectueuses, mais considéraient la valeur historique des statues pour leur restituer une valeur iconographique.[26] Ce que nous ne comprenons pas très bien aujourd'hui, mais qui faisait sens à l'époque.

3.4.1 Renaissance anachronique

Les activités de conservation comme nous les connaissons aujourd'hui pour assurer la continuité de notre patrimoine culturel artistique n'existaient pas avant. La manière dont elles se déroulent est le résultat de plusieurs siècles d'interventions et de raisonnements critiques sur les monuments historiques et les œuvres du passé. Dans la littérature consacrée à l'histoire de la conservation, bien qu'il soit admis que les hommes ont toujours pris soin des objets artistiques qu'ils aimaient, il est établi que l'embryon de cette discipline prend consciemment forme dans leur esprit à la Renaissance, en Italie. Françoise Choay (2007) maintient qu'il s'agit de ce moment, vers l'an 1420, juste après l'exil d'Avignon (1305-1377) et le Grand Schisme (1379-1417), quand le pape Martin V (1417-1431) revient à Rome pour réinstaurer la papauté et redonner sa splendeur à la Ville démantelée (Choay, 2007, p. 25). Elle soutient qu'un nouveau climat intellectuel s'installe autour des vestiges qui capturent l'attention des papes, des cardinaux et des princes. Cette période est la plus créative car ils ne se contentent ni d'élaborer des œuvres nouvelles à la lumière

26 Je considère que cette créativité n'est pas anachronique parce que ces pratiques étaient respectueuses du passé, mais il serait toujours possible de parler de pratiques créatives anachroniques parce qu'il est anachronique de parler de créativité à la Renaissance. Je me concentre sur cet aspect dans le chapitre suivant (chapitre 4).

des vestiges découverts, ni de les documenter en les dessinant, mais ils posent leurs mains dessus pour rétablir quelque chose du passé.[27]

Dans la littérature, la valeur du paradigme scientifique est souvent défendue en pointant du doigt les (soi-disant) mauvaises pratiques du passé parce qu'elles étaient trop libres et trop destructrices et qu'elles ne respectaient pas les œuvres. Caple (2000) fait partie de ceux qui critiquent le travail des hommes du passé pour conserver les œuvres. En faisant référence à Paul Coremans, il insiste sur le fait que les sculpteurs de la Renaissance endommageaient les sculptures antiques sur lesquelles ils intervenaient en pensant les restaurer pour rétablir leur vraie nature parce qu'ils n'étaient que des artisans sans connaissance scientifique de l'aspect matériel des œuvres et qu'ils voulaient uniquement rétablir quelque chose d'esthétique des œuvres pour qu'elles soient belles et qu'elles leur plaisent (Caple, 2000, pp. 50–55). Il maintient qu'ils ne connaissaient rien du processus de dégradation des œuvres, ni comment stabiliser leur aspect matériel pour résister aux dommages du temps, et qu'ils ne savaient qu'effectuer des opérations de nettoyage qui mettaient à risque l'intégrité de ces œuvres au lieu de les protéger.

Dans cette partie, j'oppose deux types de recherches historiques sur la conservation. La première, celle de l'architecte Carlo Ceschi (1970), qui critique les interventions des hommes du passé. La seconde, celle de l'historienne des théories et des formes urbaines et architecturales Françoise Choay (2007) et de l'historienne de l'art Orietta Rossi Pinelli (1986), qui posent un regard empathique sur leur travail. Quelles sont les interventions dénigrées ? Pourquoi sont-elles mal aimées ? Dans quelle mesure n'étaient-elles pas respectueuses du passé ? Comment peuvent-elles nous aider à travailler avec les œuvres contemporaines ? En répondant à ces questions, mon intention est double. D'une part, je mets en perspective les principes de réversibilité et d'intervention minimale pour expliquer les raisons de l'attitude en retrait des conservateurs. D'autre part, j'attire une attention positive sur leurs pratiques pour mieux expliquer les raisons de telles interventions.

27 Choay (2007) décrit l'attention pour ce monde lointain en trois temps (Choay, 2007, pp. 49-72). Tout d'abord, elle passe par la littérature grecque et romaine, relue, traduite et divulguée par les intellectuels et les philosophes à un large public grâce à l'imprimerie. Le glissement d'attention des textes aux œuvres matérielles s'opère pour des raisons historiques. Leur présence fait écho aux écrits dont elles lèvent le brouillard mythologique pour faire apparaitre les entreprises glorieuses des hommes qui les avaient bâties. Autrement dit, elles acquièrent une nouvelle valeur parce qu'elles sont les témoins qu'un passé révolu ait existé. Enfin, ces attentions littéraires et historiques se transforment en une appréciation esthétique formative. Je considère ce troisième temps comme le plus créatif.

L'ouvrage de Ceschi (1970) est un des livres les plus clairs sur l'histoire de la restauration des monuments historiques. Il y critique les pratiques de la Renaissance (idem, pp. 11–13) mais il plaide aussi en faveur d'une restauration plus interprétative pour la reconstruction des édifices détruits par les bombardements au lendemain de la Seconde Guerre mondiale (idem, p. 172). Pour lui, des pratiques créatives sont nécessaires, à condition qu'elles se déroulent dans le cadre d'une conscience historique de la discipline chez les architectes (idem, pp. 23–25). Il maintient que cette conscience historique manquait aux hommes de la Renaissance et que ces derniers ne faisaient qu'obéir au goût de leur temps parce qu'ils n'avaient ni une connaissance historique du passé ni une relation articulée aux œuvres (idem, pp. 11–13). Il défend que la conséquence de cette conscience historique manquante était que seuls les artefacts qui plaisaient étaient sauvés. Il établit ainsi un lien entre ce qui était sauvé seulement parce que ça plaisait et les destructions massives.

Ceschi critique le saccage d'anciens monuments pour réutiliser les matières premières nécessaires à la construction de nouveaux édifices, comme le marbre et le travertin du Colisée. Il regrette que parfois une nouvelle fonction plus actuelle leur soit donnée parce qu'elle était toujours très différente de celle d'origine. Quant aux statues déterrées, il déplore que la majorité ait été transformée en chaux pour la fabrication de matériel d'édification. Enfin, il condamne que les églises paléochrétiennes et gothiques aient été rétablies à la mode Renaissance qui plaisait beaucoup. Il explique que les architectes y ajoutaient des parties, mais en contradiction avec les styles précédents. Il maintient qu'il ne s'agissait pas de rétablir quelque chose d'avant, en rapport avec la forme précédente de l'édifice et sa fonction originale, mais de l'embellir. Il désapprouve que des pans de murs entiers aient été abattus tandis que d'autres ont été ajoutés, des plafonds ont été refaits, des fenêtres redessinées et des loges sculptées sur d'anciennes façades.[28] Il soutient que les architectes intervenaient de manière innovante, sans craindre d'oser pour expérimenter de nouvelles techniques et montrer la bravoure de leurs ateliers sur les édifices antiques. Qu'il s'agisse de réadapter d'anciens monuments, de les compléter ou d'en remplacer des parties, ils devaient toujours "rentrer dans la vision de l'architecte et jamais l'inverse. Ce qui n'est pas précisément ce que nous appelons restauration" (idem, p. 13), écrit Ceschi, qui n'hésite pas à parler de "personnalité arrogante" (idem,

28 Ceschi (1970) donne les exemples des églises paléochrétiennes de Santo Stefano Rotondo, soit disant restaurée par l'architecte Bernardo Rosselino pour le pape Nicolas V (1447–1455) en 1453, mais aussi de Santa Maria Maggiore, Santa Francesca Romana, Santa Anastasia, San Marco, San Saba, San Pietro in Vincoli et Santi Apostoli, tout à tour restaurées de 1447 à 1471 pour obéir au goût de leur temps (Ceschi, 1970, pp. 11–13).

p. 13) des architectes, dont les interventions sincères étaient à la limite de la création d'une nouvelle œuvre, combien même ils ne pouvaient éviter de considérer ce qu'il y avait de préexistant chez l'édifice.[29]

Choay (2007) propose une approche plus empathique. Pour elle, la Renaissance est un moment de prise de conscience quant à la valeur des œuvres du passé et une période importante qui jette les bases des futures collections muséales, mais également de l'idée de monument historique dans les esprits et les écrits (Choay, 2007, pp. 36-48). Elle analyse deux phénomènes qu'elle nomme *l'effet Pétrarque* (idem, p. 36) et *l'effet Brunelleschi* (idem, p. 38) qui naissent l'un après l'autre avant de se rejoindre. Le premier prend forme à la fin du 14e siècle. Il est porté par les hommes de pensée qui jouent le rôle de moteur propulseur au second, qui est porté par les hommes d'art. Ces deux effets s'interpénètrent entre les années vingt et les années trente du 15e siècle pour n'en faire qu'un à la fin des années soixante-dix. Elle explique que c'est au milieu de ce processus de synthèse, entre érudition et sensibilité esthétique, qu'émergent les premières collections d'antiquités organisées dans les antichambres, les cours et les jardins des papes, des cardinaux et des princes. Elle rapporte que ces derniers y amassent des fragments qu'ils demandent aux hommes d'art de compléter en s'inspirant de la littérature humaniste. Elle insiste sur le fait qu'ils étaient tous subjugués par leur incomplétude au point de vouloir s'y superposer matériellement, dans une démarche de relecture de l'histoire, dont ils voulaient faire partie.

Rossi Pinelli (1986) raconte en détail ce phénomène d'appropriation culturelle. Elle explique que c'est sous l'impulsion d'un certain collectionnisme que les hommes d'art ont commencé à intervenir sur les antiquités (Rossi Pinelli, 1986, pp. 206-214). Elle maintient, d'une part, qu'il s'agissait de les embellir pour les rendre plus agréables à regarder, d'autre part, qu'ils complétaient les statues antiques des figures mythologiques qu'ils préféraient pour assurer leur concrète représentation iconographique comparée à la description de leurs actions littéraires. Elle soutient que les intégrations représentaient un challenge pour les sculpteurs qui en profitaient pour mesurer leurs qualités techniques et stylistiques avec celles des antiques. Il s'agissait pour eux d'étudier leur technique tout en s'appropriant leur style. Elle insiste sur le fait que si l'exercice avait été réussi, ils démontreraient qu'ils avaient doublement acquis un mode opératoire de pointe et un langage stylistique d'excellence. Elle ajoute

29 Ceschi (1970) donne l'exemple de la coupole de la cathédrale Santa Maria del Fiore "retournée" par l'architecte Filippo Brunelleschi (1377-1446) qui, pour accomplir sa prouesse technique et créer son chef-d'œuvre, n'a pu faire autrement que de s'appuyer sur les structures octogonales réalisées par l'architecte Arnolfo di Cambio un demi-siècle auparavant, en 1296 (Ceschi, 1970, pp. 13-17).

que les intégrations représentaient un moment de participation émotive intense, dont le résultat pouvait être critiqué (idem, p. 190).

Elle analyse un comportement oscillatoire des collectionneurs et des hommes d'art pendant la Renaissance (idem, pp. 184-190). Elle met en évidence, d'une part, leur volonté de compléter les antiquités, d'autre part, leur désir de ne pas les toucher dans l'adulation de la culture du fragment. Dans le premier cas, elle analyse la puissance émotive du travail des sculpteurs qui interprétaient les lacunes en insistant sur l'aspect dramatique des mythes grecs. Elle donne l'exemple du *Laocoon*, un groupe statuaire retrouvé à Rome en 1506, restauré par Giovanni Montorsoli (1507-1563), chez qui elle identifie une capacité à l'interprétation formelle non pas en proie à un subjectivisme esthétique mais en relation aux sources littéraires antiques. [Fig. 8] Elle soutient que le sculpteur répondait aux exigences d'une narration collective plutôt qu'aux aspects formels de l'œuvre à la recherche d'une identité exacte et que c'est la raison pour laquelle le bras manquant du père (qu'il avait intégré en 1532) a pu rester en place pendant plus de deux siècles alors que tout le monde savait que la forme du bras original était différente : bien qu'il ait été jugé impossible qu'il ressemble au bras original d'un point de vue de la composition, il reprenait l'interprétation préférée du groupe statuaire, celle d'un père et de ses fils à l'agonie, punis injustement par les dieux, dont ils subissaient le châtiment.



FIG. 8 – *Groupe du Laocoon*, daté entre le 1er et le 2e siècle av. J.-C., conservé au musée Pio-Clementino, dans la cour de l'Octogone du Palais du Belvédère, au Vatican, Rome, Italie.

Rossi Pinelli livre une description détaillée de l'histoire du *Laocoon* retrouvé à Rome. Elle raconte qu'au moment de sa découverte, la sculpture présentait des lacunes importantes, notamment la perte du bras droit du vieux prêtre que les sculpteurs Baccio Bandinelli (1488-1560) et Montorsoli réintégrèrent, tour à tour, sous l'impulsion du pape. Elle maintient qu'ils envisagèrent une position presque complètement détendue du bras de Laocoon pour le dépeindre dans la tentative extrême de se libérer des enroulements du serpent, mais qu'ils ne pouvaient faire que des hypothèses formelles car il n'existait aucune copie de l'œuvre, ni de description littéraire de l'œuvre elle-même, ni d'image qui la représentait.

La première intégration (1520-1525) fut réalisée par Bandinelli qui sculpta un bras en cire pour étudier la pose à adopter dans la copie qu'il voulait réaliser en marbre. Pour Rossi Pinelli, Bandinelli voulait recomposer l'œuvre plutôt que l'interpréter, c'est-à-dire qu'il intervenait de manière formelle sans emphatiser une émotion particulière liée à la tragédie du sacerdoce et ses deux fils. Néanmoins, elle insiste sur le fait que cela ne signifie pas qu'il n'était pas attentif à l'histoire du groupe

statuaire qu'il avait dû lire en feuilletant l'Énéide qui narre l'épisode du prêtre troyen tentant de se libérer du serpent enroulé autour de son bras.

La seconde intégration (1532) fut assignée à Montorsoli par le pape Clément VII (1523-1534). Rossi Pinelli émet l'hypothèse de l'intervention de Michelangelo en sa faveur pour refaire l'intégration de Bandinelli.[30] Elle admet que le nouveau bras réalisé en terre cuite apparut tout de suite plus empathique que le précédent, bien qu'il soit déséquilibré d'un point de vue de la composition, parce qu'au lieu de plier le bras du père vers sa tête, Montorsoli le projetait vers le haut dans le sens opposé, créant "une tension formelle centrifuge et asymétrique qui impliquait la recherche d'un soulignement pathétique" (idem, p. 187).[31]

La troisième intégration fut réalisée deux siècles plus tard (1725-1727) par Agostino Cornacchini (1686-1754). Rossi Pinelli rapporte que le sculpteur remplaça le bras de Montorsoli par une copie en marbre pour l'anoblir en le rendant plus résistant. Elle insiste sur le fait que le bras de Montorsoli était toujours très applaudi par les premiers archéologues du 18e siècle parce qu'ils aimaient sa force expressive, même s'ils reconnaissaient l'inexactitude du mouvement privilégié par le sculpteur. En effet, elle met en lumière que, selon leurs observations, le bras du père aurait dû se plier derrière sa tête, comme l'était le bras original retrouvé en 1905 par Ludwig Pollack, réintégré cinquante-cinq ans après sa redécouverte, en 1960, par Filippo Magi (1905-1986), qui prit la décision de conserver le bras en marbre de Montorsoli et Cornacchini et de l'exposer sur une copie en plâtre.

Si le premier cas, celui des intégrations interprétatives, a été remis en question dans le champ de la conservation-restauration, au contraire, le second est la genèse de la conservation préventive. C'est l'attitude en retrait de Michelangelo qui l'illustre le mieux. Rossi Pinelli maintient qu'il était considéré comme le sculpteur le plus habile à reproduire les modes opératoires de l'Antiquité (idem, p. 198) mais qu'il s'opposait à la complétion du *Torse du Belvédère*, une sculpture retrouvée à Rome au début du 15e siècle, parce qu'il estimait qu'elle n'en avait pas besoin. [Fig. 9] Elle soutient que le choix de ne pas intervenir ou d'intervenir était décidé au cas par cas par les artistes en collaboration avec les collectionneurs et les

30 Rossi Pinelli (1986) maintient que les sculpteurs étaient mis en compétition pour restaurer les antiquités et qu'ils pouvaient se battre pour obtenir des commissions pour l'intégration des statues antiques prestigieuses mais aussi saboter le travail des autres (Rossi Pinelli, 1986, p. 186).

31 Personne ne connait les raisons exactes qui ont poussé Montorsoli à s'éloigner du modèle de Bandinelli, mais Rossi Pinelli (1986) hypothèse une contamination artistique avec le travail de Michelangelo (idem, p. 187).

antiquaires.[32] Ce qui signifie que les statues antiques n'étaient pas toujours l'objet d'intégration. Rossi Pinelli admet que ces pratiques étaient rares (idem, p. 210) et qu'elles s'opéraient le plus souvent sur le papier par les artistes qui voulaient les étudier en les dessinant (idem, p. 196, p. 206). Elle défend que si les pratiques d'intégration étaient bien vues, les pratiques de non-intervention aussi, ne serait-ce que pour garantir l'authenticité des œuvres antiques comme telles (idem, p. 199).



FIG. 9 – *Torse du Belvédère*, daté du 1er siècle av. J.-C. et conservé dans la Salle des Muses du musée Pio-Clementino, à l'intérieur des musées du Vatican, Rome, Italie.

Pour résumer, j'ai confronté deux types d'approches historiques. Dans un premier temps, en faisant référence à Ceschi (1970), j'ai montré en quoi consistaient les interventions jugées traumatisantes pour l'histoire de la conservation-restauration : la destruction de monuments historiques et d'œuvres du passé, les intégrations qui ne respectent pas leur unité historique et esthétique, et la création de nouvelles œuvres, su-

32 Par exemple, elle rapporte que Michelangelo s'opposât à la réintégration des jambes originales de l'*Hercule Farnèse* parce que celles intégrées lui semblaient parfaites (Rossi Pinelli, 1986, p. 211).

perposées sur d'anciennes, pour affirmer sa propre personnalité. Dans un second temps, en faisant référence à Choay (2007) et à Rossi Pinelli (1986), j'ai montré que les hommes d'art étaient respectueux des œuvres du passé. Ils étaient loin d'être naïfs et antihistoriques, au contraire, ils faisaient preuve d'esprit critique, d'une approche réflexive, d'une certaine forme d'interprétation et d'un sens de l'historicité. Ils n'essayaient ni de rétablir une forme objectivement parfaite, ni d'en créer une nouvelle encore plus belle, mais ils interprétaient formellement une œuvre en fonction des sources littéraires qu'ils avaient pour continuer le fil d'une narration antique, en lien avec la contemporanéité dans le sillage d'une histoire commune. Leurs pratiques n'étaient pas créatives dans le sens d'une intervention libre et nouvelle pour rendre une œuvre mutilée plus agréable à regarder, mais il y avait une logique derrière tout cela. Ils étaient à la recherche de quelque chose du passé qu'ils auraient pu ressusciter dans le présent. La créativité dont ils faisaient preuve n'était donc pas anachronique mais interprétative. C'est en m'appuyant sur ce concept de créativité que je développe mon concept de créativité engagée/incorporée.

3.4.2 Trois siècles de professionnalisation[33]

Dans cette partie, j'analyse les pratiques des sculpteurs, entre le 17e siècle et le 19e siècle, quand ils se professionnalisaient pour intervenir sur les œuvres antiques et qu'ils élaboraient leurs premières considérations éthiques. Comment ce processus de professionnalisation s'est-il déroulé ? Dans quel contexte ? Quel était le rôle de la science dans ce processus ? Il s'agit de mettre en perspective l'origine des principes de réversibilité et d'intervention minimale pour comprendre d'où vient ce tabou de la créativité. Dans un premier temps, je confronte différents points de vue qui disent que la conservation comme profession émerge avec le paradigme scientifique. Dans un second temps, j'apporte d'autres points de vue qui problématisent cette vision en disant qu'il y avait un processus de professionnalisation bien avant l'émergence de la conservation scientifique.

33 Il est possible d'affirmer que le terme "professionnalisation" revêt un caractère quelque peu anachronique lorsqu'il s'agit d'évoquer une période aussi étendue. J'utilise le terme à la manière de Rossi Pinelli (1986) qui ne précise pas ce qu'elle entend par "profession" et quelles en sont les caractéristiques distinctives. En lisant sa recherche, il apparait néanmoins que ces activités peuvent être perçues comme des pratiques partagées au sein d'un groupe de personnes qui travaillent ensemble, susceptibles d'être évaluées selon des critères communs, mais qui pouvaient aussi exclure certaines pratiques sur certains objets, tout en étant également rémunérées, ce qui leur offrait la possibilité de subsister. Ce sur quoi je reviens précisément dans ce chapitre.

Il a souvent été soutenu que la conservation comme profession n'est arrivée qu'avec l'émergence du paradigme scientifique, où les principes de réversibilité et d'intervention minimale sont mis en pratique en utilisant des outils scientifiques qui garantissent l'intégrité des œuvres de manière objective. Par exemple, Clavir (2002) et Muñoz Viñas (2005) décrivent l'émergence du paradigme scientifique, entre les années 1930 et 1950, pour préserver l'intégrité des œuvres, c'est-à-dire les fixer matériellement en termes de réversibilité et d'intervention minimale par l'intermédiaire de méthodes scientifiques objectives. Ce qu'ils critiquent. En faisant référence à ces auteurs, Sven Dupré et Jenny Boulboullé (2022) problématisent cette vision, où il s'agit d'identifier l'histoire des conservateurs comme celle d'artistes et d'artisans qui travaillaient de manière empirique avant que la conservation scientifique n'arrive et ne change tout. Ils maintiennent que l'histoire de la conservation est plus compliquée en Europe. De la même manière, Hölling (2017) explique que la créativité est devenue tabou depuis les interventions de l'architecte Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879). Ses restaurations ont fait beaucoup de bruit en Europe parce qu'elles étaient interprétatives, au point que beaucoup de personnes les critiquèrent, tandis que Ruskin prônait un non interventionnisme radical, ouvrant la voie à la conservation préventive. Dans les paragraphes suivants, j'irai plus loin. Si je défends (comme Hölling) que la conservation comme profession émerge dans ce qui oppose Viollet-le-Duc à Ruskin, le fait est que l'histoire de la conservation ne repose pas que sur ce qui les sépare. Ce n'est pas correct car beaucoup de personnes ont écrit sur ce sujet avant cette période. Ces deux positions sont combinées dans un lieu intermédiaire. Il existe un débat sur ce sujet, mais je montrerai que l'histoire est un peu plus compliquée en Europe, avant de revenir au débat principal en proposant une vue historique de ce processus de professionnalisation.

3.4.2.1 Une culture iconographique : Boselli

Les opérations d'intégration des statues antiques se poursuivaient à Rome, après la Renaissance. Rossi Pinelli (1986) dresse le tableau du contexte dans lequel ces opérations se déroulaient. Elle maintient que le commerce d'antiquités prenait son essor parce que les statues antiques étaient très demandées par les familles nobles qui les collectionnaient, mais aussi par d'autres catégories socioprofessionnelles qui faisaient fortune à l'époque, donc la demande d'antiquités augmentait (Rossi Pinelli, 1986, p. 212). Elle insiste sur le fait que les morceaux n'étaient pas achetés, s'ils n'étaient pas complets, parce que les collectionneurs voulaient les exposer dans leurs demeures prestigieuses. Ce qui signifie

que la ville de Rome était l'épicentre du commerce d'antiquités, dont les fragments, une fois réassemblés, étaient vendus au prix fort parce que seules les statues recomposées pouvaient être exposées. Ce qui stimulait la demande d'intégration des antiquités. Restaurer des œuvres antiques était devenu un business influencé par les pratiques d'exposition des collectionneurs qui les mettaient en évidence dans des loges ou des galeries faites sur mesure pour les accueillir, parfois à côté de tableaux précieux qu'elles accompagnaient.

Un sculpteur devait suivre un parcours de professionnalisation pour intégrer les œuvres antiques. Rossi Pinelli maintient que ce processus de professionnalisation s'affirmait pour des raisons économiques, mais également pour des raisons liées à la récupération des figures antiques d'un point de vue technique et de l'histoire iconographique des mythes (idem, pp. 227-229). D'une part, elle insiste sur le fait qu'il était plus facile de trouver du travail en s'occupant d'antiquités qu'en créant ses propres œuvres parce que les familles influentes de collectionneurs avaient besoin de sculpteurs pour prendre soin des œuvres antiques de leur collection et assurer leur bonne présentation en les intégrant. Elle met en lumière qu'un sculpteur pouvait travailler seul à ce genre de chantier, en étant rémunéré comme un salarié, mais qu'il pouvait aussi s'organiser en atelier, et que c'était souvent la seule activité qui lui permettait de gagner sa vie. D'autre part, elle soutient qu'un sculpteur se professionnalisait parce qu'il connaissait quelque chose de l'iconographie liée aux mythes et aux figures antiques à récupérer et des techniques pour intégrer les sculptures de manière invisible. L'un d'entre eux avait même publié un ouvrage à ce sujet. Rossi Pinelli cite le traité d'Orfeo Boselli intitulé *Osservazioni della scoltura antica* (1657) dans lequel il se donnait comme objectif principal de construire une image autonome et professionnelle des sculpteurs qui intégraient les œuvres, aussi pour leur permettre d'être rémunérés. Rossi Pinelli (1986) insiste sur le fait que, pour lui, le professionnel de l'intégration était un sculpteur qui allait au-delà des pratiques de réutilisation des fragments pour récupérer une identité antique des œuvres en lien avec les figures mythologiques. Ce qui signifie qu'il avait une double compétence, technique et historique, car il savait camoufler les dommages du temps en imitant une image de l'antique.

Boselli travaillait en même temps que d'autres sculpteurs qui faisaient des intégrations comme Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), Alessandro Algardi (1595-1654) et François Duquesnoy (1597-1643). Rossi Pinelli maintient que Boselli faisait les louanges de leur travail (idem, p. 227). Elle soutient qu'il avait un lien spécial avec Duquesnoy parce qu'il lui

avait enseigné comment intégrer les fragments de manière archéologique (idem, pp. 201-202). Ce qu'elle considère comme une avancée pour son temps qui avait dû inspirer Boselli pour rédiger son traité. Par exemple, elle cite le travail de Duquesnoy qui était intervenu sur un *Bacchus* et une *Muse Colonna* de manière rigoureuse (idem, p. 226). Elle rapporte que les érudits et les amateurs d'art plus classique que baroque appréciaient son travail comme sculpteur qui faisait des œuvres nouvelles et des intégrations parce qu'il se rapprochait du processus créatif des antiques "[…] dont ils appréciaient la rigueur et la gravité composée" (idem, p. 226). Elle donne aussi l'exemple de Boselli qui réutilisait des fragments antiques en les mélangeant avec des morceaux modernes pour réaliser le panneau décoratif au-dessus des portes de Palazzo Cardelli à Rome (idem, p. 229). Si elle juge ce genre d'intervention plus proche du faux, elle maintient que le "thème de l'antique" (idem, p. 229) était respecté pour que l'œuvre soit considérée comme telle parce que c'était ce qui plaisait aux familles influentes de collectionneurs comme celles des Médicis, des Borghesi et des Ludovisi.

Rossi Pinelli soutient que les sculpteurs opéraient plus ou moins de la même façon, autour du "thème de l'imitation" (idem, p. 226), en se concentrant sur l'aspect "fini" (idem, p. 228) des œuvres. Elle cite le travail de Bernini quand le sculpteur restaurait pour les Ludovisi, en 1622, une statue de Mars en lui ajoutant une nouvelle tête moderne qui reprenait le style du corps original tandis qu'il ajoutait un chérubin entre ses jambes (idem, p. 223). Elle défend que le petit ange permit à Bernini de laisser libre cours à son style rond et à sa recherche de mouvement en proposant une interprétation poétique à la mode qui voyait le Dieu de la guerre capable de se laisser attendrir par l'Amour tandis qu'il respectait la dureté du fragment original. [Fig. 10] Elle cite aussi le travail d'Algardi qui avait restauré pour la même famille un Hermès à qui il manquait les pieds et les bras (idem, p. 224). Elle admet que le sculpteur avait bien identifié la figure antique mais qu'il s'était inspiré de sa propre recherche artistique en lien avec son temps : "[…] en privilégiant les élégances hellénistes, les rythmes plus flous et un rapport avec l'espace plus ouvert […]" (idem, p. 224), alors que le fragment original "[…] devait avoir un rythme plus fermé, statique" (idem, p. 224), explique-t-elle. [Fig. 11] Rossi Pinelli attribue le manifeste des intégrations du 17e siècle à sa tête d'Athéna qu'il réalise en s'inspirant de la culture iconographique antique mais aussi en l'enrichissant pour lui apporter une expressivité plus intense et sensuelle que les sculptures romaines n'avaient pas. [Fig. 12]

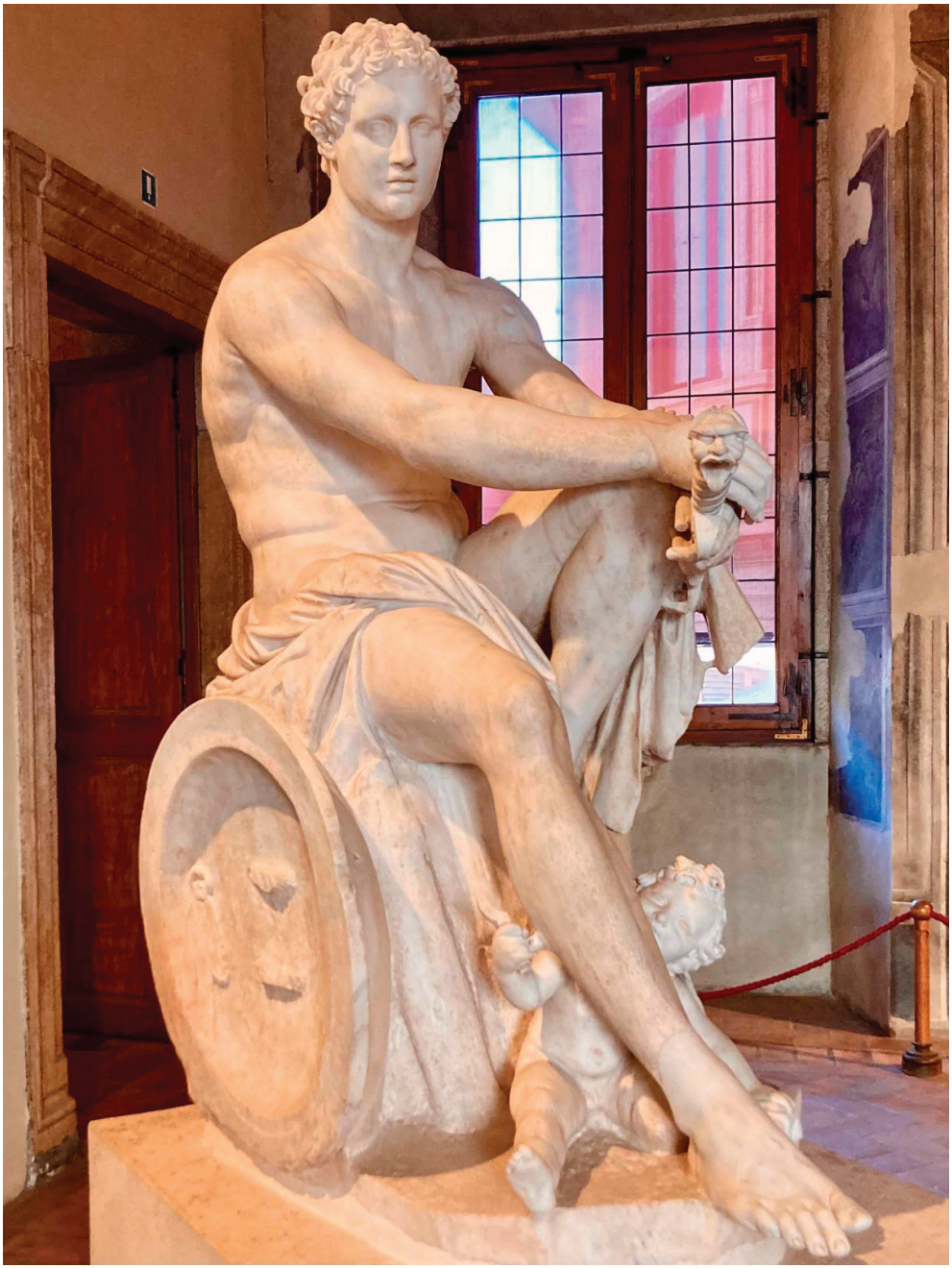


FIG. 10 – *Statue d'Arès* restaurée en 1622 par Bernini, collection Boncompagni Ludovisi, palais Altemps, musée national de Rome, Rome, Italie.



FIG. 11 – *Statue d'Hermès Loghios* restaurée par Algardi au 17e siècle, collection Boncompagni Ludovisi, palais Altemps, musée national de Rome, Rome, Italie.



FIG. 12 – *Statue d'Athéna avec un serpent* intégrée par Algardi au 17e siècle, collection Boncompagni Ludovisi, palais Altemps, musée national de Rome, Rome, Italie.

3.4.2.2 Une culture archéologique : Winckelmann

La rencontre de Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) avec Bartolomeo Cavaceppi à la Villa Albani, où ils étaient en charge de la collection du cardinal, marquera un tournant dans la pratique d'intégration des statues au 18e siècle. Le premier est le père de l'archéologie comme discipline moderne, de l'histoire de l'art et d'une théorie de la restauration qui achevait le processus de professionnalisation des restaurateurs. Le second est le sculpteur qui a su mettre le mieux en pratique ses enseignements. Winckelmann est le père de l'histoire de l'art et de l'archéologie comme disciplines modernes, et Rossi Pinelli (1986) souligne qu'il est aussi le père d'une théorie de la restauration qui allait marquer un tournant pour le processus de professionnalisation des restaurateurs (Rossi Pinelli, 1986, p. 232, p. 235).

Winckelmann était arrivé à Rome au milieu du 18e siècle dans un contexte sensible à sa recherche sur les statues antiques. Ceschi (1970) donne un cadre détaillé du contexte dans lequel sa théorie émergeait à Rome, qui explique pourquoi elle fut bien accueillie (Ceschi, 1970, pp. 31–32). Il maintient que la magie que les antiquités exerçaient sur les esprits avait pris de l'ampleur grâce à l'illuminisme, à l'imprimerie qui rendait possible la diffusion de nombreux ouvrages, aux voyages des Européens qui faisaient le Grand Tour en Italie, mais également à la découverte des sites archéologiques de Paestum, Herculanum (1711) et Pompéi (1748) où se déroulaient des fouilles archéologiques de grande ampleur, sans oublier l'ouverture extraordinaire au public des collections papales, où les œuvres étaient exposées dans une optique muséale d'étude et d'enrichissement des connaissances : les musées du Capitole (1734) et les musées du Vatican (1771). C'est dans cette atmosphère de découverte archéologique que Winckelmann arrive à Rome en 1755 alors qu'il avait publié la même année son ouvrage intitulé *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la sculpture et la peinture* (1755). Ceschi souligne qu'il était poussé par le désir de la connaissance directe des antiquités grecques et romaines, et que son travail trouvait rapidement un public bienveillant, dans une ambiance sensible au sujet de son étude, au point de lui offrir un emploi à la villa Albani et aux musées du Vatican pour organiser les collections de l'État pontifical, et rétablir les antiquités dans les meilleures conditions possibles.

Winckelmann avait développé une analyse complexe de la statuaire grecque et romaine qui représentait une avancée pour l'histoire de l'art et l'archéologie pendant le siècle des Lumières, avec la compréhension de l'évolution du style des statues antiques. L'historien de l'art Alex Potts (2006) maintient que les principales avancées théoriques de Winc-

kelmann sont publiées dans son ouvrage intitulé *Histoire de l'art chez les anciens* (1764), qui permettait aux chercheurs en études antiquaires d'acquérir une connaissance approfondie sur les statues grecques et romaines, non seulement en termes de beauté des œuvres et des cultes des anciens et comment ils étaient transfigurés dans leurs œuvres, mais aussi en termes de styles et la manière dont ils changeaient en fonction des périodes historiques et des conditions sociales et politiques de certains environnements qui avaient un impact sur la production artistique de chaque époque, rendant possible une lecture évolutive du style des statues grecques et romaines (Potts, 2006, pp. 3-4). Il insiste sur le fait qu'il s'agit d'un changement de paradigme avec ce qui se faisait avant en termes de lecture fixe des antiquités, puisqu'à partir de l'étude des textes antiques et de l'observation des statues et des fragments, Winckelmann admet la possibilité d'une évolution du style en fonction des périodes historiques et qu'il établit une différence entre les statues grecques originales et les copies romaines (idem, pp. 18-20).

La théorie de Winckelmann s'intéressait aussi à la restauration dans le sens où il critiquait les intégrations qui ne permettaient pas de laisser voir quelque chose du véritable style d'une statue antique pour l'identifier. Rossi Pinelli (1986) explore en détail sa contribution dans le champ de la restauration (Rossi Pinelli, 1986, pp. 230-236). Elle fait référence aux critiques qu'il exprimait dans son ouvrage (1764) à propos de la restauration du groupe statuaire *Achille e le figlie di Licomede*, où il trouvait les intégrations arbitraires et mal faites, bien que le résultat plaisait beaucoup au public. Elle mentionne aussi une série de lettres à l'érudit Giovanni Bianconi dans lesquelles il critique les interventions excessives qui empêchent d'évaluer les fragments originaux, même s'il ne se positionnait pas contre les intégrations, si les caractères stylistiques de l'œuvre étaient respectés.

Rossi Pinelli soutient que Winckelmann indiquait une nouvelle méthode d'observation des œuvres par rapport à un système de classification des styles que les restaurateurs pouvaient suivre et que Cavaceppi était le sculpteur qui avait su mettre le mieux en pratique ses enseignements sur la restauration archéologique. Elle insiste sur le fait que Cavaceppi avait un atelier à Rome dans lequel il travaillait et où il avait accumulé une collection de statues antiques sur lesquelles il avait publié un catalogue intitulé *Raccolta d'antiche statue* (1768-72). Dans la partie de son ouvrage sur la restauration, elle rapporte qu'il décrivait cette activité comme un processus d'apprentissage qui devait laisser voir quelque chose de l'histoire des statues plutôt que le goût du restaurateur. N'importe qui ne pouvait pas s'improviser restaurateur, souligne Rossi Pinelli, mais seuls

ceux qui pouvaient identifier un sujet à partir d'un fragment, mettre de côté leur propre recherche artistique, et s'autocensurer pour camoufler les restes étaient considérés comme des professionnels.

Les intégrations étaient, néanmoins, privilégiées. Rossi Pinelli propose plusieurs raisons qui expliquent pourquoi les statues étaient intégrées. Premièrement, elle soutient que ce que faisait Cavaceppi et les autres sculpteurs qui travaillaient comme lui, c'était la méthode de la vérité, où l'intégration représentait une méthode historique de recherche pour accompagner les études archéologiques (Rossi Pinelli, 1981, p. 42) en collaboration avec les érudits (idem, p. 44). Deuxièmement, elle insiste sur le fait que les restaurateurs ne se considéraient pas comme des menteurs mais qu'ils étaient fiers de restituer au public leur statut d'œuvre aux fragments contre les dommages du temps (Rossi Pinelli, 1981, p. 46 ; Rossi Pinelli, 1986, pp. 238-239). Troisièmement, elle défend que l'idée était didactique dans le sens où il s'agissait d'empêcher le public de laisser libre cours à son imagination et de faire des erreurs d'interprétation au détriment de la fonction éthique de l'enseignement esthétique dont l'image était porteuse (Rossi Pinelli, 1996, p. 11). Quatrièmement, elle maintient que les pratiques intégratives répondaient à un problème lié au statut de l'œuvre, dont la valeur et le sens étaient déterminés par l'unité de l'image, donc les solutions proposées allaient dans ce sens (idem, p. 15). Cinquièmement, elle souligne que Cavaceppi travaillait au musée Pio-Clementino dans lequel il était impensable qu'une œuvre fragmentée soit présentée au public parce que la logique muséale de l'époque comptait sur le complètement iconographique des statues pour leur redonner une unité d'image qui permette de transmettre des connaissances sur le monde antique qui l'avait produite (Rossi Pinelli, 2004, pp. 15-17).

Rossi Pinelli maintient que Cavaceppi se trompait rarement dans le choix de l'identité des sujets qu'il voulait rétablir (Rossi Pinelli, 1986, p. 236). Elle soutient aussi que ses restaurations étaient d'excellente facture pour le choix des marbres et la manière dont il intégrait les statues antiques de manière délicate (idem, p. 236, p. 250). Néanmoins, elle ne donne pas d'exemple précis d'une sculpture qu'il aurait restaurée mieux qu'une autre. En revanche, elle s'arrête sur le travail de Duquesnoy qu'elle considère comme un précurseur de la méthode théorisée par Winckelmann (idem, p. 226). Elle maintient que Duquesnoy avait développé un modèle d'enquête pour reproduire un processus créatif homogène à celui des antiques, en s'appuyant sur les textes de la mythologie et les sources iconographiques disponibles, et en collaborant avec les érudits pour vérifier l'exactitude de ses interventions. L'autre exemple qu'elle cite, c'est celui du *Fauno Barberini* restauré par Vincenzo Pacetti qui lui avait ajouté

les jambes manquantes en suivant les critères méthodologiques énoncés par Cavaceppi, et en collaborant avec les érudits (Rossi Pinelli, 1981, p. 44).

Pour résumer, en faisant référence à Rossi Pinelli (1981, 1986, 1996, 2000), j'ai mis en évidence que les méthodes de travail des hommes d'art de la Renaissance se sont développées pendant trois siècles vers une amélioration de leurs pratiques dans le sens de la prise en considération de l'histoire de production des œuvres. Les sculpteurs faisaient toujours preuve d'une certaine créativité interprétative, comme pendant la Renaissance, en intégrant les statues antiques sous l'influence d'un certain collectionnisme, mais ils pouvaient considérer dans leurs raisonnements logiques à la fois l'histoire des mythes, et d'autres informations, comme la provenance géographique des œuvres en fonction de leur style. Pour cela, ils devaient collaborer avec les érudits et s'engager dans un processus de recherche archéologique pour vérifier l'exactitude de leurs traitements.

3.4.2.3 Une position intermédiaire : Camillo Boito

Camillo Boito est un des pères fondateurs de l'histoire de la conservation. Il s'opposait aux reconstructions stylistiques, mais il approuvait les interventions de restauration sincères et transparentes. Sa position était à mi-chemin entre deux théories antagonistes. La première, interventionniste, était incarnée par Viollet-le-Duc en France. La seconde, non interventionniste, était représentée par Ruskin en Angleterre. Viollet-le-Duc était un architecte réputé pour ses restaurations stylistiques sur les monuments historiques médiévaux. Il intervenait notamment sur la cathédrale Notre-Dame de Paris, la basilique Saint-Denis, les remparts de Carcassonne et le château de Pierrefonds, dont il dirigeait les travaux pendant vingt ans, de 1850 à 1870.[34] C'est pendant cette période qu'il aurait rédigé son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe siècle au XVIe siècle*. Il s'agissait d'un ouvrage en dix volumes, publiés de 1854 à 1868, où il définissait, dans le huitième tome, sa théorie à propos de la restauration des monuments médiévaux, en commençant de cette manière : "Le mot et la chose sont modernes. Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné" (Viollet-le-Duc, 1866, p. 14).

34 Pour une description détaillée des interventions de Viollet-le-Duc (comme les restaurations de la cathédrale Notre-Dame-de-l'Assomption de Clermont, la cathédrale Notre-Dame d'Amiens, la cathédrale Saint-Just-et-Saint-Pasteur de Narbonne, la basilique Saint-Sernin de Toulouse voir : Ceschi, 1970, pp. 70-78.

Les interventions de Viollet-le-Duc sont souvent critiquées. Par exemple, Muñoz Viñas (2005) décrit ses interventions comme arbitraires parce qu'elles cherchent à rétablir ce qui n'a jamais existé auparavant, et il compare son travail à la construction d'un véritable Disneyland dans le cas de Notre-Dame de Paris et du château de Pierrefonds (Muñoz Viñas, 2005, p. 67). Ceschi (1970) et Choay (2007) sont plus compréhensifs envers le travail de Viollet-le-Duc et ils contextualisent ses décisions en matière de restauration pour mieux les comprendre (Ceschi, 1970, pp. 64-71 ; Choay, 2007, pp. 112-117). Ils soulignent que les monuments sur lesquels il intervenait étaient très endommagés. Ce qui signifie que la décision de les restaurer pour qu'ils puissent tenir debout ne pouvait pas le conduire à prendre des décisions légères, mais qu'il devait intervenir fortement dessus pour s'assurer qu'ils soient solides structurellement. Ils insistent sur le fait qu'il n'existait aucune formation à proprement parler sur la restauration des monuments médiévaux alors que les architectes avaient acquis des connaissances approfondies sur les monuments antiques, notamment avec les recherches de Julien-David Leroy en Grèce. Enfin, ils soutiennent que Viollet-le-Duc ne faisait pas n'importe quoi. En effet, il avait développé une théorie en lien avec sa pratique et une méthode de travail élaborée, avec l'usage de la photographie pour documenter ses interventions.

Ceschi (1970) soutient que Viollet-le-Duc suivait une méthode expérimentale parce que personne n'avait jamais travaillé sur des monuments qui n'étaient pas ceux de l'Antiquité, mais il suivait une technique raisonnée et une certaine théorie qu'il avait développée sur le terrain pour respecter le travail des architectes du passé (Ceschi, 1970, pp. 68-70). D'un point de vue technique, il maintient que Viollet-le-Duc était préparé, même en l'absence de formation spécifique sur la restauration des monuments gothiques et des structures militaires, car il avait été formé en tant qu'architecte à l'école des styles, où les architectes apprenaient à copier le style des édifices des époques précédentes. D'un point de vue théorique, il met en évidence que sa théorie montre un alignement aux théories modernes de la restauration, par exemple, quand il défend l'importance de recueillir le plus de documents possibles sur le monument avant d'intervenir et de respecter les ajouts successifs au style original pour laisser une chance aux futures générations d'éclaircir plus tard un pan de l'histoire de l'art (idem, pp. 78-79).

En analysant sa théorie, Ceschi insiste sur le fait que Viollet-le-Duc voulait rétablir l'unité chorale des monuments endommagés par les actes de vandalisme révolutionnaires en leur restituant un style qui était celui de leur époque d'origine (idem, pp. 69-71). Il souligne qu'il étudiait de

manière complexe les monuments sur lesquels il intervenait pour que ses traitements ne reflètent ni son propre goût, ni sa propre personnalité, mais ceux des architectes du passé, s'ils avaient été amenés à les restaurer. Il donne plusieurs exemples où il s'effaçait, notamment à Notre-Dame de Paris, lorsqu'il ajoutait une flèche impeccablement réalisée en style gothique ainsi que des statues sur la façade, similaires à celles d'Amiens, de Reims et de Bordeaux, qui avaient conservé des originaux en bon état. Il donne aussi l'exemple de la nécropole royale de Saint-Denis qu'il recompose grâce à des fragments originaux et des dessins du 17e siècle qui la représentaient, et en ajoutant des statues sur la façade en s'inspirant de celles de la cathédrale de Chartres. Enfin, il cite le cas de la façade de la cathédrale de Clermont qu'il refait complètement à la manière des constructeurs gothiques en imitant leur style.

Ruskin, à la différence de Viollet-le-Duc, avait une attitude plus détachée face aux monuments parce que ce n'était pas un architecte mais un écrivain, un sociologue et un critique d'art. Il était proche de Morris, artiste fondateur du mouvement Arts and Crafts, avec qui il partageait son approche non interventionniste pour la conservation des monuments historiques au sein de la SPAB fondée par Morris en 1877. Dans le sixième chapitre de son ouvrage *The Seven Lamps of Architecture* (1849) dédié à la lampe de la mémoire, il considère la restauration sous un angle négatif (Ruskin, 2008, pp. 209-211).[35] Pour lui, les monuments appartiennent à ceux qui les ont faits et personne n'a le droit de poser ses mains dessus pour freiner leur décadence, au contraire, leur aspect fragmentaire leur donne de la valeur. Il maintient que la restauration représente la pire destruction qu'ils peuvent subir et que les restaurateurs sont des menteurs qui les falsifient. Il défend que personne n'a le droit de les toucher parce qu'ils ne nous appartiennent pas et parce que toute intervention sera toujours interprétative et arbitraire. Il était explicite : la restauration voulait ressusciter les morts mais les monuments en perdaient leur âme. Ce qui signifiait que les monuments historiques naissaient, vivaient et mouraient. Ce qu'il fallait accepter.

Boito était un architecte et un ingénieur qui proposait une voie médiane entre la position de Viollet-le-Duc qui touchait trop aux monuments et celle de Ruskin qui les laissait mourir en ne les touchant pas. En analysant sa théorie, Ceschi (1970) maintient qu'elle était aboutie dès la fin du 19e siècle quand, dans un exposé qu'il présente deux fois, en 1879 et 1883, au congrès des ingénieurs et des architectes de Rome, il précise ce qu'il entend par le terme restauration des monuments, tandis qu'il

35 L'ouvrage intitulé *Les Sept Lampes de l'Architecture* a été originalement publié en 1849. Je fais référence à la version française, traduite par George Elwall, et publiée en 2008.

étend sa définition aux œuvres d'art, en 1884, lors d'une conférence à l'Exposition de Turin, avant de publier son article "I restauratori" (1884) dans lequel il aborde la question de la restauration des peintures et des statues en critiquant les interventions invasives (Ceschi, 1970, pp. 109-110). Ceschi soutient que Boito proposait une théorie équilibrée entre celle de Viollet-le-Duc et Ruskin qu'il faisait dialoguer pour les réconcilier dans son ouvrage *Questioni pratiche di Belle Arti* (1893). Il insiste sur le fait que Boito avait maturé les concepts de Viollet-le-Duc à la lumière des critiques de Ruskin et qu'il mettait en avant plusieurs principes fondamentaux qui permettaient de concilier leurs deux approches opposées, comme la distinction entre les matériaux originaux et ceux qui avaient été ajoutés, la datation des parties ajoutées, et la documentation des interventions qui devaient être photographiées pour constituer une archive et ne pas compromettre l'authenticité des monuments.

Pour résumer, la diversité des approches historiques dans le domaine de la sauvegarde du patrimoine est une richesse pour assurer la continuité des œuvres contemporaines et pour comprendre que l'émergence d'une conservation professionnelle sérieuse ne prend pas forme exclusivement dans le sillage de la position non interventionniste de Ruskin. Si les positions de Viollet-le-Duc et Ruskin ont joué un rôle fondamental dans l'élaboration de l'histoire de la conservation, une conservation préventive non interventionniste, il existe une position médiane, celle de Boito, dont l'idée principale était celle d'intégrer visiblement les lacunes, contre les reconstructions stylistiques où il n'était plus possible de distinguer le vrai du faux. En cela, la théorie de Boito représente un aboutissement des théories du 17e et du 18e siècle où il n'était pas mentionné qu'aucune intervention intégrative doive rester visible.

3.4.3 La querelle des vernis

Dans cette partie, j'analyse le lien qui unit les principes de réversibilité et d'intervention minimale au paradigme scientifique en termes d'objectivité, en revenant sur la controverse de la National Gallery. Qu'est-ce que cette controverse raconte du lien qui les unit ? Premièrement, je discute plusieurs affirmations en relation avec des opinions communément admises sur le lien entre les principes d'intervention minimale et de réversibilité, et l'objectivité de la conservation scientifique. Deuxièmement, en faisant référence à cette controverse, j'explique pourquoi il est possible de clarifier quelque chose à propos du lien qui unit ces principes au caractère objectiviste de la conservation scientifique.

Le terme conservation scientifique n'est pas utilisé par les personnes qui travaillent avec des outils scientifiques pour préserver les œuvres,

mais plutôt par celles qui critiquent l'utilisation de ces méthodes après coup. Dupré et Boulboullé (2022) reviennent sur le terme conservation scientifique et son développement entre la fin du 19e siècle et la première moitié du 20e siècle. Ils insistent sur le fait que le terme conservation scientifique n'existe que depuis les années quatre-vingt-dix et deux mille, c'est-à-dire qu'il n'était pas utilisé quand les pratiques qui y sont liées ont émergé. Clavir (2002) et Muñoz Viñas (2005) font partie de ceux qui définissent la conservation scientifique comme telle. D'une part, ils déterminent son origine entre les années trente et cinquante du 20e siècle, avec l'introduction de laboratoires muséaux pour conserver les œuvres, et la prolifération de conférences destinées aux professionnels pour l'utilisation d'outils scientifiques. D'autre part, ils associent le terme conservation scientifique aux principes de réversibilité et d'intervention minimale qu'ils intègrent dans ce qu'ils appellent le "paradigme scientifique" de la conservation, où les propriétés matérielles des œuvres sont fixées de manière objective afin qu'elles restent intactes le plus longtemps possible. Cependant, dans les paragraphes suivants, je mets en évidence que ces principes ne naissent pas en lien avec un certain objectivisme, mais avec un certain subjectivisme, pour considérer des données extramatérielles sur les œuvres.

Une des controverses les plus importantes de l'histoire de la conservation se déroula à la National Gallery, de 1946 à 1963, sur le traitement des peintures. Elle est appelée la "querelle des vernis" – "*cleaning controversy*" en anglais – et Fanny Girard (2019) maintient qu'elle opposait deux camps, celui des pratiques scientifiques objectivistes et des pratiques esthétiques subjectivistes (Girard, 2019, pp. 8-9). Elle soutient que cet épisode participe à la théorisation moderne de la conservation, notamment avec la théorie de Brandi (1963), acteur éminent de cette controverse, tandis que Steven Dykstra (1996) maintient qu'elle marque l'entrée des fondements de la pensée scientifique et de ses outils chez les conservateurs en déterminant l'intention de l'artiste objectivement directement dans la matière de l'œuvre (Dykstra, 1996, pp. 200-202). Dans cette partie, j'analyse la contribution de Brandi (1949) ensemble avec celles du conservateur Helmut Ruhemann (1961) et de l'historien de l'art Ernst Gombrich (1962), publiées pendant cette controverse, pour préciser leurs positions. J'insiste sur l'importance de cette controverse pour les principes de réversibilité et d'intervention minimale, mais je montre que si cette controverse souligne l'émergence de pratiques prudentes en termes d'interventions, elles ne sont pas en lien avec le côté objectiviste des principes de réversibilité et d'intervention minimale,

mais elles considèrent leur aspect subjectiviste en lien avec les œuvres et le travail des artistes.

Sheldon Keck (1984) rapporte que dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, à la National Gallery, des tableaux de grands maîtres sont montrés au public fraîchement nettoyés au milieu d'autres qui ne le sont pas. Les premiers apparaissaient très différents des seconds, d'une part, parce que les conservateurs avaient retiré de leur surface la couche de vernis protectrice qui avait jauni pour faire ressortir les couleurs originales. D'autre part, parce que l'utilisation d'outils scientifiques avait permis d'identifier et d'effacer des ajouts postérieurs non réalisés par les auteurs de ces œuvres. Cependant, les résultats obtenus n'étaient pas du goût de tous et plusieurs critiques commencèrent à pleuvoir sur les pages du *Times*. Des lettres rédigées par des artistes, des historiens de l'art et des professionnels d'institutions muséales critiquaient le nettoyage des tableaux jugé trop abrasif dans un souci de protection du patrimoine. La National Gallery mit en place un comité spécial présidé par John Reginald Homer Weaver et composé de deux experts externes, George Leslie Stout et Paul Coremans, qui conclut qu'aucune œuvre n'avait été endommagée. En 1947, l'exposition intitulée "An Exhibition of Cleaned Pictures" montrait au public le résultat du nettoyage de soixante-quinze tableaux accompagnés d'une riche documentation sur le travail des conservateurs et d'un catalogue rédigé par le directeur de la National Gallery, Sir Philip Hendy, qui répondait aux critiques du *Times*. Cependant, le débat sur le nettoyage des tableaux de la National Gallery allait continuer en Europe jusqu'au début des années soixante.[36]

Ce débat opposait deux camps. Girard (2019) maintient que le premier était celui des praticiens du nettoyage scientifique qui utilisaient des méthodes objectives pour retirer les vernis jaunis de la surface des tableaux et les ajouts non originaux (Girard, 2019, pp. 8-9). Pour ces derniers, l'objectif était de réconcilier l'œuvre avec l'intention de l'artiste en intervenant directement sur la matière. Leurs méthodes étaient objectives dans le sens où ils croyaient aux effets positifs de la science dont les outils limitaient le risque d'erreur. Le second était celui des professionnels qui fondaient leur travail sur des critères esthétiques pour choisir d'intervenir le moins possible, voire de ne pas intervenir du tout sur les œuvres. Ils privilégiaient l'effet des patines dues au vieillissement des tableaux pour mettre en évidence l'harmonie des couleurs choisies par l'artiste. Ils considéraient que c'était l'unité esthétique de l'image que les opérations de nettoyage mettaient en péril. Elles ne considéraient ni l'intention de

36 Si la querelle des vernis débute en 1946 à la National Gallery, elle s'inscrit dans une tradition de polémiques sur le nettoyage des peintures. Voir : Keck, 1984 ; Bergeon, 2001 ; Volle, 2008.

l'artiste, ni les informations externes à propos de l'histoire de production des œuvres. Ce qui créa un véritable débat qui dura plusieurs années sur l'intérêt d'utiliser des outils scientifiques sur les œuvres, dans ce cas des tableaux, et jusqu'où il était possible de les utiliser sans commettre d'erreurs sous le couvert de l'objectivité.

Brandi (1949) faisait partie du camp des esthétiques subjectivistes qui critiquait les traitements de la National Gallery. Il soutenait que les restaurateurs étaient plus proches des intentions des créateurs quand ils laissaient la patine sur les œuvres qu'en la retirant de la surface des tableaux (Brandi, 1949, p. 183, p. 188). Il s'opposait à l'idée des défenseurs de la National Gallery pour qui la patine n'était qu'une invention des romantiques pour mettre en valeur une atmosphère mystique en lien avec le passé des œuvres et les rendre plus authentiques (idem, p. 183). Il défendait que la patine était le résultat de techniques particulières dont faisaient usage les artistes du Moyen Âge et de la Renaissance (idem, pp. 183-184, p. 187). Il maintenait qu'il fallait différencier les glaçages des vernis : ils étaient tous les deux appliqués pour accentuer des effets ou en atténuer d'autres, donc les retirer revenait à confondre les intentions des artistes. Il soutenait que les premiers servaient de *toners* pour atténuer les couleurs et les faire pénétrer davantage dans les tableaux. Il soulignait que les seconds étaient appliqués en fines couches superposées pour former des voiles transparents colorés sur certains détails. Ainsi, en s'éloignant des pigments, les artistes prenaient leurs distances de l'artisanat où la matière primait. Ils rendaient invisible la matière, incorporée dans le tableau au service de l'image qui pouvait émerger de la matière.

Brandi (1963) maintient dans sa *Teoria del restauro* que restaurer une œuvre ne signifie pas la rapporter à un état originaire mais accepter les traces du passage du temps (Brandi, 2000, p. 8). Il décrit l'œuvre comme un tout unitaire, c'est-à-dire une unité singulière indivisible qui représente le réel tel que l'artiste le perçoit intuitivement à un moment donné. Lorsque l'œuvre perd son unité originaire, c'est-à-dire lorsqu'elle se fragmente ou se divise, le restaurateur doit résister à la tentation de lui redonner sa forme originale et l'aider à développer une unité potentielle sans créer un faux, c'est-à-dire sans superposer une réalité historique non authentique qui prévaudrait sur l'antique et détruirait l'authenticité originale de l'œuvre. Pour Brandi, il doit marquer les intégrations sans compromettre son unité et consolider l'image sans toucher à son aspect, tout en facilitant les futures interventions. Enfin, il ne doit pas intégrer de nouveaux éléments là où l'œuvre présente des lacunes, c'est-à-dire des interruptions dans le tissu figuratif, et il ne peut pas réassembler l'objet artistique de manière faussement intuitive, c'est-à-dire logi-

quement par analogie, car cela reviendrait à une opération de *ripristino* (reconstruction) finalisée à la réalisation d'une copie.

Ruhemann (1961) faisait partie du camp des scientifiques objectivistes. C'était le directeur du département conservation de la National Gallery. Il avait nettoyé plusieurs tableaux exposés dans les années quarante et il était convaincu des effets bénéfiques des outils scientifiques pour révéler la vraie nature des œuvres. Pour lui, ils réconciliaient l'œuvre et le public avec l'intention de l'artiste en traitant les tableaux de manière adéquate, c'est-à-dire sans faire preuve d'aucun jugement de goût. Dans son article intitulé "Leonardo's Use of Sfumato" (1961), il revient sur la querelle des vernis et il défend l'utilité des outils scientifiques pour traiter les tableaux (Ruhemann, 1961, p. 236). En faisant référence à un ouvrage d'histoire de l'art dont Gombrich était l'auteur, il critique son analyse de la méthode du *sfumato* de Léonard de Vinci (idem, pp. 231-234). Il soutient que Gombrich s'est trompé parce qu'il a été induit en erreur par la patine à la surface des œuvres qui n'avaient pas été nettoyées. Il maintient que Léonard de Vinci ne travaillait pas à créer un effet artistique pour flouter les formes de ses images, mais il cherchait à accentuer les contrastes entre la lumière et les ombres. Il défend que le nettoyage des tableaux montre l'image que le peintre voulait que l'on voie à la sortie de son atelier et c'est seulement sur cette image que l'on peut faire de vraies interprétations. Il souligne que les vernis ont été retirés parce qu'en obfusquant la luminosité des couleurs, ils empêchaient les œuvres de refléter les intentions des artistes et les experts de les interpréter correctement. Il soutient que les peintres du passé, avant le 19e siècle, protégeaient les couleurs vives de leurs tableaux grâce à des vernis : ces derniers n'avaient qu'une valeur fonctionnelle et pas esthétique, donc ils pouvaient être enlevés sans remords pour révéler les œuvres originales (idem, p. 235).

Dykstra (1996) considère la querelle des vernis comme le débat Gombrich-Ruhemann, où le premier fait partie des "esthétiques antipositivistes" (Dykstra, 1996, pp. 200-201) qui privilégiaient l'aspect esthétique des œuvres qui vieillissaient aux résultats donnés par leurs nettoyages drastiques, tandis qu'il considère le second, Ruhemann, comme un positiviste. Dykstra maintient que le programme de nettoyage de la National Gallery, conduit grâce à des outils scientifiques pour révéler l'intention des artistes, représente l'entrée des pratiques de conservation dans un formalisme objectiviste non interprétatif qu'il rapproche de la position anti-intentionnaliste des philosophes William Wimsatt et Monroe Beardsley (1946) (idem, pp. 198-199, p. 201). Il maintient que les positivistes, comme Ruhemann, étaient des anti-intentionnalistes

qui fondaient leurs analyses sur l'œuvre elle-même, et non sur le fonctionnement de la psyché de l'artiste, et que les intentionnalistes, comme Gombrich, appuyaient leurs interprétations de l'œuvre sur la psyché de l'artiste, son approche intellectuelle, son attitude psychologique et son attitude créative (idem, p. 204). Néanmoins, Gombrich (1962) défend que les œuvres ne peuvent pas retourner à un état proche de l'original, c'est-à-dire qu'il est impossible de les voir comme leurs auteurs voulaient nous les montrer à la sortie de leur atelier, et qu'il est impossible de connaître leurs intentions parce qu'ils sont morts (Gombrich, 1962, pp. 53-55). Ce qui signifie que pour interpréter une œuvre, ce n'est pas le degré de similarité avec son aspect d'origine qui compte, mais la prise en considération d'informations extérieures, artistiques et historiques, et qu'une confiance absolue en la science ne respecte pas le rôle de ces données fondamentales pour la formation d'un jugement artistique.

Gombrich (1962) répond à Ruhemann (1961) en critiquant ses traitements. Il soutient que les tableaux de la Renaissance sont trop précieux pour être l'objet d'expériences scientifiques irréversibles (Gombrich, 1962, p. 51). En faisant référence à Brandi (1949), il maintient qu'il est difficile de séparer les pigments de leur couche de vernis, dans le sens où les deux procédés sont intimement liés (Gombrich, 1962, pp. 53-55). Si Ruhemann (1961) insiste sur le fait que le retrait des vernis permet de voir les couleurs véritables des peintures, au contraire, Gombrich (1962) cite Pline l'Ancien et il défend que les vernis étaient utilisés pour des effets de couleurs, mais également pour protéger les œuvres peintes de la poussière et de la saleté (Gombrich, 1962, p. 51). Il déplore le fait qu'en les retirant, c'est la structure interne qui s'effondre à la manière d'un édifice mal restauré. Sa critique la plus féroce concerne l'incohérence visuelle que le retrait des patines provoque chez les œuvres (idem, pp. 53-55). Gombrich défend qu'il n'existe pas une véritable guidance scientifique pour conserver les œuvres, et que faire appel à des règles scientifiques pour identifier l'intention de l'artiste dans la matière n'est qu'un prétexte pour les conservateurs qui seront toujours confrontés à des décisions complexes et agonisantes. Il souligne qu'il est facile de dire que les traitements de la National Gallery n'ont fait que débarrasser les tableaux de la saleté en laissant intacts les pigments. Au contraire, sous le couvert de l'objectivité scientifique, ils ont déséquilibré les relations chromatiques voulues par les artistes qui avaient évolué dans le temps. Il conclut que les changements font partie de la vie des œuvres et qu'ils arrivent très tôt, dès qu'elles sont terminées et qu'elles quittent l'atelier, et que les interprétations des experts seront toujours partielles et incomplètes.

Pour résumer, le paradigme scientifique consiste en deux piliers : les principes d'intervention minimale et de réversibilité et l'utilisation d'outils scientifiques. Dans cette partie, j'ai montré que les principes de réversibilité et d'intervention minimale étaient liés à la prise en considération de l'intention de l'artiste, qui ne pouvait pas être déterminée en analysant uniquement la matière de l'œuvre de manière objective, pour préserver quelque chose de l'esthétique des tableaux voulue par les artistes. Les esthétiques subjectivistes considéraient que les conservateurs se rapprochaient davantage de l'intention de l'artiste en ne touchant pas les tableaux, mais en analysant des informations extramatérielles, tandis que les scientifiques objectivistes considéraient que l'intention de l'artiste pouvait être étudiée en analysant matériellement les tableaux pour les ramener à un état d'origine. Les principes de réversibilité et d'intervention minimale sont nés dans un souci de préservation esthétique de l'œuvre, en fonction d'une intention artistique qu'il est impossible de trouver dans la matière, mais au-delà de la matière, pour assurer la conservation de tableaux qui n'avaient pas besoin de changer drastiquement. S'il est impossible de savoir en quoi consiste l'intervention minimale pour une œuvre en analysant uniquement la matière de l'œuvre avec des outils scientifiques, il faut pouvoir analyser d'autres données extramatérielles, comme des sources historiques, et sortir d'une position objectiviste qui se base uniquement sur la matière. Cette situation pose la question de ce que cela implique de réfléchir aux principes d'intervention minimale et de réversibilité pour les œuvres contemporaines, lorsqu'elles doivent évoluer afin de rester fidèles à l'intention de l'artiste.

3.4.4 Réflexions sur les codes éthiques

Si, dans les parties précédentes, j'ai exploré l'histoire de la conservation par rapport aux principes de réversibilité et d'intervention minimale, dans cette partie, j'analyse ces principes d'un point de vue éthique, en lien avec les chartes et les codes qui régulent les activités des conservateurs. Ces derniers ont adopté très tôt des normes éthiques, mais au 20e siècle, ils se sont aussi dotés de chartes et de codes pour s'assurer que leurs pratiques respectent l'intégrité des œuvres. En quoi ces documents représentent-ils un frein à la créativité ? Comment travailler avec pour la conservation des œuvres contemporaines ? Dans un premier temps, je discute des textes qui déclarent que ces documents sont liés au paradigme scientifique de la conservation pour préserver l'intégrité des œuvres le plus longtemps possible, en les fixant matériellement pour ne pas qu'elles changent. Dans un second temps, je présente des textes qui soutiennent, d'une part, que ces documents ne sont pas liés au

paradigme scientifique, d'autre part, qu'il est possible de réinstaller les œuvres contemporaines en innovant et en restant éthique.

Caple (2000) et Michel Favre-Félix (2003) font partie de ceux qui considèrent que les codes sont liés au paradigme scientifique de la conservation avec les principes de réversibilité et d'intervention minimale. Favre-Félix insiste sur le fait que les codes et les chartes sont liés, et que ces dernières sont en relation avec les théories des pères fondateurs de la conservation. Clavir (2002) et Muñoz Viñas (2005) soutiennent que les codes permettent d'asseoir l'autorité des conservateurs en fixant les propriétés matérielles des œuvres à l'intérieur du paradigme scientifique de la conservation. Clavir (2002) critique l'utilité des codes pour conserver les œuvres ethnographiques dont l'authenticité est préservée, si elles peuvent disparaitre lors de cérémonies ritualisées. Elle défend que les codes sont liés au paradigme scientifique de la conservation, et qu'ils permettent aux conservateurs d'entretenir des pratiques pour préserver l'intégrité des œuvres, sans les remettre en question pour les garder intactes le plus longtemps possible. Ce qui est problématique pour les œuvres ethnographiques qui ont besoin de dépérir pour avoir un sens, comme les œuvres contemporaines. De la même manière, Glenn Wharton (2018) souligne combien ces documents ne sont pas adaptés aux formes d'art non traditionnelles comme les œuvres contemporaines, éphémères et transitoires. Cependant, en faisant référence à Renée van de Vall (2009), il soutient qu'il est possible d'innover en restant éthique pour les réinstaller.

Les chartes et les codes qui encadrent les pratiques des conservateurs sont souvent décrits comme des outils pour préserver l'intégrité des œuvres en lien avec le paradigme scientifique. Caple (2000) met en évidence que les codes sont liés au paradigme scientifique de la conservation et qu'ils achèvent un processus de professionnalisation commencé au milieu du 20^{e} siècle quand les conservateurs étaient formés à l'utilisation d'outils scientifiques (Caple, 2000, pp. 59-65). Il établit l'arrivée des codes comme centrale pour la conservation comme profession dans le paradigme scientifique de la conservation. Il soutient que c'est l'arrivée d'outils scientifiques qui a mis en lumière le besoin pour les conservateurs de se doter de codes. Il s'agissait d'établir des règles pour gagner du temps en réduisant le risque d'erreur à chaque intervention. En suivant Caple, les codes sont liés au paradigme scientifique de la conservation, d'une part, parce qu'ils prennent forme dans les années cinquante, quand les conservateurs étaient formés aux outils scientifiques pour devenir des professionnels, d'autre part, parce que la conservation préventive était le but premier des codes pour garantir l'intégrité des œuvres. Ainsi, Caple

lie l'utilisation d'outils scientifiques à l'affirmation de principes éthiques pour la conservation préventive des œuvres, dans un processus de professionnalisation des conservateurs.

Michel Favre-Félix (2003) propose une analyse où les chartes et les codes sont liés et découlent des théories des pères fondateurs de la conservation (Favre-Félix, 2003, pp. 15-17). Il souligne que les chartes ont été promulguées par des organisations internationales comme l'UNESCO, l'ICOM-CC, l'ICOMOS et l'ICCROM. Parmi les plus importantes, il y a les chartes pour la protection des sites et des monuments historiques, comme la Charte d'Athènes (1931), la Charte de Venise (1964), le document NARA (1990), la Charte de Cracovie (2000) et le code de déontologie du Conseil international des musées (ICOM) pour les peintures et les sculptures. Il maintient qu'elles définissent la profession, son but, ses moyens et son domaine légitime d'intervention, qu'elles donnent ses principes fondamentaux et certaines limites à respecter, mais qu'elles fixent aussi ses devoirs envers les œuvres et la société au sens large. Il soutient que les chartes et les codes sont liés, même si ces derniers datent des années cinquante, et qu'ils ont été adoptés par des associations professionnelles comme l'Institut américain pour la conservation (AIC), l'Institut pour la conservation des œuvres historiques et artistiques du Royaume-Uni (UKIC), l'Association suisse de conservation et restauration (SCR), l'Association canadienne pour la conservation et la restauration (ACCR) et la Confédération européenne des organisations de conservateurs-restaurateurs (ECCO). Il maintient qu'ils fixent les engagements des professionnels et leurs devoirs envers les œuvres, leurs collègues, les responsables légaux, mais également les artistes et le public. Ce qui signifie que même si les chartes et les codes sont des documents différents, avec des fonctions distinctes, rédigés en fonction de périodes variées, les préoccupations éthiques des professionnels ont commencé à la fin du 19e siècle.

Favre-Félix souligne que si les chartes naissent dans la première moitié du 20e siècle, elles sont le fruit du débat qui opposait Viollet-le-Duc et Ruskin à la fin du 19e siècle, et des réflexions de Boito et de l'historien de l'art Alois Riegl (1858-1905) qui attribuait des valeurs historique, artistique et esthétique aux édifices. En faisant référence à Claude Mignot (1999), Favre-Félix (2003) met en lumière que la Charte d'Athènes (1931) s'oppose aux interventions interprétatives de Viollet-le-Duc et que la Charte de Venise suit une "ligne ruskinienne adoucie" (Mignot, 1999, p. 5, cité par Favre-Félix, 2003, p. 16). Par exemple, il cite la Charte de Venise (1964) qui ne parle pas de restitution, mais qui définit la restauration comme une opération exceptionnelle qui a pour but de "[…]

conserver et révéler les valeurs esthétiques et historiques du monument et [qui] se fonde sur le respect de la substance ancienne et de documents authentiques. Elle s'arrête là où commence l'hypothèse" (article 9 de la Charte de Venise, cité par Favre-Félix, 2003, p. 18). Ce qui signifie qu'il est établi que c'est en s'opposant au concept de restauration théorisé par Viollet-le-Duc, c'est-à-dire aux opérations de rétablissement intégral, que les premières lignes d'une éthique partagée ont été tracées en faveur d'une conservation préventive pour garantir l'intégrité des œuvres.

Favre-Félix (2003) fait référence à la conservation des œuvres traditionnelles. C'est dans ce champ d'application qu'il plaide en faveur d'un durcissement des codes en lien avec les chartes, rédigées pour préserver les biens culturels tangibles. Il soutient que l'espace interstitiel qui sépare les chartes des codes peut être réduit davantage pour préserver les œuvres (Favre-Félix, 2003, p. 16). Cette proposition est compréhensible pour les peintures et les sculptures, stables matériellement. En revanche, elle n'est pas adaptée aux œuvres contemporaines, destinées à disparaitre entre chaque manifestation et à changer d'une itération à une autre, comme beaucoup d'autres œuvres qui font partie de notre patrimoine culturel mais qui ne rentrent pas dans ce modèle. Ce qui permet de relativiser la contribution de Favre-Félix (2003) pour les œuvres qui sortent des cases des œuvres traditionnelles. D'ailleurs, il ne considère pas que le document NARA, qui assume une continuité conceptuelle avec la Charte de Venise, ouvre des espaces de pensée pour considérer la culture immatérielle et les différences entre les œuvres de l'Occident et celles non occidentales, qui peuvent être envisagées en termes de traditions et de rituels, comme un type non matériel de patrimoine culturel. En effet, le document NARA dispose que "[l]es cultures et les sociétés s'expriment dans des formes et des modalités d'expression, tant tangibles que non tangibles, qui constituent leur patrimoine. Ces formes et modalités doivent être respectées." Ce qui signifie que le document NARA ne défend pas un objectivisme scientifique standardisé pour toutes les œuvres matérielles qui permet de les conserver de la même manière en les analysant à l'aide d'outils scientifiques neutres, mais il promeut la préservation des œuvres dans leur contexte en considérant leur histoire de production. Dans ce sens, il n'est pas lié au paradigme scientifique de la conservation. Je cite le document NARA lorsqu'il s'agit de considérer une authenticité relative pour les œuvres qui dépend de multiples facteurs extramatériaux :

> 13. Dépendant de la nature du monument ou du site et de son contexte culturel, le jugement sur l'authenticité est lié à une variété

> de sources d'informations. Ces dernières comprennent conception et forme, matériaux et substance, usage et fonction, tradition et techniques, situation et emplacement, esprit et expression, état original et devenir historique. Ces sources sont internes à l'œuvre ou elles lui sont externes. L'utilisation de ces sources offre la possibilité de décrire le patrimoine culturel dans ses dimensions spécifiques sur les plans artistique, technique, historique et social.

Clavir (2002) fait partie des auteurs qui analysent l'application des codes qu'elle critique pour conserver les œuvres ethnographiques (Clavir, 2002, pp. 52-56). Les œuvres ethnographiques sont proches des œuvres contemporaines d'un point de vue de la conservation parce qu'elles ne sont pas faites pour durer mais pour disparaitre. Ainsi, Clavir maintient que les musées et les codes entretiennent une vue statique du temps : bloqués dans le passé, ils participent à la promotion du statique (idem, p. 32). Ce qui est problématique pour les œuvres ethnographiques qui ont besoin de dépérir pour avoir un sens, comme les œuvres contemporaines qui ne sont pas faites pour durer mais pour disparaitre.

Clavir met en évidence que pour les Premières Nations, conserver signifie maintenir les œuvres en vie en les laissant disparaitre (idem, pp. 78-80). C'est uniquement en finissant leur cycle naturel qu'elles peuvent avoir un sens. Très peu d'œuvres ethnographiques sont considérées comme devant être préservées le plus longtemps possible, et il ne s'agit pas de les ramener à un état antérieur proche de l'original. Leur aspect matériel n'est pas important. Ce n'est pas ça qui doit rester, mais ce qu'elles représentent. Ce qui ne signifie pas que leur culture n'est pas importante, mais que la transmettre passe par le biais de traditions orales intangibles comme des histoires à se raconter ou des chansons à chanter ensemble.

Clavir parle à propos des objets ethnographiques, mais il existe aussi une autre catégorie qui se trouve dans la même situation, comme les œuvres contemporaines. Glenn Wharton (2018) propose d'utiliser les codes pour qu'il soit possible de travailler avec pour réinstaller les œuvres contemporaines. Il maintient que les œuvres contemporaines remettent en question les pratiques de conservation préventive et les concepts d'intégrité et d'authenticité mais également d'intervention minimale et de réversibilité élaborés dans les codes parce qu'elles sont transitoires (Wharton, 2018, p. 59). Il fait référence à Jonathan Ashley-Smith (2017) qui défend l'idée de développer des codes locaux sur mesure pour répondre aux besoins spécifiques de groupes particuliers et d'institutions singulières (idem, p. 61). Ashley-Smith (2017) reproche aux codes d'être

trop généraux (Ashley-Smith, 2017, pp. 3-4). Il soutient qu'il est difficile de travailler avec les chartes et les codes car ces documents tentent de couvrir toutes les éventualités possibles et cherchent à unir des aires de spécialisation et géographiques dans le monde très différentes. Il critique ces documents extra-larges qui ne spécifient pas leurs termes et empêchent la prise de décision, ou alors qui unifient les traitements, sans tenir compte des spécificités des œuvres.

En faisant référence à van de Vall (2009), Wharton (2018) défend qu'il est possible de travailler avec les codes en suivant une morale casuistique pour réinstaller les œuvres contemporaines (Wharton, 2018, p. 61). En effet, van de Vall (2009) maintient que la seule solution pour travailler avec les œuvres contemporaines en restant éthique, c'est d'adopter une nouvelle approche face aux codes, une approche casuistique qui consiste à ne pas considérer un raisonnement moral comme une science mais comme un corps de connaissances épistémiques établi sur des principes généraux mais applicables au cas par cas dans des situations individuelles (van de Vall, 2009, pp. 53-55). Elle explique qu'il s'agit de commencer par un détail problématique en tenant compte du contexte et de travailler dans la comparaison de comment les autres ont résolu le même problème.[37] Elle soutient qu'une approche qui part du bas, ensemble avec un exercice de comparaison casuistique, est importante quand il est impossible de connaître les principes valides. Ce qui signifie que certaines œuvres ne rentrent pas dans le paradigme scientifique mais qu'elles peuvent quand même rencontrer d'autres principes éthiques nouveaux que nous ne connaissons pas encore. En suivant van de Vall (2009), il ne s'agit pas de rendre plus intelligibles des règles existantes dans des situations concrètes. Il s'agit plutôt de mettre à disposition des conservateurs une boite à outils dans le cas où il est impossible de connaître à l'avance les règles applicables, comme dans le cas des œuvres contemporaines, pour rester éthique mais d'une autre manière, c'est-à-dire en formulant des règles nouvelles à partir de situations concrètes.

Wharton (2018) donne l'exemple d'un cas d'étude, celui de l'œuvre *Untitled (Piano)* de Nam June Paik, où il applique un modèle casuistique pour sa réinstallation au MoMA. Il s'agissait de comprendre comment faire avec les téléviseurs CRV-T devenus obsolètes (Wharton, 2018, pp. 62-68). Il étudie les décisions prises pour réinstaller l'œuvre dans trois musées différents et il remarque que si chaque décision était différente, elles étaient toujours d'accord avec l'intention originale de l'artiste et

37 Renée van de Vall cite la recherche de Rachel Barker and Alison Bracker (2005) comme un excellent exemple, quand elles comparent comment deux musées différents ont résolu une série de problèmes pour la conservation-restauration d'une œuvre de Joseph Beuys.

les règles fondamentales énoncées par les codes éthiques. Dans le cas du MoMA, ils décidèrent de réparer les télévisions CRV-T non fonctionnantes en remplaçant les éléments cassés par de nouveaux retrouvés sur d'autres téléviseurs du même modèle. Un choix réversible, décidé en considérant le matériel original de l'œuvre et son aspect formel mais aussi la volonté de l'artiste.

Pour résumer, en faisant la différence entre les chartes et les codes, nous avons vu que l'éthique des conservateurs était élaborée sur les théories des pères fondateurs de la conservation pour qui il était important de préserver l'aspect matériel des œuvres en limitant l'intervention des restaurateurs vers des pratiques de conservation. Ces documents sont adaptés pour conserver l'intégrité matérielle et l'authenticité des œuvres traditionnelles, mais il est difficile d'appliquer leurs principes aux œuvres contemporaines. En faisant référence à Clavir (2002), j'ai mis en lumière qu'ils sont difficiles d'application pour la conservation des œuvres ethnographiques où l'aspect matériel est transitoire. Les problèmes que rencontrent les œuvres contemporaines face aux codes dans les musées sont les mêmes que pour les œuvres ethnographiques parce qu'elles sont destinées à disparaître entre chaque manifestation et à changer d'une itération à une autre. En faisant référence à Wharton (2018) et à van de Vall (2009), j'ai insisté sur le fait que certains théoristes défendent que c'est possible de les réinstaller dans le changement sans perdre de vue les principes éthiques de la profession. Dans cette thèse, je montre qu'il est possible de réinstaller dans le changement des œuvres contemporaines, sans mettre en péril les principes fondamentaux des chartes et des codes.

3.5 CONCLUSION

Dans ce chapitre, j'ai analysé un autre aspect du tabou de la créativité en conservation, celui historique qui pèse sur les pratiques des conservateurs. Les conservateurs sont timides lorsqu'il s'agit de faire preuve de créativité avec les œuvres contemporaines parce qu'ils doivent garantir leur intégrité en préservant leur aspect matériel. Cette position en retrait s'est construite historiquement, mais elle est problémtique pour travailler avec les œuvres contemporaines parce qu'elles ont besoin d'être interprétées dans le changement pour survivre. Il existe un tabou de la créativité en conservation qui vient de comment les conservateurs ont été éduqués pour devenir des professionnels en suivant objectivement les principes de réversibilité et d'intervention minimale, à l'intérieur du paradigme scientifique de la conservation. Les conservateurs apprennent à

devenir des professionnels en suivant un processus d'apprentissage pour acquérir des normes et des valeurs éthiques d'excellence en faveur des principes de réversibilité et d'intervention minimale et de pratiques avec la matière en utilisant des outils scientifiques. Cette approche scientifique est décrite par les conservateurs lorsqu'ils racontent leur processus d'apprentissage, et elle est liée à une certaine approche de l'histoire de la profession qui considère la conservation sérieuse en lien avec les principes de réversibilité et d'intervention minimale énoncés par les pères fondateurs de la conservation, et l'émergence des outils scientifiques pour la conservation préventive au musée. Si une ouverture à la créativité existe chez les conservateurs qui travaillent avec les œuvres contemporaines, néanmoins, ils ont été éduqués dans le paradigme scientifique de la conservation pour intervenir le moins possible sur les œuvres. Ce qui représente un frein pour travailler avec les œuvres contemporaines qui ne contiennent pas les traces de la main de l'artiste dans leur aspect matériel et qui ont besoin d'évoluer en fonction du contexte.

Cette histoire standard, où la conservation sérieuse professionnelle ne prendrait forme qu'en lien avec l'élaboration des principes de réversibilité et d'intervention minimale et l'émergence de la conservation scientifique pour préserver l'intégrité des œuvres, à la fin du 19e siècle et dans la première moitié du 20e siècle, fait partie d'un récit classique sur la naissance de la profession qui s'est renforcé dans les années cinquante, autour du paradigme scientifique pour travailler avec les œuvres traditionnelles. Néanmoins, ce récit conventionnel n'est pas tenable parce que cette vision où les artistes étaient des artisans qui faisaient tout ce qu'ils voulaient avant que la science n'arrive et ne change tout n'est pas correcte. L'histoire de la conservation est un peu plus compliquée en Europe parce qu'elle est pleine de débats intéressants et bien argumentés à toutes les époques. Il existe des formes alternatives pour devenir professionnel qui ne sont pas liées au paradigme scientifique de la conservation traditionnelle parce qu'un processus de professionnalisation pour assurer la continuité des œuvres a commencé dès la Renaissance, quand les hommes d'art faisaient beaucoup d'effort pour garantir l'authenticité des œuvres antiques.

Je soutiens avec Rossi Pinelli (1986) et Choay (2007) que l'histoire de la conservation en Europe commence pendant la Renaissance, et que les hommes d'art étaient respectueux des œuvres du passé. Les sculpteurs ne faisaient pas tout ce qu'ils voulaient mais ils intégraient les sculptures à partir des textes antiques qu'ils interprétaient pour redonner forme aux statues antiques. Ils ne faisaient pas preuve d'une "créativité anachronique" mais d'une "créativité interprétative" parce que pour intégrer une

statue, ils devaient connaitre quelque chose des mythes rapportés dans la littérature grecque et romaine antique. Une œuvre antique restait authentique parce qu'un fragment était réintégré en s'inspirant des mythes retranscrits dans les textes antiques. Il ne s'agissait pas de rétablir l'intention originale de l'artiste. Les sculpteurs pouvaient aussi ne pas intervenir pour des raisons pratiques, mais aussi éthiques, c'est-à-dire pour garantir l'authenticité d'un fragment antique, comme Michelangelo qui avait refusée d'intervenir sur le *Torse du Belvédère* qu'il considérait d'une qualité artistique inégalable.

Ce qui me permet de dire qu'il est possible d'être un professionnel légitime de la conservation, sans coller à certains standards éthiques, dans le sens de l'objectivité de la conservation scientifique, mais différemment en respectant le travail des artistes et l'histoire de production des œuvres. Il faut encore faire beaucoup de travail pour créer un pont entre la créativité des artistes et celle des conservateurs lorsqu'il s'agit de réinstaller des œuvres contemporaines. C'est ce que je vais adresser dans le chapitre suivant (chapitre 4) en abordant le thème de la créativité. Cependant, une analyse un peu plus approfondie de l'histoire montre que ce n'est pas parce que les standards scientifiques ne sont pas suivis à la lettre dans toutes les situations que la professionnalité des conservateurs est mise en péril parce qu'il existe des formes alternatives de professionnalités. Il n'existe pas qu'un seul moyen pour assurer la continuité des œuvres mais plusieurs qui se sont développés à travers les siècles en Europe, bien avant l'avènement de la conservation scientifique, et qui peuvent servir de source d'inspiration pour travailler de manière plus créative avec les œuvres contemporaines. Ainsi, j'utilise la notion de "créativité interprétative" que j'ai mise en avant, dans ce chapitre, pour parler du travail des conservateurs à la Renaissance, comme une base pour développer mon modèle écologique de la créativité dans le chapitre suivant (chapitre 4).

4.

Un modèle écologique de la créativité



4.1 INTRODUCTION

Dans le chapitre précédent, j'ai analysé en quoi consistait un second aspect du tabou de la créativité en conservation : celui historique qui guide les pratiques des conservateurs à l'intérieur du paradigme scientifique de la conservation pour préserver l'intégrité matérielle des œuvres. J'ai montré que ce tabou dépendait de la manière dont les conservateurs étaient éduqués pour devenir des professionnels, en lien avec une vue traditionnelle de l'histoire de la conservation, qui prône les principes de réversibilité et d'intervention minimale, tout en adoptant une position objectiviste à l'aide d'outils scientifiques. Ce qui est difficile à mettre en pratique pour conserver les œuvres contemporaines. J'ai aussi esquissé plusieurs routes à la professionnalisation qui permettent de faire preuve d'une certaine créativité pour travailler avec les œuvres contemporaines. Dans ce chapitre, je développe une théorie de la créativité qui fait le pont entre la créativité des artistes et celle des conservateurs pour assurer la continuité des œuvres contemporaines, ensemble avec d'autres professionnels, mais qui laisse aussi un espace à la possibilité que leurs créativités ne soient pas les mêmes. L'artiste est-il le seul créateur de son œuvre ? Quelles nuances de créativité existent ? Si l'artiste n'est le seul acteur capable de faire preuve de créativité pour développer son œuvre, comment est-il possible de trouver une notion de créativité qui rende justice aux différents collaborateurs de l'artiste qui travaillent avec lui ?

En conservation, il existe une créativité engagée/incorporée, qui n'est pas mise en avant en raison du tabou de la créativité, développé avec l'émergence du paradigme scientifique de la conservation, et qui coexiste avec l'idée selon laquelle l'artiste est la seule personne capable de faire preuve de créativité pour créer des choses nouvelles, en se limitant à imprimer une forme mentale sur la matière. Dans un premier temps, je remets en question cette idée de la créativité en montrant qu'elle est en déclin historiquement (Tatarkiewicz, 1980 ; Hausman, 2008 ; Jarvie, 2008 ; Soussloff, 2008 ; Jeffri, 2008) et que le modèle hylémorphique de la créativité, où la matière se plie aux désirs mentaux de l'artiste, est remis en question (Ingold, 2009, 2011). Dans un deuxième temps, pour analyser comment cette créativité engagée/incorporée se développe au musée avec les artistes, j'articule mon modèle écologique de la créativité. Tout d'abord, je développe le concept de mondes de l'art du sociologue Howard Becker (1982). Je maintiens que le processus créatif des artistes n'est pas un processus solitaire avec la matière mais un processus collectif, dans lequel l'artiste travaille à l'intérieur d'un réseau de coopération, dont il dépend pour créer ces œuvres. Puis, je soutiens avec l'anthropologue Tim

Ingold (2009, 2011) qu'il existe une créativité écologique, où plusieurs acteurs se laissent guider par la matière collectivement pour créer des œuvres vivantes. En lien avec cette créativité écologique, je développe le concept de formativité des sociologues Silvia Gherardi et Manuela Perrotta (2013, 2014b) et celui d'agencement (Gherardi, 2015). Le concept de formativité admet que les conservateurs travaillent à la manière des artistes en manipulant la matière, mais pour comprendre pourquoi les conservateurs ne sont pas considérés comme des acteurs qui peuvent travailler avec la matière comme les artistes, je développe le concept d'induction de Gherardi et Perrotta (2014a) qui admet que les acteurs soient conditionnés par des conventions qu'ils ont apprises pendant leur processus d'apprentissage, mais également que ces conventions puissent évoluer en action dans des situations plus complexes, comme dans le cas des œuvres contemporaines avec les conservateurs. J'illustre comment les conservateurs apprennent sur le terrain à travailler avec les œuvres contemporaines en donnant des témoignages de conservateurs, formés de manière traditionnelle, qui ont adapté leurs méthodes pour travailler avec les œuvres contemporaines.

4.2 UN DÉVELOPPEMENT HISTORIQUE DE LA CRÉATIVITÉ

Le problème, c'est qu'il existe une vue historique de la position de l'artiste qui est considéré comme la seule personne la plus créative, tandis que toutes les autres doivent rester invisibles parce qu'elles ne le sont pas comme l'artiste qui crée des choses nouvelles. Cette vision de la position de l'artiste comme un génie solitaire participe au tabou de la créativité en conservation, mais elle est récente. Tatarkiewicz (1980) maintient que ce n'est qu'au 19e siècle que les termes artiste, créateur et créativité sont devenus inséparables. Au 15e siècle, les peintres et les sculpteurs sont considérés comme des artisans identifiés par le medium avec lequel ils travaillent. Emma Barker, Nick Webb et Kim Woods (1999) soutiennent qu'ils ne sont ni libres ni autonomes mais qu'ils sont organisés en corporations selon les techniques qu'ils utilisent (Barker et al., 1999, pp. 14-16). Ils maintiennent que ces corporations représentent des organes de régulation de leur travail et d'harmonisation des normes de production des artefacts, et des institutions tournées vers la formation des apprentis pour transmettre un savoir-faire dans la tradition. Ils défendent que même quand les académies émergent en Italie pour promouvoir l'enseignement du dessin afin d'affranchir les artisans d'une production

partielle et répétitive d'artefacts à des fins commerciales, les peintres et les sculpteurs sont encore considérés comme des décorateurs. Ils soulignent que l'origine d'un artefact n'est pas établie en lien avec le talent d'un artiste, mais en fonction d'un collectif de personnes organisées en ateliers et des matériaux disponibles dans le contexte géographique où elles exercent leur profession.

Le terme créativité ne s'appliquait pas à leur travail. Władysław Tatarkiewicz (1980) insiste sur le fait que seul Dieu était considéré comme le créateur de toutes choses qu'il inventait à partir de rien (Tatarkiewicz, 1980, pp. 247-248). Il maintient que les peintres et les sculpteurs étaient capables d'expliquer leur processus créatif comme un cheminement d'idées dans leur esprit, et qu'il était fait mention de "fiction", "donner forme", "transformation" pour parler de leur travail, mais qu'ils n'osaient pas se définir comme des créateurs à la manière de Dieu. Il soutient que la créativité n'était pensée que dans le champ d'une création divine ex novo inaccessible à l'homme et que le terme création n'était appliqué qu'à des phénomènes naturels qui échappaient à la connaissance et au contrôle des hommes, donc ils ne pouvaient que faire des artefacts sans les avoir créés eux-mêmes. Il souligne que ce qu'ils faisaient n'était que de l'art, et que celui-ci n'était pas fait par les créateurs mais par les hommes qui ne pouvaient qu'imiter la nature donnée par Dieu qui lui l'avait créée (idem, p. 247, p. 250, p. 252, p. 259).

Il existait pourtant des personnes considérées comme des génies-créateurs dans la Grèce antique, mais ce n'étaient ni des peintres ni des sculpteurs, mais des poètes. Catherine Soussloff (2008a) soutient que dans la Grèce antique, les choses étaient un peu comme au Moyen Âge et à la Renaissance parce qu'il existait en effet des hommes qui étaient des peintres ou des sculpteurs qui étaient identifiés par le medium avec lequel ils travaillaient (Soussloff, 2008a, pp. 2-3). Il maintient que ce qu'ils faisaient n'était pas considéré comme de l'art et qu'ils n'étaient pas vus comme des artistes, mais qu'ils savaient manipuler une techné parce qu'ils exerçaient des techniques de production avec certains mediums pour obtenir des résultats avec la matière sur laquelle ils imprimaient des formes, comme celle d'une sphère sur du bronze. Il insiste sur le fait qu'Aristote utilise le terme génie-créateur pour ceux qui écrivent des poèmes sans aucune fin pratique parce qu'ils étaient libres des soucis de la matière, tandis que Platon se concentrait sur le poète comme un créateur divin parce qu'il établissait une théorie de l'inspiration dans laquelle le poète pouvait mimer le pouvoir créatif de Dieu.

Pendant la Renaissance, Ian Jarvie (2008b) maintient qu'il existait quelque chose en lien avec la nature, quelque chose pour découvrir les

règles de la nature à travers l'art, qui n'était pas en lien avec l'idée d'inspiration ni d'imagination, mais uniquement une méthode de travail inductive pour la découverte de phénomènes scientifiques à travers l'art qui donnait aussi une autonomie de recherche aux peintres et aux sculpteurs, comme la perspective, l'optique, les couleurs, sans aucun jugement préconçu sur la nature des choses, et sans mettre en avant quelque chose de trop personnel dans leurs recherches (Jarvie, 2008b, pp. 6-7).

Soussloff (2008a) insiste sur le fait que même si les notions d'art et d'artiste n'existaient pas à la Renaissance, un phénomène se dessinait dans cette direction dans le domaine de l'architecture, notamment avec l'ouvrage d'Antonio Manetti intitulé *La vie de Brunelleschi* (c. 1478-1485), où l'auteur faisait référence à comment l'architecte "avait inventé la 'science' de la perspective" (Soussloff, 2008a, p. 4, entre guillemets dans le texte). En faisant référence à Martin Jay (1993), Soussloff (2008a) met en évidence que l'invention de la perspective représentait une marche en avant pour élaborer a posteriori un discours sur l'art et l'artiste parce que la perspective permettait de séparer le corps de l'artiste de l'objet, c'est-à-dire de mettre en perspective la subjectivité de l'artiste (Soussloff, 2008a, p. 4). Elle soutient que cela faisait écho à la biographie sur la vie des peintres et des sculpteurs de Giorgio Vasari (1550) dans laquelle émergeait l'idée que celui qui savait peindre et sculpter était libéré des règles du reste de la société (Soussloff, 2008a, p. 4). Elle maintient que cela représentait l'embryon du concept d'artiste qui allait naitre au 18e siècle. Cependant, elle souligne qu'il ne s'agissait pas que d'un effet de détachement, mais aussi d'attachement du corps et du nom du peintre ou du sculpteur qui était fétichisé, comme un être miraculeux, à ses réalisations qui l'étaient aussi (idem, p. 5). Une idée qu'elle renforce en citant Michael Holquist (1989), quand il met en évidence l'existence d'un paradigme normatif du type héroïque établi par la biographie comme un genre, où les peintres et les sculpteurs ne sont pas que des fabricateurs mais également des porteurs d'éthique, différents des autres, qui évoluent dans une position hors du temps (Soussloff, 2008, p. 5).

Selon Soussloff (2008), cette vision idéalisée persiste actuellement, à la suite d'une transition cruciale au 18e siècle. À cette époque, une conception du génie créateur, affranchi des contraintes économiques et sociales et associé à un subjectivisme détaché du caractère matériel des choses, a été formulée par Emmanuel Kant (1790). Selon Soussloff (2008), avec cette approche, de nombreux individus qui travaillaient de façon détachée avec la matière, tels que les compositeurs, les écrivains, les dramaturges, pouvaient être reconnus comme des artistes, à l'instar des peintres et des sculpteurs (Soussloff, 2008, p. 5). Effectivement, Soussloff met en

évidence que l'esthétique émerge en tant que domaine de savoir au 18e siècle, car entre le 14e siècle et le 17e siècle, le discours sur le génie créateur traditionnellement associé aux poètes a progressivement évolué vers les œuvres visuelles (idem, p. 3).

Hausman (2008) soutient qu'il existe deux approches, faible et forte, de la créativité en Occident (Hausman, 2008, p. 2). La première, celle d'Aristote, qui est entendue dans le sens faible parce qu'il s'agit de suivre des règles en imprimant une forme préconçue sur la matière, comme celle d'une sphère sur du bronze. C'est une créativité faible parce qu'elle consistait à suivre les règles de la nature, et parce que les choses créées n'avaient pas besoin d'être très différentes les unes des autres. La deuxième, celle de Platon, envisage la créativité dans un sens fort, c'est-à-dire comme un pouvoir irrationnel mental guidé par l'inspiration divine de muses. Il insiste sur le fait que cela signifie que la créativité est envisagée comme un cadeau divin des dieux, et que cette notion de créativité existe encore aujourd'hui. La troisième, celle de Kant, qui met en avant l'existence d'un génie capable de donner de nouvelles règles aux arts pour donner naissance à de nouveaux styles qui pourront être imités dans le futur. Tatarkiewicz (1980) maintient qu'il faut attendre le 17e siècle pour que les termes créer et créateur soient utilisés pour désigner l'activité des poètes et des peintres considérés comme créatifs dans le sens où il était reconnu qu'ils pouvaient aller au-delà de l'imitation en inventant de nouvelles images et embellir la nature avec leur art, tandis qu'au 18e siècle le débat continuait, notamment autour du terme imagination (Tatarkiewicz, 1980, pp. 248-249, p. 262).

Tatarkiewicz explique qu'au 19e siècle, un nouveau concept de créativité émerge en art, celui de créer des choses nouvelles (idem, pp. 248-249, pp. 252-254). Il insiste sur le fait que le terme créateur devient synonyme de peintre, poète et artiste ; et l'art seul est conçu comme un acte créatif libre (idem, p. 262). En effet, Barker et al. (1999) défendent que l'artiste-génie devient une figure prédominante en Europe où il est considéré comme le seul à pouvoir faire preuve de créativité avec l'avènement du mouvement romantique (Barker et al., 1999, p. 9). C'est parce que les règles de la nature lui sont transmises à travers le concept de génie qu'il peut créer des œuvres nouvelles à la manière de Dieu. Tatarkiewicz (1980) maintient que le terme créateur devient synonyme du terme artiste et que l'art est conçu comme un acte créatif libre : il est admis que l'artiste ne soit plus contraint à se conformer à un ensemble de règles et de modèles artistiques et que ses œuvres puissent refléter sa propre sensibilité en tant que créateur, et que l'art soit le seul domaine

d'activité où la créativité soit exercée exclusivement par les artistes (Tatarkiewicz, 1980, p. 249, p. 251, p. 253).

Tatarkiewicz affirme que la créativité du 19e siècle consistait à *"produire des existences fictionnelles"* (idem, p. 261, en italique dans le texte), marquant une rupture avec ce que réalisaient les scientifiques au moyen de leurs méthodes technologiques. Jarvie (2008) maintient que les Romantiques étaient contre la science qu'ils trouvaient déshumanisante, tandis que l'art affirmait la supériorité de la vie humaine (Jarvie, 2008, p. 7). Pour eux, l'art devait porter avec lui quelque chose du mystère de la vie. Ce qui les liait à la théorie de Platon qui voyait quelque chose de divin dans le travail du poète guidé par l'inspiration. Il raconte que cette théorie était remise en question dans le domaine de la science, au 17e siècle, par Sir Francis Bacon (1620) parce qu'il considérait que la connaissance de la Nature pouvait être atteinte en utilisant, non par une certaine inspiration, mais des techniques mécaniques. Jarvie (2008) considère que cette approche a été mise en pratique par les peintres et les sculpteurs de la Renaissance, mais qu'elle était remise en question par les Romantiques, qui cherchaient à mystifier la créativité, ce qui a polarisé les artistes et les scientifiques (Jarvie, 2008, p. 7).

Cette vue historique de la créativité en lien avec un artiste génie-créateur qui fait preuve de créativité parce qu'il travaille seul pour créer des œuvres originales et uniques est récente parce qu'elle a été élaborée au 19e siècle, et elle est remise en question. Tatarkiewicz (1980) maintient qu'aujourd'hui, il est pensé que tout le monde puisse faire preuve de créativité et que la créativité puisse être appliquée à tous les domaines de l'activité humaine (Tatarkiewicz, 1980, p. 254, p. 257). Hausman (2008) soutient que depuis la conception d'un esprit créatif guidé par l'imagination en esthétique par les théories idéalistes, les activités de recherche se sont tournées davantage sur l'étude des personnes, des produits, et des processus (Hausman, 2008, p. 3). Par exemple, Joan Jeffri (2008) met en évidence que dans le domaine des études sociologiques, le rôle de l'artiste comme un acteur solitaire est remis en question, et son travail est étudié comme un phénomène collectif, soit au niveau de sa production, soit au niveau du jugement pour considérer son travail comme une œuvre (Jeffri, 2008, p. 13).

Jarvie (2008) critique cette créativité des Romantiques qui implique que la créativité est un phénomène mental qui ne peut pas être étudié scientifiquement parce qu'il est mystérieux, ou s'il est étudié de manière scientifique, il ne peut l'être qu'à la manière d'une expérience à répéter par l'entraînement, sans reconnaitre l'aspect imprévisible de l'acte créatif ou l'impact du talent d'un artiste, mettant en péril l'idée même

de créativité en art (Jarvie, 2008, pp. 8-9). Il maintient que la créativité ne peut pas être étudiée comme un phénomène mental, en observant des phénomènes internes dans la tête de l'artiste, ou en observant certaines caractéristiques intrinsèques nouvelles de son œuvre, mais comme un phénomène contextuel. Autrement dit, il soutient que la créativité qui donne naissance à une œuvre ne peut pas être pensée de manière objectiviste, en étudiant uniquement l'artiste ou son œuvre, mais de manière collectivement subjective en considérant un cadre contextuel de traditions. Ce qui implique de considérer le travail de beaucoup de personnes qui permettront de donner forme à des œuvres qui seront considérées comme telles en rétrospective dans la tradition. Jarvie (2008) cite Gombrich (1960) quand il dit que la tradition représente un ensemble de problèmes en situation, comme la représentation de la nature, ou l'évolution du style, et que cela permet d'envisager l'étude de la créativité sans craindre de prédire des créations futures, et qu'un entraînement à la créativité est possible dans le sens de considérer une œuvre dans sa tradition, et comme elle la remet en question (Jarvie, 2008, p. 9).

4.2 MONDES DE L'ART

Dans le chapitre 2, j'ai insisté sur le fait que Gérard Genette (1994) souligne que la naissance des versions est un fait culturel autant qu'ontologique. La théorie de Genette (1994) attire mon attention sur le rôle de l'artiste et sur la notion de conventions car il apparait que l'artiste ne contrôle que partiellement la naissance des versions de son œuvre dans le sens où il existe des *communautés d'appréciation* (Genette, 1994, p. 563) qui peuvent juger collectivement si une œuvre est une version de la même œuvre. Cette approche sociologique permet d'envisager que la naissance d'une version est un fait culturel partagé par un large groupe de personnes qui développent des opinions communes sur les œuvres, sur une longue période de temps, comme les historiens de l'art, les philosophes de l'art, et les critiques d'art. Cependant, des décisions à propos de comment une œuvre peut évoluer en restant une version authentique de la même œuvre sont aussi prises par l'artiste et ceux qui collaborent avec lui pour produire son œuvre. Ainsi, il existe une naissance des versions à une échelle macro de la réception des œuvres, mais aussi à une échelle micro de la production des œuvres par l'artiste et ceux qui l'aident à produire son œuvre. Il s'agit d'un petit groupe de personnes qui travaillent de manière proche avec l'artiste pour produire son œuvre, sur une durée de temps plus courte. Produire des œuvres contemporaines n'est pas que

le travail de l'artiste seul, mais aussi de beaucoup de personnes, comme dans le cas de Messager qui confiait qu'elle collaborait avec beaucoup de personnes pour installer ses œuvres, et de Carini qui disait qu'elle devait collaborer avec un assistant pour installer son œuvre *Lingue di cielo* (2023-2025) parce que les dimensions de l'espace de Gorizia étaient plus vastes, et son installation était devenue monumentale, au point qu'elle ne pouvait plus l'installer seule. Cependant, la théorie de Genette (1994) n'entre pas dans les détails pratiques de comment ces processus collectifs de développement des versions se déroulent au musée pour produire les œuvres contemporaines. C'est la raison pour laquelle j'ai besoin de développer les théories de Becker (1982), Ingold (2009, 2011) et Gherardi et Perrotta (2013, 2014a, 2014b, 2015), en rapport avec les œuvres de Messager et de Carini.

Dans ma thèse, je passe d'un cadre théorique ontologique à un cadre sociologique plus pratique pour comprendre qui est engagé pour assurer la continuité des œuvres contemporaines dans le changement. Je ne suis pas la seule à faire cela, c'est-à-dire à passer d'un cadre théorique ontologique à un autre plus pratique sur ce qui se passe au musée pour comprendre qui est engagé dans les changements des œuvres. La philosophe Renée van de Vall (2023) utilise les théories de Pip Laurenson (2006) et Tiziana Caianiello (2013) pour faire émerger l'importance du système notationnel qui accompagne les œuvres contemporaines et aussi la valeur de leur histoire de production pour les identifier et préserver leur authenticité d'une manifestation à une autre. Elle fait aussi référence à la théorie de Tina Fiske (2009) qui permet d'envisager pour les œuvres contemporaines des transformations radicales d'une itération à une autre. Néanmoins, elle va plus loin. En faisant référence au modèle pour la documentation des installations time-based media développé par Joanna Phillips (2015) et à l'approche des médias variables (2003), qui considèrent le contexte social d'itération des œuvres contemporaines pour comprendre leur degré de variabilité d'une manifestation à une autre, elle crée un pont avec une approche plus écologique et ethnographique de la conservation en art contemporain développée par Vivian van Saaze (2013) et Fernando Domínguez Rubio (2020).

En faisant référence à Laurenson (2006) et au concept d'œuvre allographique de Nelson Goodman (1968), Phillips (2015) introduit un modèle pour la documentation des installations time-based media qui documente non seulement la "partition" de l'œuvre mais aussi l'histoire de ses itérations successives. Cela permet au modèle de saisir les aspects techniques et esthétiques changeants d'une œuvre à chaque itération et les processus décisionnels humains qui ont mené à la détermination de

certaines caractéristiques de l'œuvre. Ce qui signifie qu'elle souligne, avec son modèle, le besoin des conservateurs d'incorporer un cadre sociologique dans le processus de documentation pour considérer non seulement le contexte spatial d'itération d'une œuvre mais aussi son contexte décisionnel social. En effet, elle maintient qu'il est nécessaire d'aller au-delà d'un cadre théorique ontologique pour considérer le contexte en analysant l'histoire de production des différentes itérations d'une même œuvre. En faisant référence à Caianiello (2013) et van Saaze (2013), elle insiste sur le fait que si l'artiste est important dans le processus de réitération d'une œuvre, néanmoins, les pratiques d'interprétation ont aussi un aspect collectif qu'il ne faut pas sous-évaluer. Elle soutient que les changements que subissent les installations time-based media durant leur carrière ne peuvent pleinement être compris que si les processus collectifs de prise de décisions sont documentés.

Ces considérations sur l'aspect collectif du faire de l'art contemporain se rapprochent du concept de monde de l'art développé par Becker (1982) ensemble avec son concept de convention que j'avais mis en lumière avec la théorie de Genette (1994). Becker (1982) rend compte des œuvres en termes sociaux (Becker, 1982, pp. 34-35). Il soutient que faire de l'art n'est pas une activité solitaire, mais sociale. Il maintient qu'il s'agit d'une activité collective, où l'artiste travaille au centre de multiples chaînes de coopération liant tous ceux qui, à des titres divers, concourent à l'existence de l'œuvre. Il admet que l'œuvre est ainsi le fruit d'une multitude de choix décidés dans un périmètre bordé de conventions liant tous ceux qui, à des titres divers, concourent à l'existence de l'œuvre, tout au long du processus de création. Il défend que ces chaînes de coopération dessinent des mondes de l'art, où la figure de l'artiste est entourée par un "personnel de renfort" (idem, p. 77), plus ou moins distant du lieu de l'acte de création, mais dont la participation n'en est pas moins importante pour le processus de fabrication de l'œuvre (idem, pp. 25-26, p. 77). Il admet qu'ensemble avec l'auteur, ils font partie d'un monde de l'art qu'ils contribuent à entretenir (idem, p. 35). Pour Becker, néanmoins, les mondes de l'art n'ont pas de frontières aussi nettes en pratique mais elles sont plus floues, si bien que d'un point de vue méthodologique, il est difficile de tracer avec précision les chaines de coopération (idem, p. 35, pp. 38-39). La seule limite qu'il identifie est celle de la fin des mondes de l'art qui s'arrêtent là où les acteurs cessent de pratiquer leurs activités et d'entretenir des réseaux de coopération.

Becker remet en question le point de vue habituel selon lequel l'artiste et l'œuvre sont les deux éléments centraux des mondes de l'art. Pour lui, cette représentation est illusoire car elle imagine les mondes de l'art

comme ayant pour seul objectif celui d'assurer la pure autonomie de l'acte créatif et elle considère comme la seule fonction du personnel de renfort celle d'aider l'artiste à être seul avec son œuvre pour lui permettre de s'élever jusqu'à avoir un contact pur avec les valeurs essentielles de la vie. Ainsi, il établit une complète solidarité entre toutes les activités qui opèrent dans les mondes de l'art et il observe ces activités à l'intérieur d'un complexe réseau de coopération. Pour Becker, une œuvre n'est pas le fruit d'une activité intime et solitaire, mais la naissance d'une forme est donnée par l'ensemble des coopérations artistiques qui sont la cause des classifications effectuées a posteriori par les critiques.

Becker utilise la notion de mondes de l'art pour analyser les formes de coopération par lesquelles les objets esthétiques sont produits. Plus précisément, il parle de réseaux de coopération, où le travail artistique de tous les acteurs consiste à 1) regrouper les ressources nécessaires à la création d'une œuvre, c'est-à-dire les ressources matérielles et humaines, et les rendre disponibles (idem, pp. 69-71, p. 77). Mais aussi 2) dépasser les contraintes liées à l'activité artistique en développant de nouveaux matériaux ou en utilisant des matériaux déjà existants d'une manière différente (idem, pp. 73-75). Dans ce contexte de production, Becker maintient que le personnel de renfort est interchangeable, même s'il peut se produire des situations de pénurie et de manque (idem, pp. 77-78). Néanmoins, le rôle du personnel de renfort n'est pas diminué pour autant car Becker reconnait le travail des petites mains qui interfèrent sur le contenu des œuvres. Il soutient que même si dans les mondes de l'art, le personnel de renfort est considéré comme secondaire dans le processus de création, il n'est pas soumis au pouvoir tout puissant de l'artiste comme un simple auxiliaire technique. En effet, il insiste sur le fait que pour qu'un artiste puisse obtenir ce qu'il veut, le personnel de renfort doit apporter un support à l'artiste, c'est-à-dire qu'il doit acquérir des compétences.

L'approche beckerienne est utilitariste. Elle considère les possibilités liées aux conditions matérielles et aux fonctionnements organisationnels des mondes de l'art. Cependant, elle développe aussi sa propre pertinence quant aux questions esthétiques, permettant de formuler une perspective analytique sur la question de la valeur de l'art. Becker maintient qu'un des problèmes soulevés par les esthéticiens concerne ce qui peut être considéré comme de l'art (idem, p. 132). Pour Becker (1980), l'esthétique n'est pas une discipline hermétique aux faits sociaux qui regarde vers le bas le monde des hommes pour formuler d'en haut des jugements à propos des œuvres, indépendamment des conditions dans lesquelles l'activité artistique est poursuivie par les acteurs, mais c'est une acti-

vité développée par les mondes de l'art eux-mêmes (Becker, 1980, pp. 58-63). En d'autres termes, pour Becker (1982), l'esthétique n'est pas une pensée pure, mais le produit de jugements sur lesquels des transactions, des spéculations, des investissements, et des rémunérations sont basés (Becker, 1982, pp. 131-134). Il soutient qu'en théorie, les critiques construisent des systèmes de classification des objets pour définir ce qu'est la beauté et ce qu'est l'art. Il défend qu'ils utilisent ces systèmes de classification pour formuler des jugements qui confèrent de la valeur aux œuvres, affectent la réputation des artistes, et influencent le marché de l'art. Il admet qu'en pratique, tout le monde est constamment en train de faire des jugements esthétiques, et qu'il est impossible de trouver une claire distinction entre ce qui peut être considéré comme de l'art et ce qui ne l'est pas.

Ces considérations sont terre à terre, mais elles permettent de connecter les jugements esthétiques à l'organisation des mondes de l'art. Ainsi, Becker (1982) se contrepositionne à la théorie institutionnelle développée par les esthéticiens George Dickie et Arthur Danto. Ce dernier est le premier à avoir introduit la notion de mondes de l'art dans son article intitulé "The Art World" (1964). Pour Danto (1964), les nouvelles formes d'art comme le pop art, l'art minimal et l'art conceptuel ne peuvent pas générer des œuvres si la notion de mondes de l'art n'est pas introduite (Danto, 1964, pp. 579-580). Il pose les questions de savoir 1) pourquoi l'urinoir de Marcel Duchamp et la Brillo Box d'Andy Warhol sont considérés comme des œuvres alors que ce sont des objets de la vie ordinaire et 2) pourquoi des peintures abstraites sont considérées comme des œuvres alors qu'elles ne représentent rien ? Pour Danto, en suivant les théories traditionnelles de l'art, ces objets ne sont pas des œuvres car les premiers sont le réel et les seconds ne représentent rien qui soit en lien avec le réel. Néanmoins, il défend 1) qu'en devenant une œuvre, l'objet ordinaire crée un décalage capable de dire quelque chose à propos du monde réel pour qu'il se révèle à nous et 2) que pour considérer ces objets comme des œuvres, le regard ne suffit pas car il est nécessaire de connaître une certaine théorie artistique (idem, p. 581). Ainsi, il détourne l'attention des théoriciens et des critiques de l'idée traditionnelle que certains objets ont des caractéristiques intrinsèques et intemporelles qui font d'eux des œuvres pour les convaincre que ces objets sont considérés comme des œuvres 1) sur la base de leur capacité à dire quelque chose de la réalité et 2) sur la base de leur contexte historique, c'est-à-dire de leur position dans un certain monde de l'art. Le sociologue Hans van Maanen met en avant que Dickie (1974) aussi cherche à mettre en évidence l'importance du contexte pour définir les œuvres mais, pour lui, la différence entre

un objet de la vie ordinaire et une œuvre est déterminée par l'institution muséale qui peut élire l'objet candidat à l'appréciation esthétiquement valable comme œuvre (van Maanen, p. 32). En d'autres termes, il insiste sur le fait que, contrairement à Danto (1964), cette différence est plus institutionnelle que théorique (van Maanen, 2009, p. 32).

Becker (1982) reconnait que ces esthéticiens ouvrent un débat pour différencier les objets artistiques de ceux qui ne le sont pas (Becker, 1982, pp. 148-150). Il admet qu'ils reconnaissent la réalité de l'organisation des mondes de l'art, et son importance pour la formulation des jugements esthétiques des œuvres. Cependant, il critique le fait que ces esthéticiens, dont Danto et Dickie font partie, utilisent la notion de mondes de l'art qu'à la manière d'un support théorique pour considérer des objets de la vie quotidienne, comme l'urinoir de Duchamp et la *Brillo Box* de Warhol, en tant qu'œuvres. Au contraire, Becker admet que ce n'est pas ce que les deux auteurs font dans leurs analyses, parce qu'ils ne rentrent pas dans la complexité pratique des mondes de l'art et qu'il s'agit uniquement d'une reconnaissance a posteriori. La position de Becker est plutôt relativiste dans le sens où il n'existe pas, pour lui, de valeur artistique absolue, mais seulement des valeurs artistiques relatives, qui sont conférées par des milieux sociaux organisés autour d'objets artistiques (idem, pp. 153-153, pp. 155-156). Il soutient qu'il n'y a pas de valeur inhérente dans les œuvres mais seulement des valeurs artistiques sur lesquelles il a été possible de s'accorder ensemble. Pour lui, le fait qu'une valeur artistique soit donnée à un objet tient à une condition qui est le consensus des mondes de l'art. Il maintient que l'origine d'un tel consensus réside dans les interactions communes qui font exister les mondes de l'art. Ce qui nécessite de se rendre sur les sites d'observation pour voir qui fait quoi.

Becker (2006) soutient que son approche consent d'entrer à l'intérieur des mondes de l'art pour observer les choix que les artistes font ensemble avec toutes les personnes engagées dans le processus de création de leurs œuvres. Il soutient que la variation inévitable des œuvres et le flou de l'opinion commune qui aplatit ces changements à des variations mineures est un terrain fertile d'analyse du contrôle du choix de ce qu'est l'œuvre elle-même. Il maintient que c'est à la suite d'une série de choix faits par différentes personnes qu'une œuvre devient une œuvre qui peut être présentée au public. Les choix des personnes et ce qu'elles considèrent comme étant l'œuvre elle-même incombent à la manière dont elle est produite et cette série de choix est observable d'un point de vue sociologique. Il donne l'exemple d'un peintre qui fait plusieurs essais préliminaires avant d'approcher son sujet et il maintient qu'il est possible d'analyser la chaîne des choix pour les pièces de théâtre qui ne

consistent pas qu'en leur script mais dont les performances changent en fonction des interprétations. Pour lui, l'œuvre est le produit d'un monde d'acteurs engagés dans une chaîne créative et le résultat final est dû aux choix qui ont été faits ensemble tout au long de cette chaîne de production. C'est en ce sens qu'il formule le concept de principe fondamental de l'indétermination des œuvres. Il défend que l'état final des œuvres n'est pas arbitraire mais incertain car c'est le fruit de conventions et de normes sociales élaborées par les ultimes détenteurs du pouvoir en place et toutes les personnes participant à la production des œuvres. Il soutient qu'il est possible d'étudier l'indétermination des œuvres grâce à une connaissance détaillée du contexte historique et social de production d'une œuvre en se concentrant sur la manière dont le travail est réalisé étape par étape pour tracer la voie des choix de l'artiste dans un contexte déterminé (Becker, 2006, p. 25).

Pour Becker (1982), le concept de convention concerne le problème de savoir sur quoi il est possible de compter pour s'assurer que le comportement de différentes personnes soit cohésif pour qu'elles fassent des choses ensemble (Becker, 1982, p. 42). Becker soutient que les conventions ne sont pas abstraites, mais qu'il est possible de les observer comme basées sur des accords communs entre différentes personnes. Il donne l'exemple des poètes qui peuvent utiliser la langue anglaise d'une certaine manière pour évoquer des images, mais aussi des sons que leur audience pourra reconnaitre pour comprendre l'effet voulu par l'artiste (idem, p. 44). Il maintient qu'un artiste peut faire l'usage de certaines conventions admises par un grand nombre de personnes pour atteindre une large audience, mais qu'il peut aussi préférer toucher une audience plus éduquée, en fonction du contexte dans lequel il travaille, s'il connait ces conventions (idem, p. 46). Il admet que les conventions ne sont pas des entités abstraites qui s'imposent aux individus pour qu'ils obéissent, mais tout le monde peut savoir quels comportements sont jugés acceptables ou non, et négocier de nouveaux arrangements qui mènent à la possibilité d'invention de nouvelles pratiques innovatrices (idem, p. 48). Il se concentre sur les conventions entre l'artiste et son audience, mais aussi sur les conventions entre l'artiste et son personnel de renfort pour créer des œuvres (idem, p. 55). Ces conventions, mises en avant par Becker, peuvent être plus ou moins standardisées pour permettre à un large groupe de personnes de collaborer, mais également pour trouver des réponses rapides à des problèmes habituels (idem, p. 56). Ce qui n'empêche pas les acteurs d'innover, parce que c'est justement parce qu'ils connaissent les mêmes conventions qu'ils peuvent s'adapter au contexte lorsqu'ils font des œuvres. Il donne l'exemple des danseurs qui doivent

avoir été entrainés à la musique classique pour apprendre à faire de la danse contemporaine. Il insiste sur le fait que les artistes apprennent des conventions pendant leur formation qui les guide sur le terrain pendant qu'ils font, et qui leur permet de travailler ensemble avec beaucoup de personnes, mais que cette formation n'est pas toujours nécessaire pour les artistes pour faire des œuvres ou pour travailler à l'intérieur de certains mondes de l'art parce qu'ils peuvent apprendre directement sur le terrain, ou en manipulant directement un nouveau matériel (idem, p. 59). En effet, il soutient que certaines conventions s'apprennent directement sur le terrain en travaillant avec les autres parce qu'elles sont fluctuantes et changeantes. En d'autres termes, Becker souligne que ce que les artistes apprennent pendant leur formation les influence quand ils travaillent ensemble sur le terrain avec les autres, mais que l'apprentissage de ces conventions ne les bloque pas pour innover, parce qu'ils apprennent aussi beaucoup de conventions en pratique, pour pousser les conventions déjà établies dans certains mondes de l'art, et rencontrer leur audience (idem, pp. 60-61).

Pour résumer, la théorie de Genette (1994) et la théorie de Becker (1982, 2006) admettent que la forme d'une nouvelle version puisse être très différente de l'originale, sans mettre en péril l'authenticité de l'œuvre, et que la forme différente d'une version puisse être donnée par beaucoup de personnes ensemble avec l'artiste. Par exemple, dans le cas de Messager, leurs théories mettent en lumière le fait que l'artiste n'a pas créé son œuvre seule, mais qu'elle a été aidée par beaucoup de personnes qui ont eu un impact sur sa forme finale, et aussi que son travail admet une part de bricolage expérimental pour pousser les limites conventionnelles de la matière, comme elle est habituellement utilisée pour faire des œuvres d'art, et aussi de ce qui est considéré généralement comme des œuvres d'art. Cependant, la théorie de Becker ne rend pas compte du travail actif de la matière dans ce processus. La matière ne se plie pas toujours aux volontés des acteurs humains, mais elle leur impose aussi des limites, ou leur permet de faire certaines choses d'une certaine manière. Becker défend que sa théorie ne reste pas en dehors des œuvres, mais qu'elle permet d'analyser le processus de production de l'intérieur en partant du principe fondamental de l'indétermination des œuvres et en observant les choix que les acteurs humains font. Le concept de choix est important mais il s'agit d'une notion cognitive, mentale. Qu'en est-il de la créativité avec l'aspect matériel des œuvres ? Faire des œuvres, c'est prendre des décisions avec les autres, mais aussi travailler avec la matière qui ne se plie pas toujours aux désirs de tout le monde. La théorie d'Ingold (2009, 2011) et celle de Gherardi et Perrotta (2013,

2014b) et leur concept de formativité et d'agencement (Gherardi, 2015) considèrent le comportement de la matière qu'elles jugent fondamental pour la créativité des acteurs. Pour elles, c'est la matière en interaction avec le corps qui guide le processus créatif des acteurs humains, qui est imprévisible. Les acteurs doivent improviser avec la matière et c'est quelque chose qu'ils apprennent à faire pendant qu'ils font. Ces théories rendent compte de comment certaines compétences sont acquises en action pendant que les acteurs manipulent la matière qui prend vie sous leurs mains. Pour travailler avec les œuvres plurielles, comme celles de Messager, nous avons besoin d'une théorie de la créativité qui admet que la créativité arrive pendant le faire des choses ensemble avec la matière qui se comporte de manière imprévisible et que l'aspect matériel de faire des œuvres est aussi important que les ressources humaines.[38] Ce qui me permet de considérer le comportement d'acteurs non-humains comme la documentation de manière active.

4.3 MODÈLE ÉCOLOGIQUE DE LA CRÉATIVITÉ

4.3.1 Ingold

Ingold (2009, 2011) développe l'idée que la créativité n'est pas l'imposition d'une forme mentale sur le matériel. Dans son article intitulé "The textility of making" (2009), il critique le modèle hylémorphique de la créativité développé en Occident qui voit le processus créatif comme l'imposition d'un design sur la matière (Ingold, 2009, pp. 91-93). Il maintient que ce modèle remonte à Aristote, dont la pensée a été reprise et amplifiée à propos des œuvres, qui établit une passivité de la matière en rapport avec le processus créatif, où l'esprit est considéré actif et capable de la modeler par un exercice de pensée préalable pour former un objet fini.

Ingold remet en question la créativité envisagée à travers le modèle hylémorphique, dont il tente de s'éloigner. Pour lui, la créativité fonctionne différemment parce que les personnes qui font des choses, les artistes et les artisans, ont un rapport sensuel avec la matière de leurs créations qui vivent sous leurs mains. Son modèle écologique de la créativité ne se concentre pas sur la manière dont les artistes et les artisans fabriquent des objets à partir d'une intention initiale, mais sur la manière dont ils sont impliqués dans des processus dans lesquels les matériaux

38 Ce point n'est pas anodin lorsqu'il s'agit d'analyser le comportement d'œuvres plurielles au musée, où l'authenticité matérielle des œuvres constitue une exigence éthique professionnelle.

guident ce qu'ils font. Il maintient que la créativité écologique consiste à sentir les choses avec son corps pour créer en utilisant la matière comme elle veut bien qu'on l'utilise. Il soutient que les artistes et les artisans font cela grâce à des compétences techniques en lien avec la matière. Cependant, il critique le fait que le modèle hylémorphique de la créativité implique que ces connaissances soient déclassées pour privilégier une forme mentale du faire. Il insiste sur le fait que la charnière temporelle de ce changement se déroule entre le Moyen Âge et la Renaissance. À cette époque-là, les architectes décident de construire en commençant par le dessin de lignes pures qui auraient forcé la matière à rentrer dans les cases de leur raison. Ingold met en avant que c'est là que les concepts de "technique" et de "technologie" se divisent. Le premier est lié aux pratiques des architectes gothiques qui travaillaient avec les matériaux qu'ils avaient sur place et avec lesquels ils tentaient de composer leurs cathédrales, mais le second est lié à une vision de la profession où c'est le dessin de l'architecte qui prime sur la matière. En d'autres termes, Ingold admet que le concept de "technique" est devenu celui des artisans et le concept de "technologie" celui des architectes, qui suivent le modèle hylémorphique de la créativité, où la raison décide la forme des œuvres.

Ingold (2011) soutient que de l'Antiquité jusqu'au Moyen Âge, les notions d'art, technique et technologie n'étaient pas nettement séparées (Ingold, 2011, pp. 349-351). Il maintient que les concepts d'art (ars en latin) et de technique (tekhne en grec) n'étaient pas divisés, mais ils étaient synonymes du concept de compétence qu'un artisan devait connaitre pour exercer sa profession. Il insiste sur le fait que le terme technologie dérive encore fortement du terme grec tekhne, et que les artistes étaient toujours considérés comme des artisans qui connaissaient les techniques de leur art. Cependant, il met en lumière un phénomène de détachement de la créativité qui s'opérait pendant cette période pour diviser l'acte créatif lié à l'imagination de l'artiste spirituel, sensible et intelligent, qui faisait de l'art, du pur exécuteur technique qui faisait des objets de manière automatique et sans âme avec son corps. En d'autres termes, le travail des artisans était étiqueté comme sans valeur puisqu'ils appliquaient une technique sur la matière, coupée du monde créatif imaginaire de l'artiste, qui exerçait un acte créatif libre et pur pour sortir des constrictions de la matière et du geste répétitif du faire avec le corps pour se connecter avec quelque chose de divin.

Le concept de technique, lié aux compétences sensuelles du corps, allait connaitre une ultérieure dévaluation contre le concept de technologie. Ce dernier, détaché de celui de technique duquel il était synonyme précédemment, allait embrasser l'aspect scientifique qui le caractérise au-

jourd'hui. Pour Ingold, ce phénomène est lié au tournant de la Révolution industrielle entre la fin du 19e siècle et le début du 20e siècle. Il maintient qu'avec la technologie, il s'agissait d'étudier les passages d'une technique de manière scientifique, et de privilégier l'établissement de règles pour le fonctionnement mécanique de machines utiles aux dessins des hommes de manière globale dans le champ de la production. En d'autres termes, les hommes technologiques, les scientifiques, étudiaient des techniques pour en appliquer les principes fondamentaux de manière objective et impersonnelle, et améliorer les capacités des forces de production.

C'était le dernier coup de grâce porté à l'aspect matériel du monde en lien avec les sensations du corps et la créativité. Ingold met en avant qu'aujourd'hui, les personnes qui travaillent pour faire de l'art ne sont plus considérées comme exerçant leur activité en lien avec la matière, tandis que d'autres travaillent avec l'aspect matériel des choses, mais elles sont assimilées aux machines qu'elles manipulent de manière automatique. Il admet que cette vision est un symptôme de notre modernité, où la matière est coupée de l'aspect créatif du faire. Il critique le fait que dans le contact direct avec la matière, il n'y a pas de place pour la créativité logée exclusivement dans l'esprit de l'artiste, parce que l'artiste est considéré comme celui qui fait des choses subjectives et spontanées sur la matière qu'il domine, en faisant des choses nouvelles à partir de son esprit. Il soutient que l'artiste n'est pas considéré comme en lien avec le monde physique des choses, mais que ce monde est celui des scientifiques technologiques, envahis par une pensée impersonnelle du faire avec la matière. Dans ce monde, il maintient que la technologie est objective et impersonnelle, et que les machines font tout ce qu'on leur demande de faire de manière automatique et répétitive.

Pour Ingold (2009), la créativité ce n'est pas cela (Ingold, 2009, pp. 97-98). Il soutient que ce n'est pas un processus coupé du monde matériel des choses, qui imprime des formes subjectives préconçues sur la matière, mais c'est un phénomène qui se déroule au milieu d'un champ de forces imposées par l'aspect matériel de l'environnement. Il défend que c'est l'assemblage de matériaux en jouant avec leurs résistances physiques pour qu'ils guident le faire, plutôt que l'élaboration d'un design sur la matière. Il insiste sur le fait que ceux qui font, les artistes et les artisans, luttent constamment avec la matière quand ils créent, et qu'ils ne savent pas toujours s'ils atteindront le résultat espéré. Il soutient que la matière est prise dans les éléments du monde, et que les œuvres ne sont pas des objets mais des "choses" (idem, p. 97) prêtes à prendre vie dans les trajectoires itinérantes du mouvement animées par l'artiste, mais il maintient aussi que c'est lui qui décide de suivre la matière et ce qu'elle

décide de faire quand il tente de la former en suivant une *"itinération"* (idem, p. 97, en italique dans le texte).

Ingold maintient que la créativité des artistes et des artisans, c'est redonner la vie à la matière pour qu'elle devienne une chose vivante. Il soutient qu'il s'agit de la laisser ouverte pour qu'elle continue à se développer et qu'elle grandisse. Pour lui, c'est la condition pour qu'elle reste en vie. Pour lui, ce n'est pas réaliser une intention pour faire un objet fini, mais c'est une histoire d'itinéraire à prendre en fonction du contexte qui change, des matériaux disponibles et de son propre corps, dont il adapte la posture en fonction des circonstances. Pour lui, la créativité a besoin d'une certaine *"improvisation"* (idem, p. 97, en italique dans le texte) pour suivre des chemins non explorés, où aucune instruction n'a jamais été laissée, car les œuvres sont vivantes et la vie est ouverte dans un déroulement infini qui ne cherche pas une fin mais à continuer à aller de l'avant (idem, pp. 97-98).

Ingold insiste sur le fait que la créativité n'est pas un chemin linéaire préétabli où la matière répond aux pensées de l'artiste, mais c'est un chemin où chaque étape influence l'étape suivante et est influencée par l'étape précédente. Il reconnaît que chaque petite étape de la création fait que l'œuvre diffère à chaque fois, car elle suit un itinéraire façonné par l'artiste et les personnes qu'il rencontre. Il souligne que les artistes et les artisans ne reproduisent jamais les mêmes gestes à chaque fois pour créer des objets identiques. Ils répondent aux singularités du matériel dans des environnements sociaux et physiques singuliers qui changent à chaque fois. Pour lui, ils n'extraient pas de ces singularités des solutions uniques mais des solutions plurielles. Il donne l'exemple de leur corps, qu'ils peuvent corriger à chaque fois pendant qu'ils réalisent l'œuvre qui évolue. Il maintient qu'il y a un rythme du faire qui implique des *"différences dans la répétition"* (Ingold, 2009, p. 98, en italique dans le texte). En d'autres termes, pour lui, il n'y a rien d'automatique ni de mécanique, mais c'est un mouvement itinérant de mouvements rythmés dans l'improvisation qui n'a pas de fin.

4.3.2 Gherardi et Perrotta : formativité et agencement

Silvia Gherardi et Manuela Perrotta (2014b) développent leur concept de créativité dans le champ des théories de la pratique, où la connaissance est située dans le faire, quand l'apprentissage est simultané à la réalisation en expérimentant. Elles opèrent leur concept dans un cadre théorique du "retour" à la pratique (Gherardi & Perrotta, 2014b, p. 135, entre guillemets dans le texte) postépistémologique, proche de la sociologie de la traduction, qui incorpore une approche posthumaniste et sociomatérielle,

qui donne un statut égal aux humains et aux non-humains. Dans ce cadre théorique, les actions sont partiellement décidées et performées à travers un réseau de connexions-en-action, où les pratiques sont connectées dans une "écologie de texture de relations" (Gherardi & Perrotta, 2014b, 135 ; Gherardi, 2015, p. 684).

De la même manière qu'Ingold, Gherardi et Perrotta critiquent la compréhension conventionnelle, où la créativité est généralement observée comme un processus individuel qui évolue dans l'espace mental d'un artiste solitaire avant qu'il réalise son œuvre. On pense que l'artiste mûrit une idée mentale, qui constitue son intention, qu'il imprime sur la matière pour créer un objet fini. La matière se plie à ses désirs de manière passive pour correspondre à un dessin préétabli à l'avance qu'il a en tête. Gherardi et Perrotta remettent en question ce point de vue. Pour elles, la créativité n'est pas quelque chose d'exceptionnel, logé dans l'esprit d'un individu, mais il s'agit d'un ensemble de pratiques dessinées par les objets et les matériaux de manière active (Gherardi & Perrotta, 2014b, p. 145). Elles maintiennent que la créativité n'est pas exclusivement un processus mental détaché de l'environnement, qui se développe dans l'esprit d'un artiste coupé du monde. Au contraire, selon elle, c'est un processus situé dans le temps et l'espace, ici et maintenant, rendu possible grâce à un travail collectif d'éléments immatériels et matériels tel qu'ils font des choses ensemble. Ce qui signifie que ce n'est plus l'esprit et la raison du faire qui sont mis en avant pour la créativité, mais le rapport du corps avec la matière dans le monde.

Pour Gherardi et Perrotta (2013), la créativité est avant tout pratique, et elle ne concerne pas que les artistes, mais également les artisans qui sont créatifs d'une manière différente. Elles font référence à Lévi-Strauss (1966) et à son concept de bricolage pour insister sur l'importance de l'aspect matériel de la créativité en relation avec la sensibilité du corps (Gherardi & Perrotta, 2013, pp. 229-230). Autrement dit, elles mettent en avant que la créativité n'est pas en lien avec une rationalité linéaire, au contraire, c'est quelque chose d'instinctif et de sensoriel, en relation intime avec la matière. La créativité, c'est un bricolage du faire tout et son contraire avec ce que l'on a sous la main. Elles citent d'autres auteurs qui implémentent le concept de bricolage dans le sens de l'improvisation, de l'intégration de la pensée en action, et de la capacité de plusieurs acteurs d'agir en créant des agencements pour partager leurs connaissances et innover. Pour elles, il s'agit d'utiliser des matériaux inattendus de manière non conventionnelle et d'accumuler des connaissances qui pourraient toujours servir. En effet, en suivant Gherardi et Perrotta, les concepts de créativité pratique et de bricolage entrepreneurial mettent au

premier plan la culture matérielle du faire. Dans ce cadre, le travail est envisagé comme un jeu, situé entre la tête et les mains, et la matière est active. Ce qui signifie qu'il est possible d'aller au-delà du point de vue que la créativité émerge de l'esprit d'un individu qui a d'abord une idée qu'il applique ensuite à la matière, au contraire, l'idée émerge de celle-ci pendant qu'elle est manipulée.

Ingold (2009) envisage le travail des artistes et des artisans de manière ouverte, dans un processus créatif formatif de l'œuvre infini, toujours en contact avec l'environnement. Pour lui, la forme finale de l'œuvre n'est pas donnée, mais elle émerge d'un processus évolutif du faire, où l'œuvre est conçue comme le résultat d'une expérimentation qui engage tous les sens du corps (Ingold, 2009, pp. 97-98). Il n'est pas le seul à considérer le processus créatif de cette manière. Pour rendre compte du processus de faire une œuvre en expérimentant en fonction du contexte et de la relation du corps avec les matériaux disponibles, sans suivre de règles préétablies, ni une certaine inspiration pour la réalisation d'une idée mentale, Gherardi et Perrotta (2014b) développent le concept de formativité et Gherardi (2015) celui d'agencement qu'elles font évoluer tous les deux dans un modèle écologique de la créativité, où la matière guide le processus créatif de manière imprévisible. Le concept de formativité, c'est l'idée de la créativité qui arrive avec la matière de manière improvisée, mais aussi l'idée que le rapport avec la matière est un rapport de recherche de connaissances. Il admet que plusieurs nuances de formativité existent en fonction des acteurs et de comment ils travaillent avec la matière. Le concept d'agencement, c'est l'idée que le contexte n'est pas donné à l'avance mais prend forme en fonction du processus créatif qui se développe en action, et des éléments disponibles qui ont un impact sur le processus formatif de connaissance avec la matière.

Gherardi et Perrotta (2014b) maintiennent que l'utilisation des concepts de formativité signifie adopter un modèle écologique qui donne la même priorité aux humains et aux non-humains, mais aussi à leurs pratiques dans un environnement incertain et changeant (Gherardi & Perrotta, 2014b, p. 136). Elles soutiennent que cette approche permet d'étudier ce qui se passe quand ils font des choses ensemble dans le cours improvisé de leurs actions incertaines tel qu'elles se déroulent ici et maintenant dans un réseau de connexions-en-action. Elles soulignent que humains et non-humains—agissent ensemble pour ordonner le monde et faire émerger des formes adaptées au contexte, dans un savoir et un agir entremêlés en action. Elles insistent sur le fait que dans ce paradigme de l'action située, les connaissances ne sont plus les seules possessions de l'esprit humain, mais ce sont celles d'un groupe d'acteurs

immatériels et matériels qui agissent ensemble dans un contexte, dont ils tirent avantage pour normaliser des situations. Elles défendent que si la connaissance est envisagée de cette manière, l'organisation pratique des connaissances peut être étudiée en utilisant des méthodes pour raisonner en association avec les acteurs humains et non-humains à l'intérieur d'une "texture de pratiques" (idem, p. 137).

Quand elles analysent le concept de formativité, elles déclarent que l'acte de former la matière peut être étudié en regardant ceux qui font pendant qu'ils font (idem, p. 146). Pour cela, elles analysent le concept de formativité en observant les pratiques créatives d'un groupe d'artisans interprétées dans ce qu'elles ont de connaître et de faire en même temps, et elles notent plusieurs aspects de la formativité : l'expérimentation ludique, le plaisir de l'invention, l'improvisation, l'hybridation de matériaux différents, la formation contemporaine de l'idée et du matériel, les connaissances sensibles, la réalisation comme une émotion (idem, p. 140, p. 143).

L'*expérimentation* consiste à trouver un équilibre pour moduler le matériel ensemble avec ses émotions, ses connaissances sensibles et son jugement esthétique. Elles donnent l'exemple de Katia, la céramiste (idem, pp. 142-143). Elles rapportent que si Katia doit savoir beaucoup de choses sur la matière pour travailler et créer des objets qu'elle aime, comme les températures de cuisson et la transformation des couleurs, c'est aussi en expérimentant directement sur la matière qu'elle a appris. Il s'agit d'un jeu, où elle teste son jugement esthétique pour faire de beaux objets, qui lui permet d'accumuler des connaissances par l'expérience. Les couleurs changent rapidement avant, pendant, et après la cuisson des poteries. C'est cela qu'elle a appris en faisant, et aussi quel fixateur utiliser qui ne modifie pas la couleur choisie, même si une erreur permet parfois de faire une découverte esthétique intéressante et inattendue.

L'aspect *ludique* de la formativité est illustré par l'exemple de l'orfèvre Marta. Gherardi et Perrotta rapportent comment Marta explique qu'elle a commencé à faire des bijoux comme un jeu, et qu'elle décrit son travail comme un jeu pour assembler les couleurs, et voir si elles fonctionnent ensemble en faisant. La formativité, c'est aussi l'*improvisation* du faire avec la matière. Gherardi et Perrotta donnent l'exemple de Marta, qui fait et refait des moules en cire pour former ses bijoux. Elles expliquent que même la réalisation de la forme mentale dans la matière n'est pas un gage de réussite (Gherardi & Perrotta, 2013, p. 242). Une fois réalisée, la forme peut ne pas plaire. L'exemple de Marta illustre aussi l'aspect *innovant* de la formativité. Gherardi et Perrotta rapportent un moment de la routine de l'orfèvre lorsqu'elle décide d'incorporer la résine dans

sa routine créative, attirée par sa solidité et son effet transparent (idem, p. 245). Ce qu'elles considèrent aussi comme l'*hybridation* du processus de formativité, qu'elles illustrent aussi avec l'exemple de Medea, la verrière, qui avait choisi avec une amie chocolatière de créer des colliers en chocolat aux couleurs du ciel et de la mer qui rappellent le bleu du verre (Gherardi & Perrotta, 2014b, pp. 141-142).

La formativité, c'est aussi la *formation contemporaine de l'idée et du matériel*. Gherardi et Perrotta (2014b) citent la relation "viscérale" (idem, pp. 143-144) des humains avec le matériel pendant le faire parce qu'ils ont une relation corporelle intense avec la matière qu'ils modulent (idem, pp. 143-144). Elles donnent l'exemple d'Emma, une fashion designer, qui parle de sa relation avec les vêtements de manière viscérale (idem, pp. 140-141). Elles maintiennent que cette relation ne peut pas être traduite raisonnablement par le langage de manière logique parce que c'est quelque chose qui passe par le corps. Elles rapportent que c'est en touchant et en sentant l'odeur du tissu qu'elle choisit de faire un manteau avec. Ce qui signifie que la *sensorialité* est un aspect fondamental du travail de l'artisan avec la matière qui inscrit quelque chose dans son corps. La matière n'est pas passive, mais elle stimule l'artisan à prendre des décisions quant à la forme à fabriquer.

En faisant référence à l'esthéticien Luigi Pareyson (1960), quand il dit que le travail est réussi quand il semble aller de lui-même, Gherardi et Perrotta (2014b) expliquent que la formativité implique de connaître quelque chose de l'histoire de l'œuvre et du contexte, mais aussi de ressentir des *émotions* pendant le faire des choses avec la matière jusqu'à ressentir la sensation du "travail fait *comme il faut*" (Gherardi & Perrotta, 2014b, p. 145, en italique dans le texte). Gherardi et Perrotta donnent l'exemple de Sara, une restauratrice de tableaux, qui lie la réussite d'une opération de restauration au fait que le processus de retouche de la matière soit lié à une certaine émotivité, une émotion qu'elle peut sentir dans son corps (idem, p. 144). Elles mentionnent que même si elle doit connaitre le contexte de l'œuvre, c'est le tableau qui conduit sa manière de travailler directement sur la toile. Ce qui signifie qu'elles lient le concept de formativité non seulement au travail des artisans, mais aussi à celui des restaurateurs, dont les actions sont guidées par la matière qui leur fait prendre des décisions sur comment procéder.

Gherardi et Perrotta (2013) maintiennent, néanmoins, l'importance des compétences apprises lors d'une phase antérieure éducative (Gherardi & Perrotta, 2013, p. 248). Elle mentionne que Sara précise que lorsqu'elle nettoie un tableau, elle commence à partir de rien, mais qu'elle travaille à partir de ce qu'elle ressent. Ce qui ne signifie pas qu'elle est libre de

faire ce qu'elle veut, parce que Gherardi et Perrotta mentionnent aussi que Sara applique une manière de travailler précise qu'elle a apprise et qu'elle continue d'apprendre en manipulant le tableau. Autrement dit, ce qui caractérise la créativité en pratique, c'est aussi la manière de faire à l'intérieur d'un bagage de connaissances acquises à propos de la matière, et mises en jeu pendant le faire en pratique. Je cite Gherardi et Perrotta :

> Lors de la réalisation d'un produit artisanal, en l'occurrence une restauration, il est nécessaire de suivre la bonne manière de faire, souvent attribuée à des compétences sensorielles acquises socialement qui guident l'expérimentation et la lient au processus de formation et de réussite. L'extrait souligne cependant la présence simultanée de toutes les composantes de la réalisation mentionnées ci-dessus : du ressenti de la retouche à l'utilisation de techniques professionnelles pour "ne rien faire avec rien". L'expertise de l'artisane réside précisément dans cette capacité à inventer sa façon de faire dans des situations quotidiennes nécessitant son intervention. Cet exemple rappelle ce que Lévi-Strauss a appelé "faire avec" et que Baker et Nelson (2005) ont décrit comme "créer quelque chose à partir de rien". (Gherardi & Perrotta, 2013, p. 248)

Le concept d'agencement est développé par Gherardi (2015) avec celui de formativité pour rendre compte de comment les éléments se connectent et restent connectés pendant le faire des choses ensemble, comment ils créent une forme en étant connectés, et comment la connaissance prend forme en connaissant. Ce qui signifie, pour elle, qu'il rend compte de comment les éléments sont assemblés, et comment le processus de connexion est effectué (Gherardi, 2015, p. 693). Elle maintient que le concept d'agencement implique une tension du processus du faire qui évolue dans le temps pour connecter des éléments hétérogènes dans un processus en devenir, ouvert et sans fin (idem, pp. 687-689). Pour elle, le devenir n'est possible que quand il y a des agencements, c'est-à-dire une association de matériels différents qui se transforment. Elle soutient que dans les processus en devenir, les identités sont matériellement négociées ensemble avec des pratiques discursives. Elle insiste sur le fait que les connexions sont faites et dissoutes dans un ordre non prédéfini. Elle souligne que ces connexions sont celles du rhizome qui n'a pas de début ni de fin. Pour elle, c'est évolutif, mais ni les humains ni les non-humains n'ont la priorité, et ils sont tous capables de donner un sens à ce qu'ils font pendant qu'ils sont en train de faire. Elle met en avant que les ressources pour l'action ne deviennent effectivement des ressources que

dans un assemblage de relations. En d'autres termes, elle admet que les éléments sont performés à travers les relations dans lesquelles ils sont logés.

Gherardi maintient que le concept de formativité met en lumière comment l'objet d'une pratique prend forme dans une relation socio-matérielle et un processus de former les choses, où la manière de faire est inventée pendant le faire (idem, p. 690). Elle soutient que le concept d'agencement, c'est le processus du faire qui tend vers un résultat final, et le concept de formativité, c'est rendre visible le processus de faire et connaitre simultanément. L'importance du concept d'agencement, pour elle, réside dans la possibilité d'analyser la formation d'une œuvre à travers l'ensemble des éléments connectés, ici et maintenant, dans un environnement particulier. Ces éléments ne sont pas guidés par une intention préalable et bien définie, mais ils se connectent en fonction du contexte et des ressources disponibles pendant le faire.

Ingold (2009) évoque le concept d'agentivité – *"agency"* en anglais dans le texte original – qu'il tire d'un ouvrage de Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980). Il souligne que ce concept est employé par les théoriciens qui, comme lui, adoptent une position critique à l'égard du modèle hylémorphique de la créativité, et souhaitent mettre en lumière le rôle essentiel de la matière dans le processus de formation des œuvres, où celle-ci est vivante et oriente l'approche créative dans des contextes en constante évolution (Ingold, 2009, p. 94). Néanmoins, il soutient que ce concept repose toujours sur un langage de causalité qui se fonde sur la distinction entre sujets et objets (idem, p. 95). Il illustre son propos par des objets d'une grande simplicité, tels que des cerfs-volants qu'il confectionna à l'université d'Aberdeen avec ses étudiants, en recourant à des bambous et d'autres matériaux. Ces cerfs-volants se comportaient de manière aléatoire, influencés par le vent, et ne parvenaient pas toujours à s'élever dans les airs. C'est la raison pour laquelle il privilégie un langage qui respecte les forces et les flux des matériaux. Il aborde donc le concept d'*"itineration"* – en anglais – qu'il privilégie par rapport au terme *"iteration"* – également en anglais (idem, p. 98). Dans le cadre de ma recherche, j'emploierai le terme "agencement" tel qu'il a été défini par Gherardi (2015) pour faire référence à ce qu'Ingold désigne sous le terme d'itinération.[39]

39 Ingold (2009) assume une position très radicale en insistant sur les forces de la matière dans le processus créatif, tout en considérant que le concept d'*agency* demeure trop ancré dans une causalité sujet-objet. Gherardi et Perrotta (2013, 2014b) soutiennent une position moins radicale. Ma recherche tend à se rapprocher de leur démarche.

Pour résumer, la théorie d'Ingold (2009, 2011) et celle de Gherardi et Perrotta (2013, 2014b) rendent possible d'observer les acteurs humains et non-humains dans l'action de faire des choses ensemble en utilisant le concept de formativité, tandis que Gherardi (2015) le développe en lien avec celui d'agencement. Dans le cas de l'œuvre *Eux et nous, nous et eux* (2000, 2024) de Messager, leur théorie met en lumière combien l'aspect matériel de l'œuvre guide sa réalisation à laquelle les acteurs humains doivent s'adapter, mais aussi combien le résultat est imprévisible et inattendu. La naissance d'une version s'opère dans une activité expérimentale et ludique qui procure un plaisir aux acteurs qui peuvent être amenés à changer la forme de l'œuvre originale en fonction des connaissances que le contexte leur procure. Chaque version sera différente parce que le contexte apportera toujours des connaissances différentes et des ressources spécifiques que les acteurs choisissent d'utiliser ou pas dans le processus créatif de faire l'œuvre ensemble. Il existe un développement concomitant de l'idée et de la matière parce que les idées prennent forme pendant que la matière est manipulée. L'œuvre sera ainsi amenée à changer quand elle sera reformée dans le futur. Elle ne sera jamais la même. Ce qui ne signifie pas, néanmoins, qu'une version sera moins authentique qu'une autre. Cependant, si ces théories sont applicables au processus créatif des artistes qui doivent donner vie à leur œuvre dans le musée en les maintenant ouvertes, il est impossible d'expliquer le tabou de la créativité pour les professionnels de la conservation.

Ces théories sont très utiles pour expliquer le processus créatif des artistes qui inventent à partir de la matière qui contraint la forme finale de l'œuvre, mais les concepts d'agencement et de formativité n'expliquent pas comment les conservateurs deviennent des professionnels. C'est un élément qui manque toujours. C'est pour cela qu'on a besoin du concept d'induction. Gherardi et Perrotta mettent en avant la sensibilité de Sara, la restauratrice, qui se laisse guider par le tableau et qui apprend de ses erreurs. Or, comme elles expliquent par la suite, les conservateurs ne sont pas aussi libres que ça dans la pratique, mais ils travaillent à l'intérieur de cadres de conventions socialement partagées, et nous avons besoin d'une théorie qui rend compte de cela. Les conservateurs travaillent au sein de communautés de pratique qui sont organisées autour de comportements éthiques qui prônent les principes de réversibilité et d'intervention minimale. C'est pour cela que nous avons besoin d'introduire le concept d'induction, pour envisager le processus de formation des conservateurs autour de ces principes communs qui les guident dans leur travail avec les œuvres.

4.3.3 Gherardi et Perrotta : processus d'induction

Le concept d'induction a été introduit par Gherardi et Perrotta (2014a). Elles l'utilisent pour rendre compte du processus d'apprentissage des novices par des experts au sein d'organisations, où collaborent plusieurs professionnels (Gherardi & Perrota, 2014a, p. 142). Il s'agit de mettre en avant un environnement écologique, où des acteurs humains et non-humains travaillent dans des domaines d'activité innovants d'un point de vue pratique, théorique et éthique.[40] Le concept d'induction permet d'enquêter sur les processus d'apprentissage et de production des connaissances à l'intérieur d'une communauté de pratique épistémique, où la recherche est innovante et l'imprévisibilité des résultats obtenus est au cœur des pratiques, pour la production de connaissances nouvelles. Gherardi et Perrotta donnent l'exemple d'institutions scientifiques, en lien avec le monde médical, qui mettent en place des processus d'apprentissage particuliers qui leur permettent de travailler ensemble pour produire de l'innovation dans des environnements incertains, comme la fécondation in vitro, en empruntant le tournant pratique proche de la sociologie de la traduction (idem, pp. 144-145). Elles maintiennent que ces processus ne sont pas invisibles, et que les normes qu'ils génèrent peuvent être étudiées.

Le concept de communauté de pratique (CoP) a été développé par Jean Lave et Etienne Wenger (1991) pour analyser les pratiques de travail des artisans, et comment ils produisent des connaissances en faisant lors d'un processus d'apprentissage socialisé. Davide Nicolini (2012), auquel font référence Gherardi et Perrotta (2014a), revient sur les concepts de communauté de pratique (CoP) et d'apprentissage par participation périphérique (LPP) développés par Lave et Wenger (1991). Nicolini (2012) met en évidence que le terme "légitime" signifie que c'est en s'immergeant dans la pratique qu'il est possible de devenir un professionnel (Nicolini, 2012, p. 80). Il souligne que le terme "participation" signifie que pour apprendre, il faut interagir avec les autres. Il ajoute que l'adjectif "périphérique" met en lumière qu'il n'y a pas une position centrale privilégiée pour apprendre dans une communauté, mais plusieurs points qui peuvent changer dans le temps (idem, p. 81). Selon lui, ce concept met en évidence que les processus d'apprentissage ont deux aspects, formel et informel, et qu'ils permettent aux apprenants d'acquérir des connaissances pratiques

40 Elles travaillent sur le même type de théorie que Davide Nicolini (2012) lorsqu'il passe en revue les concepts d'apprentissage par participation périphérique légitime (LPP) au sein de communautés de pratique (CoP) développés par Jane Lave et Etienne Wenger (1991). Elles citent le travail de ces deux auteurs.

et éthiques (idem, p. 82, p. 84). Il défend, néanmoins, que ces processus ne sont jamais faciles et que des conflits peuvent émerger (idem, p. 82).

Nicolini insiste sur le fait que le concept de communauté de pratique (CoP) met en évidence que ces processus d'apprentissage se déroulent dans des réseaux d'acteurs complexes et articulés (idem, p. 87). Il souligne que le terme "communauté" n'a rien de romantique, mais que des conflits peuvent émerger, aussi autour de certains discours (idem, p. 89). Pour lui, c'est plutôt le terme "pratique" qui est important parce que c'est la pratique qui soutient les communautés (idem, p. 92). De leur côté, Ash Amin et Joanne Roberts (2008) font la distinction entre plusieurs communautés de pratique, et ils maintiennent que les artistes et les scientifiques font partie d'une communauté de pratique épistémique (Amin & Roberts, 2008, pp. 361-362).[41] En effet, ils soutiennent que leurs pratiques sont des décharges énergétiques de créativité et d'idées réalisées dans des communautés dynamiques et accueillantes envers le changement radical de la nouveauté. Ils défendent qu'ils mettent ensemble des éléments hétérogènes pour casser les règles sociales et créer du progrès. Ils admettent que les situations qu'ils rencontrent sont toujours nouvelles et inattendues, créant une sorte d'incertitude du faire qui les motive, et qui leur permet de créer des connaissances nouvelles qui n'existaient pas avant. Ils ajoutent qu'ils travaillent à l'intérieur d'un espace de problème dynamique pour faire des choses ensemble.

Si les artistes innovent à l'intérieur d'une communauté de pratique épistémique, les œuvres qu'ils produisent sont des objets épistémiques. Lors de sa conférence inaugurale à l'université de Maastricht, Pip Laurenson (2016) fait référence à la sociologue Karin Knorr Cetina (2001) pour comparer la recherche artistique à la production d'objets épistémiques à l'intérieur d'une communauté de pratique épistémique. Laurenson (2016) maintient que les artistes qui créent des œuvres contemporaines travaillent sur des objets de recherche toujours incomplets et ouverts aux changements pour incorporer les pratiques d'autres professionnels et assurer le futur de leurs installations, mais aussi celui de leur recherche qui ne cesse d'évoluer. Elle cite plusieurs artistes dont les pratiques s'apparentent à une recherche artistique pour la production d'objets épistémiques changeants en fonction des contextes, comme dans le cas de Susan Hiller et son œuvre *Belshazzar's Feast, The Writing on Your Wall*, une installation vidéo qui fait partie de la collection de la Tate depuis 1983, et qui n'a cessé d'évoluer en se transformant à chaque installation jusqu'en 2015. De la même manière, en faisant référence à Amin et Roberts (2008),

41 Les auteurs font la distinction entre différents types de communautés de pratique, dont la communauté épistémique est l'une d'entre elles (Amin & Roberts, 2008, p. 357).

Laurenson, van Saaze, et van de Vall (2022) maintiennent que les œuvres contemporaines sont des projets de recherche équivalents à un processus épistémique de recherche ouverte, où la forme de l'œuvre est le résultat d'une recherche scientifique qui engage plusieurs professionnels à l'intérieur d'une communauté de pratique épistémique (Laurenson, van Saaze, van de Vall, 2022, pp. 286-287). Elles soutiennent que les œuvres contemporaines sont des objets de recherche : d'une part, pour les artistes, qui les considèrent comme ouvertes et changeantes d'un espace à un autre en fonction des ressources disponibles et des méthodologies d'enquête sociale privilégiées ; d'autre part, pour les conservateurs, qui s'engagent à participer activement au processus de recherche. Elles défendent que, pour les conservateurs, il ne s'agit plus que de les étudier de l'extérieur en utilisant des outils scientifiques précis pour les protéger d'éventuels dommages physiques et les rétablir à un état originel, mais d'avoir un impact sur leur forme en participant à un processus créatif de recherche *"fructueux"* (idem, pp. 286, en italique dans le texte) pour qu'elles évoluent en fonction de leur identité. Elles mettent en avant que l'œuvre ouvre un espace de problème commun qui demande aux conservateurs d'envisager la variabilité des œuvres et d'y participer à l'intérieur d'un groupe de travail hétérogène. Ce qui signifie qu'un processus de recherche et d'apprentissage se déroule entre les artistes et les conservateurs au musée pour réinstaller les œuvres dans le changement, un processus d'induction.

Gherardi et Perrotta (2014a) s'intéressent au processus de professionnalisation qui se déroule dans les organisations lorsque les activités de ces organisations s'organisent autour d'objets épistémiques, comme la fécondation in vitro. Elles maintiennent que le processus de professionnalisation n'est pas un processus individuel, mais un processus qui se fait en communauté, en travaillant avec les autres (Gherardi & Perrotta, 2014a, p. 140). Elles soutiennent que les identités professionnelles se construisent en pratique, en travaillant sur le terrain avec les autres, dans des organisations qui participent à former ces processus, et au devenir des professionnels, parce qu'elles mettent à disposition des situations plus ou moins complexes et certaines ressources matérielles (idem, pp. 141-142). Pour elles, le processus d'induction constitue un apprentissage sur le terrain, permettant d'acquérir des connaissances relatives au rôle professionnel, de développer des compétences spécifiques à la profession, et de forger une identité professionnelle en maîtrisant certains discours, tout en s'adaptant à un environnement professionnel particulier qui influence à son tour la conception de sa profession et les compétences requises.

Gherardi et Perrotta mettent en lumière que dans le processus d'apprentissage pour devenir un professionnel, il existe des éléments canoniques, des tâches, qui peuvent être acquises lors d'un processus d'apprentissage antérieur dans une école, par exemple (idem, p. 143). Ces éléments canoniques sont acquis consciemment, et ils concernent aussi bien l'acquisition d'une technique que d'une éthique. En d'autres termes, ce sont des normes de conduite qui s'ajoutent à un aspect technique de faire son travail. C'est ce que Gherardi et Perrotta appellent le "curriculum caché" (idem, p. 143, entre guillemets dans le texte). Elles maintiennent que les connaissances de ce programme caché sont relativement stables. Elles insistent sur le fait qu'elles consistent souvent en un bagage éthique auquel les professionnels restent émotivement attachés, et qui continue de les guider dans leur pratique au quotidien. Elles insistent sur le fait qu'il existe aussi des éléments non canoniques qui sont développés dans le moment de collaborer dans la pratique, qui sont eux aussi à propos de l'acquisition d'une technique et d'une éthique. Ce qu'elles appellent le "curriculum situé" (idem, p. 145). Pour elles, ce programme situé considère les opportunités d'apprentissage dans une certaine communauté, à l'intérieur d'une organisation spécifique, mais également l'interaction des apprenants à l'intérieur d'un tissu d'éléments humains et non-humains, c'est-à-dire les personnes avec qui ils parlent, mais également les objets qu'ils manipulent et qui les guident dans leur travail.

Comme je l'ai expliqué au chapitre 3, les conservateurs suivent un programme de formation formel, un programme caché, dont ils sont pleinement conscients, et qui leur permet d'acquérir des connaissances techniques et certaines connaissances éthiques pour devenir des professionnels. J'ai montré qu'ils sont généralement formés pour utiliser des méthodes scientifiques, en mettant en pratique les principes de réversibilité et d'intervention minimale sur des œuvres traditionnelles pour maintenir leur intégrité. Il s'agit de techniques particulières et des normes en lien avec le paradigme scientifique de la conservation. Leur formation consiste, néanmoins, aussi en une partie informelle, qui se déroule directement sur le terrain en faisant une grande quantité de stages dans des institutions différentes pour rencontrer d'autres professionnels. Cette formation leur permet de cultiver certaines techniques et un bagage éthique acquis lors d'une formation antérieure dans une école, en les mettant en pratique avec d'autres professionnels plus expérimentés. Cependant, si les conservateurs sont formés lors d'un programme éducatif plutôt traditionnel pour suivre le paradigme scientifique de la conservation, ils peuvent aussi faire des stages ou travailler plus tard dans des institutions engagées dans la production et la perpétuation

d'œuvres contemporaines. Ce qui influencera sa pratique comme conservateur pour s'adapter à leur nature immatérielle et évolutive, même s'il a reçu un bagage éthique pour travailler avec des œuvres traditionnelles plus stables matériellement. Par exemple, pour faire reconnaitre sa formation en Allemagne, Nina Quabeck m'expliquait qu'elle avait dû faire une période de stage avec un restaurateur privé à Cologne qui lui avait enseigné de manière informelle sur le terrain à travailler avec les œuvres contemporaines. Elle me décrivait avoir collaboré à l'installation d'expositions temporaires au musée de Bonn, où elle avait établi des relations professionnelles positives avec l'équipe interne, qui avait reconnu son expérience et l'avait embauchée. Plus tard, elle avait répondu à une offre de la Kunstsammlung de Düsseldorf qui cherchait une conservatrice d'art moderne et contemporain. Elle me disait qu'elle continuait d'apprendre sur le terrain à travailler avec les œuvres contemporaines pour les documenter et comprendre comment se comporter avec les artistes en suivant son directeur.

Dans le cas de Brian Castriota, il est aussi possible de remarquer l'existence d'un processus d'apprentissage informel qui se mêle à un processus plus formel. Par exemple, il me racontait que pendant son parcours universitaire, il avait rencontré Christine Frohnert, et que c'était elle qui l'avait initié à la conservation des œuvres time-based media. Il avait pu faire alors le lien avec ses cours théoriques d'éthique et de philosophie de la conservation, et soutenir que les problèmes que les œuvres contemporaines rencontraient pour être conservées ressemblaient à ceux des artefacts archéologiques. Il me confiait qu'il avait écrit sa thèse de master sur la théorie d'Alois Riegl qu'il avait mise en relation avec la conservation d'une installation vidéo, dont il reconnaissait aujourd'hui n'avoir pas cerné certains problèmes. Il maintenait que tout était resté encore très théorique jusqu'à son stage au Guggenheim, où il avait travaillé avec Joanna Phillips pendant plusieurs mois, avant de gagner une bourse d'étude pour prolonger son expérience d'apprentissage au musée. Si Castriota m'expliquait combien son éducation plus traditionnelle autour des principes de réversibilité et d'intervention minimale était fondamentale pour sa profession, il était clair dans ce qu'il me disait qu'en travaillant avec les œuvres contemporaines directement sur le terrain, il avait appris comment considérer leur aspect évolutif et changeant. Ce que l'exemple de Stigter (2016b) montrait aussi. En effet, la conservatrice travaille de manière très différente quand elle restaure un tableau ou quand elle participe au processus de réinstallation de l'œuvre de Jan Dibbets. Dans ce cas, elle doit entrer dans un processus d'induction avec l'artiste pour comprendre comment répéter l'œuvre, et quelles sont les

marges de variabilité pour lui permettre de rencontrer son environnement. Ce qui lui demande de faire preuve d'une certaine créativité qu'elle peut apprendre à mettre en pratique à travers un processus d'induction au musée, en collaborant avec beaucoup de professionnels, dont l'artiste.

Pour résumer, la théorie de Gherardi et Perrotta (2014a) rend compte du moment de la création et de ce qui se passe quand une œuvre est formée dans le musée. Elle admet que les acteurs agissent ensemble, humains et non-humains, sans que les premiers ne sachent ce qu'ils découvriront pendant le processus du faire qui génère des connaissances sur l'œuvre et sur leur pratique. Les concepts d'agencement et de formativité sont utiles pour rendre compte de ce qui se passe quand les acteurs font des choses ensemble pour donner une forme à un objet : la tension qui existe pour modeler la matière dans la recherche d'un résultat qui est connu pendant le faire, mais aussi les connaissances qui sont produites pendant cette activité. Le contexte lui-même, qu'il soit physique ou social, n'est pas hermétique à ce qui se passe, mais participe au processus de formation de l'œuvre. En travaillant autour du concept d'induction, elles admettent que ce processus de faire des choses ensemble dans le cadre d'une activité de travail en pratique est un processus de socialisation très fort, où il n'y a pas qu'un individu qui est concerné dans le processus de professionnalisation qui le concerne, mais que c'est un processus qui dépend fortement d'une communauté de praticiens à un moment donné dans un lieu spécifique, c'est-à-dire une organisation. Ces processus changent en fonction des communautés de travail engagées dans le processus d'apprendre à faire des choses ensemble et des modalités de contrôle des organisations. Ainsi, le résultat d'une intégration professionnelle est toujours en devenir. C'est un processus non fixe, en évolution, où chacun apprend quelque chose et à se remettre en jeu. Dans le cas de l'œuvre de Messager, leur théorie rend compte du travail de formation de l'œuvre comme un processus d'apprentissage entre plusieurs personnes pour apprendre à l'adapter à son nouveau contexte. Ensemble, ils ont donné une nouvelle forme à l'œuvre, dont le résultat final n'était pas garanti au début. Leur théorie met en lumière que les acteurs en action pour réaliser l'œuvre ont un impact différent en fonction de leur rôle, de leur formation antérieure et du moment situé en action dans l'élaboration de l'œuvre. Ainsi, il est possible de voir les changements de l'œuvre dans le temps en fonction du contexte.

4.5 CONCLUSION

Dans ce chapitre, j'ai développé plusieurs concepts et théories pour élaborer mon modèle écologique. La théorie de Becker (1982) permet de rendre compte de l'existence de multiples chaînes de coopération pour la réalisation d'une œuvre qui n'engage pas que l'artiste mais aussi des personnels de renfort qui travaillent ensemble. Les théories d'Ingold (2009, 2011) et de Gherardi et Perrotta (2013, 2014b) complétaient ce cadre théorique en permettant d'analyser l'impact des acteurs humains mais aussi des acteurs non-humains dans ce processus. Ces derniers sont tout aussi importants pour le modelage de nouvelles versions d'une même œuvre et beaucoup de décisions dépendent de leur comportement lors du processus de réinstallation au musée.

Avec les concepts de formativité et d'agencement, la théorie de Gherardi (2015) permet de rendre compte d'un processus créatif fondamental pendant l'itération d'une nouvelle version au musée. En effet, il ne s'agit pas d'un processus linéaire, où tout se passe bien, mais il est proche du processus créatif originel dans le sens où l'œuvre doit être reformée en expérimentant des choses avec la matière qui reste de l'original ou les connaissances résiduelles des acteurs qui avaient déjà participé à la première installation ou aux autres itérations de l'œuvre. Autrement dit, le processus d'itération d'une œuvre contemporaine au musée est incertain et il est vecteur de connaissances inconnues avant, même pendant la phase de préparation de l'exposition, parce que les matériaux peuvent se comporter de manière inattendue au musée. Le concept d'agencement permet d'envisager ce processus avec tous les éléments hétérogènes qui participent à la formation de l'œuvre. Les acteurs humains et non-humains vont dans une direction. Ils veulent former l'œuvre et dans ce processus des acteurs seront activés et d'autres non.

Le concept d'induction admet que ces processus d'installation des œuvres contemporaines au musée, s'ils sont incertains et vecteurs de connaissance pendant la formation des œuvres, représentent un challenge pour les professionnels engagés qui doivent remettre en discussion ce qu'ils ont déjà appris lors de leur formation initiale. Ce processus est une occasion pour apprendre à devenir un professionnel avec une nouvelle forme d'art qui sort du cadre d'un paradigme scientifique de la conservation qui englobe aussi le musée. Ce processus d'induction est un processus de socialisation qu'il est possible d'observer à l'intérieur du musée lorsqu'une œuvre est réitérée dans le changement et que les acteurs mettent en jeu leurs connaissances pour le faire.

Par rapport au cas de Messager, l'œuvre montre le besoin de créativité de l'art contemporain pour continuer à vivre. Elle est dessinée pour rencontrer des espaces nouveaux et des personnes différentes et s'y adapter pour prendre vie. C'est en lien avec le concept de formativité. Si l'on considère les œuvres contemporaines comme des objets épistémiques, alors les conservateurs ont besoin de faire preuve de davantage de créativité que pour les œuvres traditionnelles. Ils doivent directement apprendre sur le terrain pour comprendre ce dont ces œuvres ont besoin en termes de créativité.

Ce chapitre m'a permis de développer mon modèle écologique de la créativité pour considérer le travail d'une grande quantité de personnes qui collaborent avec l'artiste pour l'aider à la fois à créer son œuvre, et à la réinstaller dans le changement dans l'avenir. Mon modèle écologique de la créativité met en lumière qu'il existe une certaine créativité avec la matière qui ne consiste pas à imprimer une idée mentale sur la matière, mais à se laisser guider par la matière, c'est-à-dire une certaine forme de créativité ouverte à l'improvisation qui permet de répéter des œuvres, comme des expériences, en considérant le contexte. Cette créativité se manifeste entre plusieurs personnes qui collaborent au sein de communautés de pratiques professionnelles, apprenant directement sur le terrain comment interargir avec ces œuvres afin de saisir les nuances de créativité qu'elles nécessitent. Les œuvres contemporaines impliquent qu'un processus d'induction se développe à l'intérieur d'une communauté de pratique épistémique innovante. Cela signifie que les conservateurs doivent pouvoir entrer dans une aire créative en collaboration avec l'artiste. Jonathan Kemp (2023) suggère également que les conservateurs s'engagent dans une aire créative pour élaborer diverses versions d'une œuvre. De même, Castriota (2021a, 2021b), Quabeck (2021), Gomes (2022, 2023), Schaffler (2023) et Nogueira et al. (2025) élaborent davantage le lien entre conservation et création. Certains analysent ce processus en collaboration avec l'artiste et d'autres en son absence. Dans le cadre de mon étude, je plonge davantage dans les détails en mettant l'accent sur ce processus créatif destiné à la réinstallation des œuvres contemporaines au musée, mais toujours à l'intérieur d'un groupe de professionnels. Je m'efforce de tracer plusieurs aires de créativité en fonction des différentes étapes de vie des œuvres et des acteurs concernés à ces divers moments. De plus, j'étends les activités de création et de conservation que j'examine en tant qu'activités communes à plusieurs acteurs à divers moments de la vie de l'œuvre.

Dans les prochains chapitres, ce cadre théorique sera appliqué aux deux cas d'étude choisis pour cette thèse. Tous les cas d'étude représentent un

moment où une œuvre contemporaine en collection dans un ou plusieurs musées est réinstallée au musée à distance d'une dizaine d'années par plusieurs professionnels qui travaillent ensemble en collaboration avec l'artiste. Dans les chapitres 6 et 7, je reviens sur ce qui se passe au musée quand une œuvre contemporaine est réinstallée à distance de plusieurs années dans un lieu différent de l'original et que l'œuvre a été divisée entre plusieurs institutions. Dans le chapitre 6, j'analyse le cas de l'œuvre *Horn Perspective* (2009) de l'artiste français Laurent Grasso, installée une première fois au Centre Pompidou à Paris, en 2009, et une seconde fois au MAXXI à Rome, en 2017. En l'absence d'instructions pour réassembler l'antenne métallique, différents acteurs en collaboration avec l'artiste réélaborèrent un plan de montage pour travailler au musée, tandis que d'autres acteurs s'occupaient avec des documents peu évolutifs pour réinstaller l'œuvre dans un contexte différent. Dans le chapitre 7, j'analyse le cas de l'œuvre *Revenge* de l'artiste italien Nico Vascellari, en termes de créativité et de documentation. Je mets en avant une nouvelle nuance de créativité pour réinstaller les œuvres dans le changement au musée, et quel est le rôle de la documentation dans ce processus.

Cependant, avant d'aller au musée, dans le chapitre 5, je me concentre sur comment les artistes apprennent à créer des œuvres contemporaines à l'Académie des beaux-arts de Brera à Milan. La plupart du temps, il s'agit de passer d'œuvres traditionnelles, sculptures et peintures, à des œuvres contemporaines, installations. En observant leur travail à l'intérieur de l'Académie, leurs dialogues et leurs réalisations, j'attire l'attention sur l'ouverture du processus créatif au contexte. Je souligne également la nécessité de laisser l'œuvre ouverte déjà au moment de sa création pour qu'elle puisse s'adapter à plusieurs contextes et changer en fonction des personnes que l'artiste rencontrera. Ces processus de création ouverts impliquent que les artistes apprennent à collaborer avec d'autres professionnels, à partager leurs connaissances, à hybrider les matériaux choisis et à expérimenter en jouant.

5.

Du côté de l’artiste



5.1 INTRODUCTION

Nous sommes à la fin du mois de février 2017. Je suis alors présentée aux professeurs qui auraient accepté que je les suive pour ma recherche sur le processus créatif à l'Académie des beaux-arts de Brera à Milan : Roberto Casiraghi, Teresa Iaria et Vittorio Corsini. Ils étaient tous des professeurs et des artistes, des peintres et des sculpteurs. Ils enquêtaient sur les pratiques créatives de faire de l'art contemporain, et enseignaient à leurs étudiants comment passer d'une œuvre en deux ou trois dimensions à une installation dans l'espace, en collaborant avec d'autres professionnels. J'étais enchantée de les rencontrer et d'apprendre qu'ils acceptaient que j'observe le déroulement de leurs cours ainsi que ce qu'ils transmettaient à leurs étudiants concernant le processus créatif de l'art contemporain. Je me serais positionnée dans un coin de la salle de classe pour observer les interactions entre les étudiants et leurs professeurs. Les enseignants avaient également consenti à ce que je prenne des photographies, que je partageais avec eux.

Les salles de cours étaient spacieuses, bien éclairées, dotées de hauts plafonds et revêtues de peinture blanche. Je trouvais à l'intérieur des bouts de projets et des objets artistiques commencés mais pas terminés, comme des morceaux de choses pour en commencer d'autres, sans savoir à qui appartenait quoi. Apparemment, tout était en attente que quelque chose se passe. J'étais émerveillée par tous ces objets qui semblaient vouloir prendre vie. J'avais l'impression qu'un processus créatif se déroulait à l'intérieur de ces salles de cours. Je me figurais au premier plan pour voir une œuvre qui prenait forme pour la première fois, comme à l'intérieur du studio d'un artiste. J'étais d'autant plus intéressée que les passages de ce processus créatif auraient été verbalisés, critiqués et remis en discussion devant moi, dans un processus d'apprentissage. Ce qui signifiait que des connaissances sensibles non tangibles tacites sur comment faire des œuvres contemporaines auraient été dévoilées et que j'aurais pu les recueillir pour les raconter dans ma thèse.

Je parlais avec ces professeurs pour leur expliquer mon projet et ses modalités d'enquête. Je voulais observer et comprendre le processus créatif des artistes et comment il était enseigné pour construire des œuvres contemporaines, comme des installations. Ces professeurs étaient intéressants parce qu'ils étaient des artistes formés pour devenir des peintres et des sculpteurs aux Beaux-Arts et qui s'étaient engagés dans la production d'œuvres contemporaines par la suite. En d'autres termes, ils en avaient compris quelque chose qu'ils étaient capables de transmettre à leurs étudiants. D'ailleurs, certains avaient même publié

des livres sur le sujet.[42] Ce qui signifiait, pour ma part, qu'en observant leurs cours, ils auraient pu me transmettre des informations pour ma recherche sur le processus créatif, bien que je ne sois pas leur étudiante.

Pourquoi avais-je décidé de faire cette expérience ? Le projet NACCA prévoyait pour ma recherche une période d'observation à l'Académie des beaux-arts de Brera pour interviewer des artistes sur leurs pratiques. Je voyais cela comme une opportunité pour enquêter sur leur processus créatif quand il s'agissait de faire des installations. Je pensais que je serais dans le bon endroit pour observer comment les artistes étaient formés à créer des œuvres contemporaines fragiles et éphémères qui changeaient en fonction des personnes et des contextes, et que cela m'aurait aidé à mieux comprendre ce qui se passait au musée, quand ces œuvres entraient à faire partie de collections pour être présentées à distance de plusieurs années. J'avais expliqué mon projet de recherche à l'enseignante Rosanna Ruscio qui faisait de médiateur.[43] En lui confiant les grandes lignes de mon projet de recherche sur le processus créatif des artistes contemporains, elle m'avait orienté vers ces professeurs qui avaient enquêté sur le sujet pour leurs propres pratiques d'artistes et d'enseignants.

Je savais que je n'aurais pas compris universellement en quoi consistait le processus créatif des artistes contemporains, d'autant plus que chaque professeur travaillait avec des méthodes d'enseignement différentes les unes des autres. Cependant, je pensais que ce stage d'observation aurait pu constituer, pour ma part, l'ouverture d'une fenêtre sur un monde que je ne connaissais pas, et consolider des angles d'observation quand j'aurais travaillé pour ma recherche au musée plus tard.

L'Académie des beaux-arts de Brera est une institution scolaire pour la transmission de connaissances pluridisciplinaires dans le champ de l'art. Les étudiants y travaillent de manière relativement libre, dans le respect des règles et du rapport hiérarchique avec leurs professeurs, pour obtenir leur diplôme à la suite d'évaluations et d'examens. C'est un parcours d'apprentissage parfois long et difficile qui demande un engagement constant aux professeurs et à leurs élèves. Comment la création contemporaine aurait-elle pu rencontrer un espace aussi traditionnel pour la création artistique ? J'avais choisi d'observer le processus créatif sous l'angle d'un processus d'apprentissage aux Beaux-Arts pour acquérir des connaissances sur l'art contemporain. Cependant, je ne percevais

42 Voir : Iaria (2014).
43 Ruscio est enseignante d'histoire de l'art contemporain et d'histoire des techniques artistiques à l'Académie des beaux-arts de Brera, où elle dirige l'école de communication et valorisation du patrimoine artistique.

pas d'aspect limitant à mener ma recherche dans une institution aussi traditionnelle, au contraire, je percevais les Beaux-Arts comme un laboratoire d'idées nouvelles pour assurer leur réalisation à travers le travail de médiation des professeurs avec leurs étudiants. Ce que je veux dire, c'est que j'étais consciente que l'institution scolaire n'était pas un espace libre de création, et que je n'aurais pas compris l'essence du processus créatif des artistes entre ses murs. Néanmoins, à travers les méthodes d'enseignement des professeurs, je pensais comprendre quelque chose de comment les artistes apprenaient à travailler au milieu d'un collectif de professionnels. Je pensais comprendre quelque chose à la manière dont ils utilisaient la documentation pour créer leurs œuvres, envisageaient très tôt dans le processus créatif l'aspect changeant de leurs installations, se confrontaient avec la matérialité de leurs œuvres éphémères tout au long du processus créatif. Comment les artistes apprennent-ils à collaborer en communiquant avec les autres ? Comment apprennent-ils à utiliser la documentation pour donner forme à leurs idées et adapter leurs œuvres dans l'avenir ? Comment apprennent-ils à manipuler la matière de leurs œuvres tout en considérant l'aspect changeant de leurs installations en fonction du contexte ?

Ce chapitre montre qu'être un artiste ne signifie pas agir et penser de manière solitaire, mais être dépendant des autres dans un processus du faire de l'art ouvert et non individuel, en considérant l'aspect matériel des œuvres pour leur permettre de vivre leur vie dans l'agencement contextuel de nos institutions. Mes observations montrent que l'intention de l'artiste devient quelque chose de plus fluide et plus ouvert avec les œuvres contemporaines. Ce qui remet en question le travail des conservateurs qui veulent rendre justice à l'intention de l'artiste de manière fixe et durable. La créativité est au centre de ce chapitre, mais il s'agit d'une créativité collective du changement en action. Je montre comment cette créativité se développe dans une académie, et comment les œuvres contemporaines vivent et grandissent dans cette institution.

Ce chapitre explore le processus créatif des artistes pour faire des œuvres contemporaines, comme des installations, tel qu'il est enseigné aux artistes lors d'un processus d'apprentissage à l'Académie des beaux-arts de Brera pour devenir des artistes professionnels. Pour cela, je rapporte plusieurs histoires que j'ai recueillies à l'Académie, en observant comment les peintres et les sculpteurs enseignent et apprennent à créer des œuvres contemporaines, comme des installations. En suivant les cours de Casiraghi qui sensibilise ses élèves à la création partagée, Iaria qui enseigne aux peintres comment passer d'un tableau à une installation, et Corsini qui enseigne aux sculpteurs à faire le cheminement

d'une forme dans l'espace à une installation qui prend tout l'espace, je rends compte de phénomènes propres aux œuvres contemporaines, c'est-à-dire leur caractère évolutif et changeant, la prévalence du travail collectif pour les créer, l'importance de leur aspect matériel pour assurer leur authenticité, et le rôle fondamental de la documentation pour les construire et vérifier la faisabilité de ses idées avec la matière et les faire évoluer en échangeant avec les autres dans le dialogue.

Je soutiens que faire des œuvres contemporaines requiert une forme de créativité différente. Il s'agit d'une créativité collective du changement où l'artiste n'est plus seul avec son œuvre qu'il imprime sur la matière à partir d'un dessin mental qu'il a dans son esprit. Cependant, il apprend comment laisser la matière guider l'action de faire l'œuvre collectivement en dialoguant avec les autres professionnels, à travers l'usage d'une certaine documentation pour assurer la bonne réalisation de l'œuvre dans l'avenir. D'une part, je défends que le fait de savoir que les artistes sont formés à entreprendre un processus créatif collectif avec plusieurs professionnels pour donner vie à leurs œuvres, en leur permettant de changer en fonction des circonstances, représente une aide pour les conservateurs. Ils peuvent s'appuyer sur cette aide pour ne pas rester bloqués sur la conservation de l'intention originale de l'artiste et pour participer au processus de changement que ces œuvres requièrent en s'engageant collectivement à les transformer. D'autre part, je soutiens qu'il serait utile pour les artistes d'être conscients des problèmes que les conservateurs rencontrent pour continuer leurs œuvres au musée, pour les rendre durables dans l'avenir.

Établi sur des sessions d'observations non participantes pendant plusieurs cours qui se déroulaient à l'Académie, ce chapitre se divise en plusieurs sections. La première section présente l'histoire d'un des cours de l'artiste peintre Casiraghi, qui met en avant l'importance des processus de collaboration pour créer de l'art contemporain lors d'un jeu collectif avec la couleur. Le processus d'apprentissage de Casiraghi, et comment il envisage la création de manière collective, consiste à transmettre à ses étudiants une certaine sensibilité à faire de l'art ensemble. Je montre que fabriquer des œuvres contemporaines, même quand il s'agit de peintures, implique une participation à un niveau sensible plus qu'à un niveau technique. La deuxième section raconte le déroulement d'un cours de l'artiste peintre Iaria pour la construction d'une installation à partir d'une maquette. Le peintre qui travaille habituellement sur une surface en deux dimensions doit apprendre à travailler dans l'espace, c'est-à-dire à faire entrer les spectateurs dans son tableau. Je montre que la construction d'une maquette permet à l'artiste de rentrer en contact physiquement

avec son œuvre pendant qu'il la conceptualise et que l'étape de création et celle de la production ne sont pas séparées. Les maquettes, comme d'autres formes de documentation, sont des manifestations partielles de l'œuvre qui peuvent évoluer simultanément avec elle, à chaque présentation. Pour cela, elles n'ont pas besoin d'être complètes. En effet, il ne s'agit pas d'assurer la reproduction d'un dessin, mais de faire évoluer la forme de l'œuvre. Ce qui me permet de dire qu'il serait plus judicieux de comparer les installations à l'architecture plutôt qu'aux compositions musicales. En effet, les installations, comme les œuvres architecturales, peuvent évoluer en plusieurs versions authentiques, simultanément avec leurs plans, en fonction du contexte. La troisième section retrace un cours du sculpteur Corsini qui enseigne à ses étudiants comment une installation peut prendre différentes formes à partir d'assemblages imprévisibles. Je défends que l'art de faire des installations comprend un rapport instinctif avec la matière pour se laisser guider par l'œuvre dans son contexte et qu'une documentation préalable n'est pas requise pour improviser.

5.2 FAIRE UN TABLEAU COLLECTIF

Dans cette partie, je soutiens que le processus créatif qui permet aux artistes de créer leurs œuvres n'est pas celui de l'artiste solitaire qui travaille seul avec la matière pour qu'elle se plie aux désirs qu'il cultive dans l'espace mental de son esprit. Les artistes ne travaillent pas en suivant un modèle hylémorphique de la créativité, mais en suivant un processus créatif collectif, où plusieurs acteurs collaborent, en se laissant guider par la matière, comme maintient Tim Ingold (2009, 2011). Les artistes sont pris dans des réseaux de collaboration pour réaliser leurs œuvres, où ils travaillent avec une grande quantité de personnes qui doivent se laisser guider par la matière. Ce qui leur demande de faire preuve d'une certaine formativité (Gherardi & Perrotta, 2013, 2014b). La formativité, c'est la créativité qui arrive en faisant, et elle demande aux acteurs de collaborer, à un niveau plus sensible que technique, en jouant. La sensibilité collective des acteurs est nécessaire pour travailler avec la matière. Les artistes sont éduqués à travailler avec les autres, en faisant preuve de sensibilité. L'apprentissage d'une certaine sensibilité en action est descriptible empiriquement. Dans cette partie, je suis ethnographiquement le processus d'apprentissage d'étudiants formés à travailler avec la couleur, guidés par la matière, afin de développer une sensibilité collective en action, essentielle pour la création artistique.

5.2.1 Développer une aire de travail collective

Le cours "Chromatologie et techniques et technologies de la peinture" de Roberto Casiraghi avait lieu tous les jeudis après-midis aux Beaux-Arts de Brera. Il se déroulait dans une grande salle blanche, spacieuse et lumineuse, où de larges tables de travail étaient positionnées de manière aléatoire, au gré des envies et des besoins, des professeurs et de leurs étudiants. Dans cette salle spacieuse et lumineuse, le professeur n'enseignait pas une technique spécifique, mais plutôt quelque chose d'invisible : l'importance d'avoir du courage et surtout du plaisir à exprimer ses propres idées, dans l'échange et le partage avec les autres.[44]

Au cours de sa leçon, Casiraghi indiquait à ses étudiants qu'il souhaitait mieux les connaitre en engageant un dialogue sur la couleur. L'exercice consistait à laisser, chacun son tour, sa trace sur une feuille de papier blanche accrochée au mur, grâce à des couleurs, pour réussir à créer un dialogue avec les autres. Chaque participant devait exprimer son ressenti sur la couleur dans un cadre ludique, où l'acte de tracer se transformait en jeu. Ce jeu graphique permettait d'ouvrir un espace de création partagée. Ce qui signifiait que le but de cette expérience sensorielle était de participer à la construction d'un objet commun, intermédiaire dans une situation de plaisir. La construction d'un objet commun intermédiaire nécessite que la trace de l'un soit articulée par l'autre. Casiraghi ne voulait pas que ses étudiants se copient les uns les autres, mais qu'ils expriment qui ils sont par le biais de la couleur en faisant un tracé singulier qui puisse communiquer avec celui des autres. Il ne voulait pas qu'ils réalisent un aplat de couleur, mais qu'ils prennent le temps de travailler ensemble, dans un contexte où le signe de l'un devait être considéré par le signe de l'autre. Chacun devait se définir, en exprimant à sa manière comment il ressentait la couleur, pour participer à la création d'un tableau collectif qui devait rester vivant. Cela impliquait de manipuler la matière en démontrant une sensibilité collective en action.

5.2.2 Laisser émerger une certaine sensibilité

Un cours de quatre heures permet de s'apercevoir de l'exercice collectif organisé par Casiraghi aux Beaux-Arts. Deux étudiants assistaient leur professeur dans l'accrochage d'une feuille blanche mesurant trois mètres sur deux. [Fig. 13] Sur la table, il avait disposé des pastels ainsi que des crayons de couleur rouge et bleu. Il lisait à voix haute le poème *Testament* de l'artiste peintre portugaise Maria Elena Vieira da Silva, rédigé avant

44 La description qui suit correspond à l'observation du cours du 23 mars 2017 aux Beaux-Arts de Brera.

son décès en 1992.[45] Il expliquait que ce poème avait été écrit "par une artiste amoureuse de la couleur" et qu'il illustrait le concept de partage qu'il voulait rejoindre par ce jeu d'apprentissage avec la feuille et les couleurs. Il disait qu'un artiste travaillait avec des choses invisibles, qu'il pouvait être amoureux d'une chose qui n'existait pas, qu'il sentait des éléments invisibles à l'œil nu, mais auxquels il croyait profondément, et qu'il chercherait toute sa vie. Il décrivait l'amour comme une occasion de partage avec autrui et une invitation à s'abandonner à la vie. Ce que je trouvais touchant.



FIG. 13 – La feuille blanche est accrochée au mur par les étudiants.

45 Le poème *Testament* de l'artiste Maria Elena Vieira da Silva auquel Casiraghi fait référence est le suivant : "Je lègue à mes amis / Un bleu céruléen pour voler haut / Un bleu de cobalt pour le bonheur / Un bleu d'outremer pour stimuler l'esprit / Un vermillon pour faire circuler le sang allègrement / Un vert mousse pour apaiser les nerfs / Un jaune d'or… richesse / Un violet de cobalt pour la rêverie / Une garance qui fait entendre le violoncelle / Un jaune baryte ; science-fiction, brillance, éclat / Un ocre jaune pour accepter la terre / Une vert Véronèse pour la mémoire du printemps / Un indigo pour pouvoir accorder l'esprit à l'orage / Un orange pour exercer la vue d'un citronnier au loin / Un jaune citron pur ; pureté / Une terre de Sienne naturelle ; la transmutation de l'or / Un noir somptueux pour voir Titien / Une terre d'ombre pour mieux accepter la mélancolie noire / Une terre de Sienne brûlée pour le sentiment de durée."

Casiraghi dessinait des pointillés sur la feuille blanche grâce à un pastel rouge, pour montrer la voie à ses étudiants, avant d'inviter l'un d'entre eux à prendre le relais. Il s'agissait de tenir compte du tracé de l'autre, en faisant don de son propre tracé, tout en parlant pour mettre des mots sur ce qui était exprimé par le geste graphique. Le premier étudiant avait réalisé un aplat uniforme à côté des pointillés du professeur qui demandait aux autres ce qu'ils pensaient du résultat. Il regrettait que la couleur ne fût pas plus invitante, et il proposait à une autre étudiante de dessiner un nouveau tracé. Cette dernière n'utilisait pas le pastel comme les autres. Elle ne cherchait pas à remplir tout l'espace avec la couleur. Elle avait dessiné au crayon rouge un long fil qui descendait vers le bas de la feuille. Casiraghi disait qu'elle avait interrompu la continuité des tracés précédents, mais qu'il était toujours possible d'interagir avec elle. Il insistait sur le fait que le résultat ne devait pas être homogène.

Il voulait que le groupe rende la couleur vibrante. Il prenait un pastel jaune pour recouvrir les différents tracés qui s'estompaient. [Fig. 14] Il maintenait qu'il fallait accepter l'ordre et le chaos parce qu'ils étaient tous les deux exploitables. Il passait ensuite le pastel à Pietro qui attendait son tour avec impatience, et il l'encourageait à donner "la fièvre" au tableau collectif de la classe. Il précisait que la feuille ne devait pas rester une superficie, mais il voulait qu'elle devienne un espace, une aire, où chacun pouvait laisser ses pas. Ce qui signifiait que la feuille représentait une aire transitionnelle d'échange et de partage, qui prenait forme dans le jeu collectif du tracé avec les autres, et qui impliquait deux choses : une forte sensibilité du corps dans un échange avec la matière qui guidait l'artiste dans l'action de faire de l'art avec les autres, et une situation de plaisir pour développer un aspect ludique de la formativité avec la matière. Par exemple, Casiraghi conseillait à ses étudiants de s'amuser en dessinant leur tracé, mais également quand ils lui montraient leurs carnets de dessins, parce que s'amuser signifiait se donner la possibilité de faire avec les autres des choses qui leur ressemblent, en s'exposant sans craindre leur jugement.



FIG. 14 – Casiraghi recouvre les tracés précédents grâce à un pastel jaune.

L'espace transitionnel que représentait la feuille était un espace qui unissait les étudiants dans le faire-ensemble avec la matière, mais aussi qui leur permettait de créer du lien avec d'autres artistes qui avaient expérimenté autour de cette recherche avant eux. Les étudiants n'étaient pas ici que pour apprendre à faire de l'art collectivement dans l'instant présent de leur pratique artistique, mais également dans l'histoire de l'art, en lien avec les recherches artistiques des artistes du passé. Par exemple, Casiraghi comparait le tableau collectif qu'ils faisaient aux œuvres du peintre italien Giulio Turcato, comme *Porta d'Egitto* (1974), à celles du peintre italien Piero Dorazio, comme *Composizione in rosso* (2001), et aux œuvres du peintre américain Mark Rothko. Ce qui signifiait que le professeur voulait insérer ce qu'ils faisaient dans une recherche artistique, une tradition du faire de l'art, quand les peintres recouvraient d'immenses toiles de couleurs intenses, rouge, jaune, et orange, en travaillant de fines couches de peinture superposées, les unes sur les autres, qui laissaient entrevoir les tracés précédents. Il cherchait cette vibration. Pour cela, il invitait ses étudiants à remplir l'espace délimité à l'autre extrémité de la feuille qui était restée blanche, grâce à un pastel couleur bleu Klein qui évoquait la couleur de la mer, du ciel et des ténèbres. [Fig. 15] Ce

qui faisait rêver parce qu'il s'agissait d'endroits naturels sublimes, mais également les moins accessibles à l'homme, et d'une couleur qui évoquait la liberté totale, celle de l'horizon infini.



FIG. 15 – Pietro étale le bleu avec la paume de ses mains

Pendant que plusieurs étudiants complétaient la bande bleue, d'autres étudiants étaient chargés de rendre le rouge plus homogène. Les deux couleurs devaient vibrer à l'unisson. Cependant, l'exercice se compliquait du côté rouge. La partie inférieure devait avoir les mêmes nuances que celle supérieure, dessinée par dix mains différentes, tandis que tous les signes du passé devaient rester visibles. L'enseignant comparait leur travail à une œuvre de Mark Rothko, encourageant ainsi ses étudiants à stimuler leur imagination tout en soulignant la dimension collaborative de leur création. Cela signifiait que le bricolage artistique pouvait procurer du plaisir en solitaire, mais que Casiraghi souhaitait ouvrir une autre voie, celle d'un bricolage collectif vertueux. Par exemple, il disait à l'étudiant qui travaillait du côté rouge qu'il pouvait "être un soliste" mais qu'il devait apprendre à "être un quorum". En effet, il devait considérer la pluralité des tracés précédents pour ne pas les effacer sous une couche de

rouge. Il soulignait que cette tâche était difficile car elle nécessitait une discipline, mais qu'il devait s'efforcer de la réaliser de manière ludique.

Casiraghi contemplait la feuille une dernière fois et insistait sur l'importance de la participation, qu'il opposait aux termes "technique" et "question de goût", afin de mettre en avant la "sensibilité" de l'artiste. Cela signifiait que la créativité collective dans le faire de l'art ne peut se manifester à travers le jugement des œuvres en cours, basé sur des conventions particulières préétablies et acceptées dans le monde de l'art. Au contraire, il s'agit d'un laisser-aller du sensible avec la matière, qui doit se réaliser entre les acteurs en action, dans un processus de recherche non linéaire. Je cite Casiraghi à propos de la sensibilité du faire lorsqu'il s'adressait à l'étudiant qui coloriait la toile en rouge :

> Nous ne sommes pas en train de partir de signes différents pour arriver à une étude du rouge. Pour cela, il aurait suffi d'une couche de rouge. Garde à l'esprit le nombre de couches d'épiderme qui nous permettent d'allonger la main et de sentir. Essaye de comprendre comment un épiderme se forme et comment il vieillit. Ce n'est pas une question de technique. Sais-tu pourquoi j'ai parlé d'amour au début du cours ? Parce que souvent un artiste poursuit des choses invisibles. Pour beaucoup, c'est seulement l'aspect extérieur qui est important, et ils en font une question de goût. Je n'en fais pas une question de goût mais de sensibilité. Tu devrais pousser ton potentiel non pas à un niveau technique mais à un niveau de participation.[46]

Ce qui signifiait que pour faire de l'art, l'artiste devait suspendre son jugement le temps d'accomplir l'œuvre. Il devait suivre sa sensibilité pour travailler au milieu du flux des choses qui lui arrivaient, mais qu'il pouvait aussi provoquer. Il n'était pas considéré comme un acteur libre qui pouvait faire ce qu'il voulait, mais qui devait tenir compte du contexte, des autres et de la matière en action. Par exemple, Casiraghi reprenait un étudiant sur le fait qu'il ne s'amusait pas assez en réalisant son tracé, et il lui expliquait qu'un artiste ne faisait pas ce qu'il voulait mais ce qui était nécessaire qu'il fasse ici et maintenant en fonction de sa sensibilité. L'activité de faire de l'art était ainsi considérée comme une exploration, une recherche artistique dans laquelle s'immerger avec les autres pour résoudre des problèmes non linéaires, dans un rapport sensible avec la matière.

46 Casiraghi pendant son cours du 23 mars 2017 aux Beaux-Arts de Brera.

Pour résumer, le tableau collectif est fini. Les couleurs rouge et bleu se détachent sur la feuille de papier qui demeure accrochée au mur. Casiraghi a réussi à créer une situation d'échange parmi ses étudiants. Ces derniers, timides et réservés au début du cours, ont fait chacun leur tour un pas en avant pour réaliser leur tracé, jusqu'à oser ouvrir leurs carnets pour montrer leurs travaux. Ils ne recevront pas de conseils techniques sur comment améliorer leurs dessins, ni de critiques pour savoir si ce qu'ils ont fait est beau. Cependant, le professeur voulait leur transmettre une attitude sensible du faire de l'art, sans qu'ils focalisent toute leur attention sur le medium. Cette créativité n'est pas celle d'un artiste solitaire qui travaille de manière isolée en imprimant un dessin mental sur la matière, mais celle d'un groupe de personnes pris dans un agencement contextuel, où la matière guide leurs actions. Cette approche requiert de faire preuve d'une certaine sensibilité avec les autres et d'une formativité ludique au sein d'une communauté de pratique épistémique, où la création devient une recherche collective par le jeu.

5.3 DE LA PEINTURE À L'INSTALLATION

Dans cette partie, je soutiens que la documentation que les artistes font pour créer leurs installations n'est pas seulement une aide pratique à la production des œuvres, comme maintient Nelson Goodman (1968), ou l'immanence physique d'un objet idéal, comme défend Gérard Genette (1994), mais il s'agit aussi d'un instrument de travail que les artistes utilisent pour les aider à penser dans le changement, au fur et à mesure que leurs projets d'installations se précisent, et qui les aide à changer leurs œuvres en fonction du contexte. Le mécanisme des projets d'installations, avec la documentation qui les accompagne, ne permet pas que d'assurer le passage correct de la conception à la construction, dans laquelle plusieurs personnes interviennent, comme Goodman soutient pour l'architecture, mais la documentation est un instrument de travail qui donne la possibilité aux artistes de visualiser leurs projets d'installations de l'extérieur, et de passer d'une idée à l'autre en les vérifiant. L'artiste crée des règles particulières, comme dans un jeu, et il se donne la possibilité de les réinterpréter en les modifiant au fil du temps. Ce qui révèle, d'une part, une grande adaptation à l'environnement, d'autre part, une rupture qui déclenche le libre jeu de l'imagination, mais également l'exercice d'une formativité expérimentale avec la matière dans des agencements contextuels imprévisibles. La documentation rend compte de l'exactitude du travail pour créer une installation, mais aussi de l'im-

portance de pouvoir transformer ses idées en action. Elles sont localisées dans la documentation du projet d'installation et sont descriptibles empiriquement. C'est pourquoi cette partie suit ethnographiquement le processus de création d'une installation aux Beaux-Arts, et l'évolution des idées rendue possible pour fabriquer une installation à travers une maquette, dans un processus de recherche artistique qui demande aux artistes de faire preuve d'une certaine formativité expérimentale.

5.3.1 Travailler dans l'espace

"Quand il s'agit de faire une installation, les plans et les maquettes sont au centre de notre processus créatif, comme les architectes." Ce sont les paroles clefs de Teresa Iaria qui enseigne "Techniques et technologies des arts visuels" aux Beaux-Arts de Brera. Tous les mercredis après-midis et tous les jeudis matins, pendant quatre heures, elle transmet à ses étudiants comment passer d'une œuvre en deux dimensions, comme une peinture, à une installation en trois dimensions, en utilisant des maquettes.[47] Il s'agit de commencer par ses propres œuvres, c'est-à-dire une recherche personnelle terminée, en deux dimensions, qu'il faudra traduire dans un cube blanc, propre et sans fenêtres. Il est important de noter, à ce point du raisonnement, que Iaria fait référence à la notion de cube blanc développée par le critique d'art Brian O'Doherty (1986) dans *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, un recueil de textes qui regroupe une série d'articles parus dans le journal "Artforum" (1976). L'auteur répond à un moment de crise du monde de l'art, pendant la deuxième moitié du 20e siècle, en relation avec le développement d'espaces d'expositions neutres dans les galeries privées et muséales, où prévalait un paradigme moderniste, en défense d'œuvres universelles et atemporelles. Ces articles déclenchèrent un débat critique qui dure encore aujourd'hui, sur le rôle de ces institutions, où le cube blanc est décrit comme un espace de commercialisation et de dépersonnalisation de l'art. Cependant, Iaria utilise le cube blanc de manière positive, pour créer des installations itinérantes qui considèrent les conditions spatiotemporelles des espaces de réception rencontrés par les artistes.

Elle maintenait que cette démarche avec le cube blanc était importante pour les peintres parce qu'ils n'étaient pas habitués à raisonner dans un espace tridimensionnel, mais à mettre une distance de travail avec leurs œuvres. Elle insistait en répétant qu'avec les installations, l'espace devait devenir l'œuvre elle-même et qu'il devait engager aussi bien l'artiste que le spectateur. Il ne s'agissait pas de concevoir, comme en peinture, une

47 La description qui suit correspond au cours du 1er mars 2017 aux Beaux-Arts de Brera.

fenêtre virtuelle pour le public qui reste en face pour la contempler, mais il fallait conceptualiser un espace qui l'englobait. Il existait une certaine distance entre le public et un tableau, tandis qu'avec une installation, il s'agissait d'un espace immersif parce que l'œuvre n'était pas accrochée au mur, mais elle s'étendait dans l'espace. Cette différence était fondamentale pour le peintre qui devait en tenir compte pour créer une installation.

Pour Iaria, le cube blanc était un double espace de travail simplifié, mental et physique, pour faire évoluer concrètement ses idées logées dans l'espace abstrait de son esprit en restant concentré. D'une part, c'était un espace mental de travail virtuel qui représentait l'espace de l'esprit dans lequel pouvoir marcher. Il s'agissait d'un espace idéal et abstrait, comme une "bulle suspendue" (je cite ses mots) dans laquelle penser son installation pour la mettre sur pied. Elle voulait que ses étudiants puissent marcher dans cet espace mental qui représentait leur esprit et qu'ils réussissent à créer des chambres pour la pensée qu'ils auraient pu traverser pour faire leurs installations. D'autre part, c'était un espace physique d'expérimentation. Elle invitait ses étudiants à construire un modèle à taille réduite de leurs installations dans un cube de couleur blanche, de trente centimètres sur trente, comme une maquette scénographique, où ils pouvaient tester leurs idées. Elle les encourageait à photographier ce cube, de temps en temps, pour garder un regard extérieur sur leurs œuvres, tout en continuant à s'immerger dedans.

Ce petit espace d'expérimentation était un espace de vérification qui devait permettre aux étudiants de se familiariser très tôt dans leur processus créatif avec les matériaux de leurs installations, et de se confronter avec d'autres "structures de pensées" pour concrétiser leurs projets. Elle soulignait que la vérification était une étape cruciale. Elle permettait de voir comment l'œuvre fonctionnait dans l'espace. Le problème, c'était qu'elle n'était possible que lorsqu'elle se matérialisait. Tant qu'elle restait dans l'esprit de l'artiste, il ne pouvait pas savoir comment elle fonctionnait. C'était le but de la maquette. Il s'agissait d'une manifestation partielle de l'œuvre pour vérifier, dans un premier temps, comment elle marchait dans l'espace. Pour favoriser cet exercice de vérification, dans un deuxième temps, il fallait l'installer dans un espace réel, comme l'église désacralisée de San Carpoforo à Milan. Le cube devenait ainsi une étape du projet d'installation avant qu'il soit traduit dans un espace réel, dont il aurait fallu considérer les particularités, comme le pavage octogonal et les murs noirs de l'église de San Carpoforo. La maquette, c'était ce qui restait quand tout était terminé, avec la documentation photographique de l'œuvre quand elle était installée. Cette documentation était la preuve

que l'œuvre avait bien existé, et aussi une documentation de travail sur laquelle une nouvelle version aurait pu être reconstruite différemment, dans un nouvel espace réel. Je cite Iaria :

> La vérification, c'est très important, mais elle est possible seulement quand l'œuvre se manifeste physiquement dans l'espace. Donc, au niveau du projet, dans ce cours, il y aura deux parties. La première, en analysant votre travail de recherche, la seconde, en installant votre œuvre dans l'église désacralisée de San Carpoforo. Cette exposition permettra de faire une documentation pour présenter votre travail à une galerie. Donc, le cube est une solution pour continuer à expérimenter en l'absence d'un espace où s'exercer physiquement.[48]

Le projet d'installation était composé de plusieurs éléments : un intérêt pour un sujet qui touche ou qui passionne les étudiants, une recherche iconographique sur ce sujet, comme la collection d'une série d'images, de dessins ou de photographies, et la création d'une documentation qui leur permette d'articuler leurs œuvres dans l'espace, et de travailler avec plusieurs figures professionnelles pour réaliser leurs installations en collaborant, ou en leur absence. En effet, Iaria voulait que ses étudiants apprennent à conceptualiser leurs œuvres avec les autres, et ce travail préliminaire avec le cube physique d'expérimentation leur permettait de le faire en dialoguant. Elle insistait sur le fait que créer une installation n'était pas un travail intime qui se développait dans une sphère émotionnelle individuelle, comme en peinture, mais qu'il s'agissait d'un exercice complexe, comme en architecture, avec ce qui était "en dehors". Dit à sa manière :

> Le projet te permet de travailler avec les autres. Cela doit être clair. Ce que tu as, tu dois aussi l'envoyer. Ta présence n'est pas toujours nécessaire, et tu ne dois pas toujours te justifier de tout ce que tu as choisi de faire et pourquoi. Tu dois être capable de présenter un projet pour la réalisation de ton œuvre. Tu auras besoin de beaucoup de figures professionnelles différentes, même si c'est un concours. Donc, avoir un projet, c'est important. Surtout pour les peintres qui ont un peu de résistance au début, parce qu'ils ont un rapport plus immédiat avec l'émotion, et faire un projet, c'est plus difficile parce que tu dois rationaliser.[49]

48 Iaria pendant son cours du 1er mars 2017 aux Beaux-Arts de Brera.
49 Iaria pendant son cours du 1er mars 2017 aux Beaux-Arts de Brera.

Pour résumer, les artistes sont éduqués à créer leurs installations en développant simultanément leurs idées et leurs manifestations physiques dans un espace immersif pour le public, en gardant un regard extérieur sur le développement de leurs œuvres qui devront être adaptées au contexte réel. Les étudiants sont encouragés à considérer qu'ils ne pourront pas réaliser leurs installations tout seuls, mais qu'ils devront collaborer avec les autres, en dialoguant autour de la documentation pour comprendre la faisabilité de leurs idées. Il est important de souligner que l'aspect changeant des œuvres par rapport au contexte est mis en avant. Les œuvres ne sont pas fixes. Elles doivent se transformer en fonction du contexte, en conservant un aspect de leur identité. Ce qui signifie que les espaces idéaux et physiques restent ouverts aux changements parce qu'il est impossible de connaître à l'avance les particularités du contexte, ni la disponibilité des matériaux et leurs réactions, ni le nombre de personnes disponibles, et que la documentation est un outil de travail qui peut changer pour adapter l'installation à son nouveau contexte, à chaque nouvelle manifestation.

5.3.2 Dialoguer autour du cube

Une conversation entre Iaria et Gabriele Barile permet d'illustrer comment ce mode opératoire avec le cube blanc est transmis par la professeure à son étudiant, et comment la documentation sous la forme d'une maquette représente une aide à penser pour que les artistes puissent développer leurs installations en dialoguant avec les autres.[50] [Fig. 16] Barile est un jeune peintre qui travaille depuis longtemps avec sa professeure sur le thème de la foule et des migrants, en faisant une recherche pour assembler une série de documents. C'est ce que Iaria appelle un projet de recherche, devenir un détective pour trouver des images journalistiques modifiables pour qu'elles deviennent quelque chose de différent.

50 Cette conversation se déroulait, en classe, pendant le cours du 5 avril 2017 aux Beaux-Arts.



FIG. 16 – Iaria enseigne à Barile comment faire un projet d'installation grâce à un cube blanc à partir d'une recherche artistique en deux dimensions.

Barile avait choisi la photographie d'un navire en mer, sur lequel voyageait une cinquantaine de migrants, assis les uns à côté des autres sur le ponton extérieur du bateau. [Fig. 17] Il me disait qu'il était captivé par le manteau en peau de bête d'un des migrants. Cet indument luxueux, généralement porté par une personne aisée, couvrait les épaules frêles d'un homme pauvre et malheureux qui fuyait son pays pour changer de vie. Pour réaliser un tableau contemporain à partir de cette image, il avait sélectionné une section carrée de la photographie, où il avait isolé le manteau du migrant avant de l'effacer, pour réaliser un tableau à partir de ce détail. [Fig. 18]. Ensuite, le carré avec le fragment manquant avait été répété pour évoquer la fréquence par laquelle les embarcations s'échouaient au milieu de la Méditerranée, avant même d'avoir touché le bord des côtes italiennes. [Fig. 19]



FIG. 17 – Cette photographie est le point de départ de la recherche de Barile. En rouge, il a sélectionné la partie de l'image qui attirait le plus son attention : le manteau luxueux que portait un des migrants.

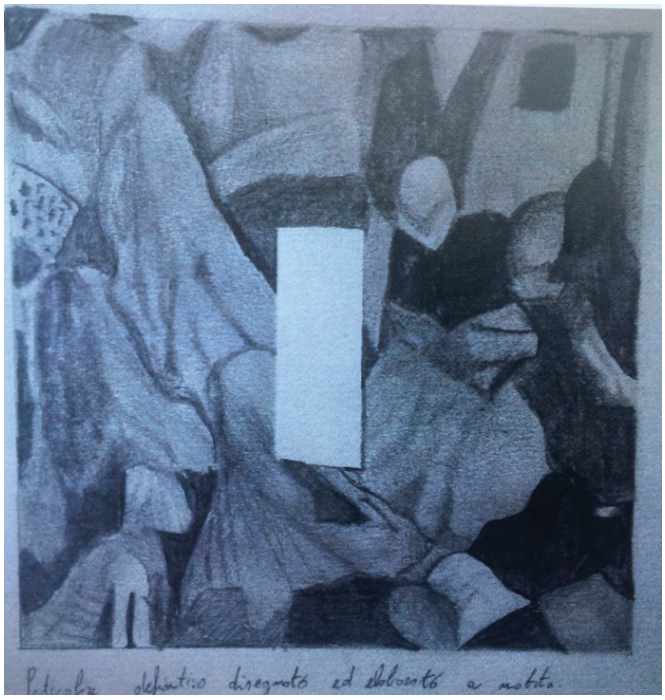


FIG. 18 – La partie sélectionnée était redessinée par le peintre avec le manteau luxueux effacé.



FIG. 19 – Cette portion d'image redessinée était répétée pour insister sur la fréquence d'arrivée des migrants sur les côtes italiennes.

Barile voulait développer ce concept pour son installation mais de manière plus abstraite. Il montrait son cube à Iaria en disant qu'il avait imaginé une nouveauté pour son installation : de l'exuvie de serpent. Elle était déjà visible, collée sur les parois du cube [Fig. 20]. Il maintenait que l'exuvie de serpent était liée au voyage des migrants. C'était un symbole de continuité et de renouveau. Cependant, il n'était pas sûr de vouloir mettre l'exuvie de serpent par terre parce qu'il avait peur qu'elle s'abîme en marchant dessus. Plus il s'appuyait sur son cube pour expliquer ses idées, plus ses pensées se mettaient en ordre pour prendre une autre direction. Il ajoutait qu'en définitive, cela ne serait pas un problème, si elle était endommagée, parce que le concept de décomposition était présent dans la nature. Iaria décidait d'intervenir pour lui proposer une solution. Elle lui conseillait de trouver un moyen de la protéger ou d'en faire des photocopies pour coller les images obtenues sur le sol.



FIG. 20 – Le cube de Barile où il a décidé d'appliquer sur les parois de l'exuvie de serpent.

Barile se sentait écouté. Il continuait de partager ses intentions avec sa professeure. Il lui expliquait qu'il voulait accentuer l'idée de la fréquence d'arrivée des migrants en mettant ces mues de serpent, côte à côte, de manière répétée. Ce concept n'était pas nouveau. Il l'avait déjà développé pour sa recherche précédente avec la multiplication des carrés, et il cherchait à le traduire dans le cube pour son installation. Cependant, Iaria comprenait qu'il manquait quelque chose, et que son étudiant courait le risque de réaliser une opération de tapisserie plutôt qu'une installation qui s'épandait dans l'espace. Barile était en train de refaire son tableau dans le cube pour immerger le public dedans, mais Iaria voulait qu'il sorte du cadre pour transformer son tableau en une expérience physique dans l'espace, c'est-à-dire une expérience multisensorielle et non pas qu'aspectuelle. La recherche précédente ne fonctionnait pas dans le cube parce qu'il n'avait pas encore intégré le discours des migrants dans l'espace. Il manquait un centre. Le public devait être plongé dans un espace tapissé, mais devait aussi pouvoir aller quelque part.

Iaria regardait attentivement le jaune utilisé par son étudiant pour colorer l'exuvie de serpent, et elle procédait par association d'idées. Elle

essayait de comprendre comment Barile avait distribué les zones sombres et les endroits plus clairs dans l'espace physique de sa maquette. Elle lui suggérait de travailler sur la couleur : "On dirait que tu as mis le jaune au hasard, mais tu pourrais le nuancer à certains endroits. Dans cette zone, tu pourrais utiliser un jaune plus clair pour créer des îles de repos pour tes voyageurs." Enfin, elle ajoutait avec enthousiasme : "Regarde ! La peau de serpent ressemble à un filet pour attraper les poissons, comme les personnes qui entrent dans ton installation. C'est intéressant que les couleurs que tu as choisies créent cette ambiguïté. Continue avec le jaune et le noir." [Fig. 21]



FIG. 21 – Ensemble avec Barile dans son atelier, l'artiste m'explique comment il souhaite jouer avec la couleur.

Pour résumer, la maquette est utilisée de plusieurs manières. Premièrement, il s'agit d'un instrument didactique pour apprendre à passer d'une œuvre en deux dimensions à une installation en trois dimensions, capable d'engager le public dans l'espace. Deuxièmement, c'est un outil qui encourage le dialogue pour travailler avec les autres et développer son installation dans l'espace collectivement. Troisièmement, c'est un instrument qui ne fige pas l'œuvre, mais qui lui permet d'évoluer.

L'étudiant apprend qu'une documentation de support peut l'aider à développer son projet d'installation dans l'espace avec les autres, et que la documentation ne fixe pas son œuvre dans un état original à rejoindre quel que soit le lieu d'exposition. Au contraire, il s'agit d'un outil pour faire évoluer son projet en fonction du contexte. La documentation n'a pas besoin d'être complète, mais elle peut être partielle. Ce qui compte, c'est que l'artiste aborde plusieurs problèmes quant à la réalisation de son installation, dans un espace physique d'expérimentation avec les autres.

5.4 DE LA SCULPTURE À L'INSTALLATION

Dans cette partie, je soutiens, comme dans les autres parties, que l'activité de faire des œuvres contemporaines n'est pas l'exercice d'un artiste solitaire qui impose ses idées mentales sur la matière, mais que les artistes sont éduqués à se laisser guider par la matière pendant qu'ils font des œuvres avec les autres. Je maintiens aussi qu'un certain aspect innovant de la formativité est inculqué aux artistes pendant qu'ils apprennent à faire de l'art de manière expérimentale. En suivant le sculpteur Vittorio Corsini, qui enseigne à ses étudiants comment créer des installations qui prennent vie dans l'espace à partir du comportement de la matière, je montre comment les étudiants sont formés à créer des œuvres plurielles (Genette, 2014) qui requièrent de pouvoir changer en fonction des agencements contextuels dans lesquels elles sont immergées, et comment les étudiants apprennent à développer leurs œuvres dans un rapport continu entre la manipulation de la matière et l'idée de l'œuvre qui nait dans un processus continu du faire en essayant ses idées. Il existe une certaine formativité innovante dans l'activité de faire de l'art en action, lorsque les étudiants artistes sont éduqués à poursuivre leur recherche directement dans l'espace d'exposition, en assemblant des éléments hétérogènes de leur recherche artistique. En particulier, j'observe le processus d'apprentissage de Luisa Turuani lorsqu'elle présente son œuvre aux autres étudiants. Par rapport au cas précédent, il ne s'agit pas de développer un projet pendant le cours, mais d'installer son œuvre dans la classe pour voir si elle fonctionne. Ce qui laisse une marge de manœuvre à l'artiste pour improviser, la possibilité de faire preuve d'une certaine formativité innovante, et la chance d'expliquer son processus créatif en action aux autres. Ce processus est empiriquement descriptible. C'est pourquoi, dans cette partie, je suis ethnographiquement ce que cela requiert d'apprendre à travailler avec des œuvres qui changent.

5.4.1 Installer un ciel dans une chambre

Pendant son cours aux Beaux-Arts de Brera, Corsini proposait des ateliers où les étudiants qui avaient choisi de suivre son cours pouvaient présenter leurs œuvres aux autres étudiants en expliquant leur recherche artistique. L'idée n'était pas seulement de parler des œuvres présentées, mais aussi de se confronter avec les autres pour développer une série de possibilités, et pour aller plus loin avec son œuvre et sa propre recherche artistique. Chacun était libre de dire ce qu'il pensait. Le plus important, c'était de pouvoir cultiver quelque chose de soi avec les autres, et de porter en avant une réflexion sur son œuvre, et comment elle pouvait se développer pendant le cours. Son cours m'apparaissait comme un laboratoire d'idées, où les artistes pouvaient recevoir des conseils sur leurs œuvres pour les faire évoluer pendant l'action même d'essayer ses idées en manipulant la matière. Les idées prenaient ainsi forme quand la matière était manipulée par l'artiste qui se laissait guider par la matière, mais y répondait aussi dans un processus continu. Pendant que Corsini expliquait aux étudiants que faire l'artiste signifiait "déplacer les lignes", Turuani installait son œuvre.[51] [Fig. 22]



FIG. 22 – Turuani installe son œuvre.

Elle avait choisi un titre qui semblait provisoire, comme son œuvre : *Ciel dans une chambre*. L'installation était composée de ballons gonflables

51 La description qui suit correspond à l'observation du cours du 6 mars 2017 aux Beaux-Arts de Brera.

bleu azur, de morceaux de coton clair, et d'un projecteur qui affichait des photographies de surfaces bleu azur. [Fig. 23] L'œuvre avait l'air fragile et elle semblait prise dans un processus en devenir parce qu'elle n'arrivait pas à l'installer, comme elle voulait. Le problème, c'était que les ballons qu'elle gonflait ne résistaient pas. Ils continuaient d'exploser une fois qu'elle les posait par terre, à cause de l'effet produit par l'électricité statique avec le coton.

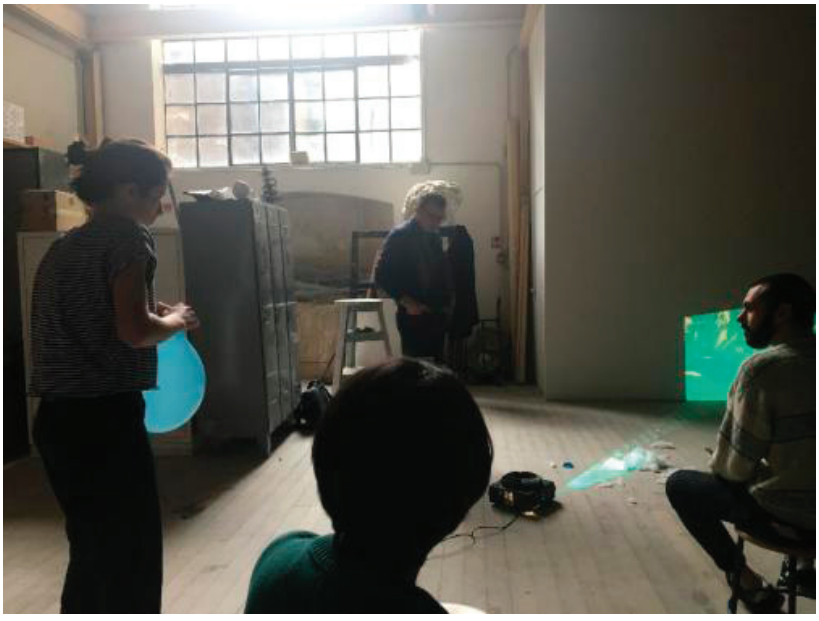


FIG. 23 – Turuani installe les ballons.

Pour mieux faire comprendre le résultat qu'elle espérait aux autres, elle décidait de montrer plusieurs photographies qui rendaient compte de son œuvre installée avec les ballons sur son ordinateur. Ce qui lui servait de support pour expliquer son processus créatif avec les diapositives. [Fig. 24] Elle expliquait que cette installation était le résultat de l'assemblage de deux œuvres séparées qu'elle voulait mettre en relation pour les faire dialoguer. Elle était intéressée par la relation qui existait entre son œuvre en deux dimensions (les diapositives) et son œuvre en trois dimensions (les ballons et le coton). La lumière du projecteur devait permettre à l'ombre des ballons de se dessiner sur le sol, et l'image de la photographie devait être projetée sur la surface des ballons qui devaient attirer les morceaux de coton contre eux, sous l'effet de l'électricité statique produite par la lumière et la chaleur du projecteur.



FIG. 24 – Turuani montre une version de son installation sur son ordinateur.

Elle précisait que l'image projetée sur le mur derrière les ballons n'était pas la photographie d'un tableau mais la photographie modifiée d'une plaque de ciment pour qu'elle ressemble à un ciel bleu azur. Elle prenait le temps de retracer l'histoire d'un processus créatif complexe de transformation des images en intervenant directement sur la pellicule des diapositives. La photographie n'avait rien de naturel. Ce ciel bleu qui était projeté sur le mur était le résultat d'un processus chimique. Elle expliquait qu'elle avait photographié des plaques de ciment blanches à la surface desquelles émergeaient de petits points noirs dus aux irrégularités de la plaque de ciment. Les couleurs de la pellicule s'inversaient en négatif de sorte que la plaque de ciment blanche devenait noire avec de petits points blancs. Elle procédait alors à une opération d'effacement. Pour enlever ces infimes points blancs, elle retirait la couche de gélatine de la pellicule. Les points blancs disparaissaient ainsi, et elle s'était rendue compte qu'en l'absence de gélatine, le noir de la plaque de ciment devenait du bleu azur. Autrement dit, en négatif sur la pellicule, la plaque de ciment n'est pas blanche comme en réalité, mais elle est noire avec de petits points blancs, puisque les couleurs sont inversées. Turuani enlève la gélatine de la pellicule pour que la couleur bleu azur émerge de la matière par un procédé chimique.

5.4.2 Maintenir en vie une œuvre précaire

Corsini voulait que les étudiants lui posent des questions. L'exercice consistait à se construire une position d'artiste dans l'échange avec l'autre, où la question de l'un permettait à l'autre de définir son travail, mais aussi sa propre identité en tant qu'artiste. Un étudiant disait qu'il ne comprenait pas la relation entre les ballons attirés par le coton et la photographie projetée sur le mur derrière. Il trouvait que l'image bleue prenait toute la place. Autrement dit, Turuani n'ayant pas réussi à créer une relation entre les ballons, le coton, le projecteur et la photographie, l'image devenait protagoniste et capturait toute l'attention du spectateur. Turuani en profitait pour défendre sa démarche artistique. Elle répondait que les deux œuvres fonctionnaient ensemble et qu'elles se donnaient de la force. L'image ne devait ni être totalement projetée sur le mur, ni complètement sur les ballons parce que l'aspect plastique des ballons devait rester visible. Les ballons ne devaient pas être recouverts par l'image. L'image devait toucher partiellement les ballons et apparaitre déformée sur le mur, à cause de la surface arrondie des ballons sur laquelle elle était partiellement projetée. Devant l'insistance de l'étudiant qui continuait à voir deux œuvres séparées, elle ne cédait pas. Elle disait qu'elle voulait croiser les choses. "Ce qui ne v[oulait] pas dire qu'elles perd[aient] en autonomie", ajoutait-elle. Elle maintenait que certains aspects devaient rester ouverts, c'est-à-dire qu'ils devaient rester présents, le temps qu'elle trouve une solution à certains problèmes qu'elle n'avait pas encore résolus.

Les deux étudiants confrontaient leurs idées sur la dernière exposition de l'artiste écossaise Karla Black qu'ils avaient vue récemment. Ils discutaient des aspects de son travail qu'ils ressentaient plus proches du leur. L'étudiant comparait l'œuvre de Turuani au travail de Black parce qu'elle aussi créait des situations, des ambiances, en se concentrant sur la couleur, avec le même type de matériel. Il disait qu'il aimait l'aspect tactile de ses œuvres parce qu'elle travaillait avec des matériaux très doux. Il aimait aussi le fait qu'il était possible de voir qu'elle "raisonnait avec les mains" pour construire des choses imposantes qui se transformaient en les touchant. Turuani en profitait pour se positionner en tant qu'artiste féminine. Elle aimait l'aspect fragile et précaire des œuvres de Black, qui semblaient en équilibre. Elle cherchait cette caractéristique dans son travail, celle de faire "des choses légères qui pouvaient sembler très lourdes dans le bon sens du terme", expliquait-elle.

Un silence s'était installé dans la salle de cours. Plus personne n'avait de questions pour Turuani. Corsini reprenait les éléments de son œuvre les plus intéressants, c'est-à-dire le lien avec la matière et la transfor-

mation de la matière, et comment elle avait été accueillie par l'étudiante pour donner vie à son installation. Il aimait la précarité de son œuvre et la manière qu'elle avait de se laisser guider par la matière. Il s'exprimait ainsi :

> Luisa travaille sur la précarité. C'est voulu et cela provient des matériaux qu'elle choisit. Quelqu'un qui travaille avec le marbre doit lui donner une forme précise et s'il choisit de ne pas finir la forme, elle restera comme elle est. Luisa, au contraire, travaille sur une forme plus légère, où les circonstances peuvent entrer à l'intérieur. Ses œuvres ne se définissent pas parce qu'elles sont toujours prêtes à changer. Je parle comme cela parce que je connais bien le travail de Luisa.[52]

Une autre étudiante intervenait en disant qu'elle était intéressée par la recherche photographique de Turuani. Elle trouvait que cette partie de l'œuvre avait le plus de sens, peut-être parce que la partie avec les ballons n'avait pas pu être installée. Il s'agissait des photographies de plaques de ciment, dont Turuani avait retiré la gélatine de la pellicule noire pour qu'une fois projetées sur un mur ou sur un ballon, elles ne renvoient plus l'image d'un mur de ciment mais celle d'un ciel bleu azur, à travers un procédé chimique. Elle aimait le fait que par un procédé chimique, la photographie d'une plaque de ciment se transforme en ciel bleu azur, c'est-à-dire qu'un résultat naturel puisse émerger d'un processus artificiel.

Corsini voulait revenir sur les diapositives de Turuani et le processus créatif qui consistait à enlever la gélatine pour obtenir les images d'un ciel bleu azur à partir d'une plaque de ciment. Il lui demandait si les diapositives pouvaient être remplacées par autre chose : "Qu'est-ce que cela changerait, si les diapositives de plaques de ciment étaient remplacées par des diapositives d'autres choses ?" disait-il. Turuani répondait de but en blanc : "Parce qu'au laboratoire, le noir devient du bleu azur." Ce qui signifiait que la couleur blanche du ciment, en négatif sur la pellicule, devenait du noir, mais quand elle retirait la couche de gélatine, celui-ci projeté sur le mur se transformait en bleu azur. Autrement dit, la couleur d'un ciel bleu azur émergeait de la matière, celle d'une plaque de ciment et d'un négatif noir. Corsini faisait des compliments à son étudiante. Je le cite :

52 Corsini pendant son cours du 6 mars 2017 aux Beaux-Arts de Brera.

> C'est vraiment intéressant. Si tu fais une diapositive d'un coucher de soleil, et puis tu l'effaces, alors il devient quelque chose d'autre. Donc, c'est important que les diapositives soient celles de plaques de ciment. Luisa nous a clarifié une partie importante de la grammaire de son œuvre parce que si ces diapositives représentaient des morceaux de peinture, cela ne voudrait pas dire grand-chose, mais cette image existe seulement dans ces conditions. Luisa a été très douée. Elle nous a dit qu'elle devait encore travailler dessus. C'est la raison pour laquelle ces choses sont restées.[53]

La leçon se terminait. Corsini proposait de reconstruire le sens de la recherche de Turuani. Il disait qu'il travaillait avec elle depuis plusieurs années, et que même cet échec faisait partie de son travail parce qu'elle fabriquait des œuvres non finies dans un équilibre précaire. Il mentionnait qu'elle travaillait sans projet parce qu'elle construisait ses œuvres sur le terrain pendant qu'elle les installait. En prenant exemple sur son œuvre, il maintenait qu'il était possible de travailler en fonction de la réaction de la matière et des circonstances du contexte qui pouvaient entrer à l'intérieur de l'œuvre et guider le processus créatif de l'artiste. Un sculpteur pouvait choisir de travailler avec des matériaux précaires en action sans définir un projet en avance, pour laisser les choses prendre vie. L'œuvre n'était pas fixe, mais elle pouvait changer. Ce qui signifiait que l'artiste devait l'accompagner à chaque exposition pour en superviser l'installation. Je cite Corsini à propos du travail de Turuani :

> Luisa travaille sur une tension extrême de faire les choses. Elle ne définit pas son œuvre de manière intellectuelle. Elle ne la définit pas avant de la faire, mais elle est attentive à ce qui se passe, comme un ballon qui attire sur lui des morceaux de coton éparpillés sur le sol. Elle est attentive à la manière dont ce ballon se charge d'électricité statique, et à comment l'image émerge d'une diapositive. Elle est attentive au fait que cet outil sert à projeter des images, et elle en profite pour l'utiliser comme une lampe un peu particulière. Son attention est intéressante, mais aussi comment elle utilise les conditions du contexte, et les matériaux qu'elle a sous la main. Ce qui m'intéresse, c'est que Luisa se pose des problèmes. Elle se demande : quand est-ce que tout cela va prendre vie ? Elle part de l'effacement d'une image, c'est-à-dire de la fragilité des choses. D'ailleurs, une œuvre comme celle-ci, tu ne peux pas la mettre

53 Corsini pendant son cours du 6 mars 2017 aux Beaux-Arts de Brera.

> dans une boîte, en expliquant comment la positionner, parce que personne ne s'inquiétera de la positionner correctement à partir d'une feuille d'instructions très précises. Cette œuvre est en parfaite osmose avec le monde. Luisa travaille corps à corps avec ses œuvres. Elle s'immerge à l'intérieur, où elle trouve son sens, qui parfois coïncide avec le nôtre. Disons qu'elle est en train de mettre sur pied son œuvre.[54]

Pour résumer, l'œuvre de Turuani est le résultat d'un processus créatif avec la matière, guidé par la matière. Il ne s'agit pas d'établir un dessin préalable qui s'impose sur la matière, mais de se laisser prendre dans un processus créatif avec la matière, dans un contexte particulier. C'est la matière qui décide si l'œuvre fonctionne ou ne fonctionne pas, et l'artiste doit apprendre à s'adapter. Pour y arriver, l'artiste doit pouvoir faire preuve d'une certaine formativité innovante en assemblant des matériaux hétérogènes entre eux, directement dans l'espace d'exposition, qui était aussi un espace d'expérimentation avec la matière. L'installation de Turuani vit dans un équilibre précaire. Cette caractéristique de son travail est mise en avant par son professeur comme une qualité de son œuvre, encourageant Turuani à travailler de cette manière. L'autre aspect qui me semble important, c'est l'absence de documentation préalable, et l'expérimentation directe dans l'espace avec la matière de manière innovante qui peut bien ou mal répondre, parce que c'est la recherche de l'artiste autour de la matière qui guide le processus créatif et l'artiste doit pouvoir y répondre en développant ses idées pendant qu'elle fait. Turuani s'appuyait sur une photographie de son œuvre terminée, au milieu de son installation, comme elle s'est laissée manipuler. Donc, les étudiants apprennent qu'ils peuvent documenter leurs œuvres a posteriori, quand elles sont installées, et que cette documentation peut être utilisée en retour pour illustrer leurs œuvres, mais aussi pour continuer à les développer en les faisant dialoguer avec d'autres œuvres sur lesquelles ils voudraient enquêter.

Pour revenir sur l'aspect précaire de l'installation de Turuani, il me semble important que dans ce contexte éducatif, il soit admis que l'œuvre puisse changer d'un contexte à un autre, en fonction des problèmes que l'artiste veut résoudre avec ses œuvres, et que les éléments qui restent puissent être ceux qui devront changer dans le futur. Pour cela, il est maintenu que l'artiste devra toujours accompagner son œuvre, et qu'il est possible qu'il puisse faire évoluer son œuvre pour mettre ensemble

54 Corsini pendant son cours du 6 mars 2017 aux Beaux-Arts de Brera.

des aspects de sa recherche passée avec sa recherche présente. Enfin, si l'étudiant apprend que sa recherche artistique est communicable aux autres qui peuvent la comprendre et la juger, cela ne signifie pas que n'importe qui pourra l'installer à sa place.

5.5 CONCLUSION

Dans ce chapitre, j'ai rapporté plusieurs histoires que j'ai recueillies aux Beaux-Arts de Brera, pendant une période d'observation rendue possible grâce au programme NACCA, dont je faisais partie en tant que chercheuse doctorante. En suivant Roberto Casiraghi, j'ai montré comment les étudiants étaient sensibilisés à la création partagée grâce à un jeu collectif autour de la couleur. En se passant le pastel de mains en mains, les étudiants n'apprennent pas à faire de l'art de manière isolée avec leurs œuvres en imprimant sur la matière un dessin mental qu'ils ont dans leur esprit, mais ils apprennent à laisser la matière guider l'action de faire leurs œuvres collectivement, en dialoguant avec les autres, dans une situation ludique de plaisir. Pendant le travail autour du tracé, une sensibilité au faire de l'art est transmise par le professeur à ses étudiants. Cette sensibilité doit aller au-delà de l'aspect technique de la peinture. Le pastel passe de mains en mains pour que chaque étudiant continue le tracé de l'autre, sans mettre de côté sa propre sensibilité, c'est-à-dire qu'il s'engage dans un processus de participation à un niveau sensible plutôt qu'à un niveau technique. Ce qui signifie qu'il est éduqué à travailler avec les autres en exerçant une formativité ludique avec la matière.

En suivant Teresa Iaria, j'ai montré combien les artistes dépendent du contexte pour créer leurs installations. L'ouverture de l'œuvre est fondamentale pour considérer les particularités de contexte. Pendant son cours, les installations apparaissent comme un medium complexe pour cette raison. Les étudiants apprennent que les installations sont changeantes, et qu'il est possible d'en développer plusieurs versions, en fonction des contextes qu'ils rencontrent, des personnes avec qui ils travaillent, et de la matière qui guide leur travail à l'intérieur d'un collectif de personnes prises dans un agencement contextuel particulier. La documentation est importante pour ouvrir l'œuvre au changement. Elle ne sert pas à fixer l'œuvre, au contraire, elle lui permet d'évoluer en fonction du contexte. Elle permet aux artistes de travailler simultanément sur plusieurs aspects de leurs œuvres (conceptuel, matériel, contextuel) en dialoguant avec les autres. Elle peut changer pour aider l'œuvre à changer. Les changements de l'œuvre peuvent être documentés pour créer de nouvelles versions de

la même œuvre dans le futur, dans de nouveaux espaces. Ainsi, les artistes sont éduqués à faire preuve d'une certaine créativité expérimentale en action pour développer leurs œuvres collectivement en fonction du contexte.

En suivant Vittorio Corsini, j'ai montré que la fragilité des œuvres contemporaines est inhérente à leur caractère changeant. Les matériaux qui composent une installation peuvent être précaires, mais cette instabilité garantit l'authenticité de l'œuvre. C'est la matière qui détermine l'agencement de l'acte créatif en action. Turuani se laisse doublement guider par la matière, d'une part, quand elle manipule les diapositives en enlevant la gélatine pour projeter un ciel bleu sur les ballons, d'autre part, quand elle laisse les ballons et le coton s'attirer sous l'effet de l'électricité statique produite par la lumière et la chaleur du projecteur. L'artiste apprend à improviser dans l'espace d'exposition, et à faire preuve d'une certaine formativité innovante en assemblant des matériaux de manière inattendue. Une documentation préalable n'est pas nécessaire. L'œuvre fournit sa propre documentation en se laissant photographier dans une de ses versions terminées. Cette image n'a pas besoin d'être parfaite, mais elle permet à l'œuvre de se manifester à nouveau, dans une forme différente. Enfin, l'œuvre répond aux regards esthétisants d'une communauté d'appréciation qui privilégie son développement dans une direction ou dans une autre. Les étudiants ont une expérience du faire de l'art avec la matière qu'ils développent à partir de leur propre recherche artistique. Celle-ci peut influencer le développement de l'œuvre de l'autre dans un processus de recherche artistique collective.

Les sessions d'observation conduites à l'Académie montrent que les œuvres contemporaines ne se limitent pas à un objet matériel fixe et durable parce qu'elles se situent au-delà de l'objet. Elles dépendent de leur contexte, des personnes présentes pour les installer, du comportement de la matière, et de l'ouverture de la documentation. Dans ce chapitre, j'ai mis en évidence le travail nécessaire pour l'ouverture de l'œuvre dans le changement, ce que cela requiert pour les artistes de communiquer avec les autres, en les engageant dans un processus créatif ouvert, où il faut se laisser guider par la matière, et l'importance de créer une documentation qui considère l'aspect évolutif des œuvres. Les artistes apprennent à faire preuve d'une certaine formativité en action pour se laisser guider par la matière avec les autres, à l'intérieur d'une communauté de pratique épistémique qui leur permet de continuer leur recherche artistique en développant leurs œuvres. Cette communauté de pratique est d'autant plus épistémique, dans ce cas, qu'il s'agit d'une situation éducative, où les acteurs sont en train de comprendre ensemble ce qu'est une œuvre

d'art et ce qu'ils peuvent faire avec la matière, dans un processus d'apprentissage qui est aussi un processus de recherche sur les œuvres d'art, et sur comment faire de l'art.

C'est la créativité qui est au centre de ce chapitre, où j'ai montré comment elle se développe dans une académie, et comment les œuvres vivent et grandissent dans ce genre d'institution avec les humains. La créativité des artistes n'est pas solitaire, mais elle est collaborative, dépendante de communautés d'appréciation. Elle engage beaucoup de personnes, mais elle naît à partir de la matière qui guide le processus créatif en action avec le corps des acteurs qui possèdent des connaissances sensibles non tangibles tacites. Ce n'est pas une créativité hylémorphique, une créativité mentale qui s'impose sur le monde matériel, mais il s'agit d'une interaction entre le corps et la matière, dans le processus de faire de l'art ensemble. Cette créativité correspond à un agencement d'acteurs humains et non-humains qui, dans l'action de faire de l'art ensemble, tendent vers un résultat final qui leur plait.

Le rôle de l'artiste a changé. Ce n'est plus cette personne seule qui agit de manière individuelle, mais il y a beaucoup d'autres acteurs humains et non-humains engagés dans le processus créatif. Dans mon modèle écologique de la créativité, il n'y a pas de distinction absolue entre l'artiste, l'artisan et le technicien, et ce n'est pas uniquement l'artiste qui est créatif, mais aussi un bouquet de personnes qui permet à cette créativité d'émerger. Ces personnes n'imposent pas leur image mentale de comment les choses devraient être en la projetant sur le monde, mais c'est un processus matériel. Cet agencement d'acteurs humains et non-humains s'active dans un contexte social qui est formé et régulé par des processus d'apprentissage à l'intérieur de communautés de pratique.

Ce qui me mène à un nouveau point de ma conclusion : qu'est-ce que cela m'apprend à propos de la conservation des œuvres contemporaines ? Dans les paragraphes précédents, j'ai expliqué en quoi consistait cette créativité collective du changement en analysant les pratiques des artistes dans une Académie. C'est un lieu particulier puisqu'il s'agit d'une institution où des processus d'apprentissage sont en jeu pour que des étudiants deviennent des artistes. Les processus d'apprentissage ne sont pas des processus libres. Ils sont encadrés dans des rapports hiérarchiques entre les étudiants et leurs professeurs pour l'obtention d'un diplôme qui certifie qu'ils ont acquis les connaissances requises pour devenir des professionnels. Cependant, l'autre face de la médaille, c'est que les étudiants étaient aussi plus libres que des artistes professionnels, qui doivent gagner leur vie avec leurs œuvres, justement parce qu'ils étaient dans une situation éducative. Ils étaient plus libres de se trom-

per, d'essayer, d'expérimenter, de jouer avec la matière, et d'enquêter sur leur propre recherche artistique parce qu'ils ne faisaient pas encore partie du monde de l'art, comme des artistes indépendants. Par exemple, dans le cas de Turuani, ce n'est pas un problème si l'installation ne fonctionne pas du premier coup parce qu'elle est là pour apprendre et pour trouver des solutions alternatives et continuer à travailler avec son œuvre. Ce qui aurait été plus difficile dans le contexte d'une galerie ou d'un musée avec une date de vernissage à respecter pour être vendue à de potentiels collectionneurs. Ainsi, ces sessions d'observation à l'Académie m'ont appris beaucoup de choses à propos de la continuation des œuvres contemporaines.

En suivant Casiraghi, j'ai appris que continuer une œuvre n'a rien à voir avec l'idée de la reproduire techniquement pour qu'elle corresponde à l'intention originale de l'artiste, en restant invisible. Au contraire, il s'agit de continuer le travail de l'autre en faisant preuve d'une certaine sensibilité. Pour cela, il faut cueillir des aspects invisibles de l'œuvre à un niveau sensible, en continuant à s'engager avec les autres pour participer à sa création. L'œuvre finale est le travail de beaucoup de personnes. Continuer l'œuvre des autres ne consiste pas à rester invisible en considérant uniquement des aspects techniques, mais il faut aussi s'exposer en considérant ce qui existe déjà pour lui apporter une réponse. Un entraînement à une certaine sensibilité est nécessaire pour assurer la continuité d'une œuvre contemporaine avec les autres, en se laissant guider par la matière.

Le cas de Iaria attire mon attention sur l'importance de prendre soin des maquettes et des personnes qui ont construit l'œuvre la première fois, en collaboration avec l'artiste. Je soutiens qu'il serait judicieux de travailler sur ce réseau d'acteurs de première main à l'intérieur du musée pour réitérer leurs œuvres. La documentation n'a pas besoin d'être complète mais elle peut être partielle, approximative. Elle peut changer tout le temps. Ce n'est pas un gardien ontologique de l'œuvre, mais c'est un médiateur du changement qui permet aux acteurs de dialoguer. Elle n'est pas complète et très définie parce que les acteurs qui participent au processus créatif en manipulant la matière ont des connaissances tacites, dont ils peuvent se souvenir d'une fois sur l'autre. Elle est approximative parce que l'œuvre a besoin de changer, sans être fixée dans un état déterminé, pour s'adapter au contexte qu'elle rencontre et évoluer dans des agencements contextuels toujours différents.

En suivant Corsini, j'ai appris que la collaboration avec l'artiste sur le long terme est fondamentale pour assurer la conservation de son œuvre. Cette collaboration ne peut pas consister seulement à lui demander de

refaire toujours la même chose. Elle doit aussi lui permettre de faire évoluer son œuvre en fonction de ses recherches en cours, et des particularités du contexte. J'ai appris que permettre à ces œuvres de changer en présence de l'artiste rend justice à leur caractère précaire, mais permet aussi de développer une documentation artistique qui peut remplacer l'œuvre dans le futur quand l'artiste ne sera plus là pour la réinstaller.

Du côté de la conservation, ce chapitre montre que la créativité de l'artiste s'est modifiée. Ce n'est pas une créativité hylémorphique, où l'artiste travaille seul sur la matière qui se plie à ses désirs, mais c'est une créativité collective du changement. En développant mon modèle écologique de la créativité, j'ai montré que faire l'artiste ne signifie pas agir et penser de manière solitaire, mais être dépendant des autres, en considérant l'aspect matériel imprévisible des œuvres. Pour les conservateurs, cela signifie que l'intention de l'artiste est fluide, ouverte aux changements. De cette manière, il ne s'agit pas de rendre justice à son intention originale pour réitérer son œuvre.

Mon modèle écologique permet aussi de voir que, du côté des artistes, les activités de création et de conservation ne sont pas loin l'une de l'autre pour assurer la continuation des œuvres. Il met en avant ce qui est nécessaire à la production de l'œuvre, mais aussi à sa continuation. L'artiste, qui travaille avec beaucoup de personnes, est engagé dans toutes les phases de son projet, de sa conceptualisation à sa production, à sa continuation. Le rôle de l'artiste est devenu plus actif avec son œuvre, tandis qu'il s'étend à beaucoup d'autres personnes pour assurer toutes les étapes de la vie de son œuvre. La conservation n'est donc pas seulement le travail des conservateurs, mais c'est aussi celui des artistes, des curateurs, des techniciens et des artisans. Ils sont tous engagés dans ce processus de conservation pour continuer l'œuvre. Cette conservation fonctionne comme un champ d'action parmi plusieurs personnes. Les décisions quant à l'avenir de l'œuvre ne sont plus seulement celles de l'artiste, mais ce ne sont plus les seules prérogatives des conservateurs, au contraire, beaucoup d'autres personnes aux rôles différents sont concernées par ces activités de continuation de l'œuvre.

Ce réseau de collaboration est complexe. C'est un labyrinthe de responsabilités, de changements, de décisions prises à plusieurs niveaux par des personnes aux rôles différents. Dans ma thèse, je me concentre sur un seul de tous ces éléments : le rôle de la documentation dans ces processus de conservation, et comment certains types de documentation permettent d'être plus ou moins créatifs au musée.

Si les œuvres sont autorisées à changer, en restant authentiques, cela signifie qu'une forte responsabilité est mise sur le collectif de personnes

en charge de les faire évoluer. Ce collectif doit considérer comment se comporte la matière, mais également comment utiliser la documentation produite pendant le processus créatif. Cette documentation n'est pas un set d'instructions fixes et exhaustives complètes qu'il faut suivre à la lettre pour réinstaller l'œuvre telle quelle d'un lieu à l'autre, mais il s'agit d'une aide au changement. La documentation accompagne les transformations de l'œuvre. Je soutiens qu'une documentation artistique existe, et qu'elle est très utile au musée pour assurer la continuité des œuvres contemporaines.

Dans ma thèse, j'apporte une nouvelle perspective sur la documentation, ensemble avec une nouvelle considération de la créativité des artistes en lien avec le travail des conservateurs. Mon hypothèse est que si les conservateurs sont autorisés à être créatifs au musée, la documentation peut changer en étant utilisée de manière artistique, plus créative. Je défends qu'une créativité existe au musée. C'est une créativité incorporée dans le corps des acteurs, où la matière est centrale dans un processus de faire de l'art mis en place à l'intérieur de communautés de pratique épistémiques, aussi à travers une forme d'éducation dans des processus d'apprentissage en action, c'est-à-dire où plusieurs acteurs apprennent quelque chose d'une recherche artistique en action pour la développer ensemble avec l'artiste et beaucoup d'autres personnes à la manière d'un objet épistémique.

L'Académie est un lieu important pour ma recherche à propos de la créativité, mais aussi pour comprendre le lien entre ce que font les artistes et ce que font les conservateurs. Du côté des artistes, mon modèle écologique permet de voir que les activités de création sont très proches des activités de conservation pour assurer la continuité des œuvres. Les artistes font quelque chose de très proche de l'activité de conservation quand ils bougent leurs installations, en essayant de maintenir quelque chose de leur identité en fonction du contexte. Si les conservateurs ont moins de liberté que les artistes, qui créent constamment de nouvelles formes, je soutiens que leur travail est créatif quand même. Pendant que l'œuvre est faite, un processus d'apprentissage est en jeu au musée, où les acteurs apprennent ensemble à propos des œuvres qu'ils manipulent pendant qu'ils font à l'intérieur d'une communauté de pratique épistémique pour développer les recherches des artistes. Les conservateurs font partie de cette communauté de pratique épistémique, où ils travaillent avec beaucoup de professionnels pour développer des objets de recherche au musée.

Je soutiens que les conservateurs font preuve d'une certaine formativité (Gherardi & Perrotta, 2013, 2014b) mais qu'ils ne sont pas aussi libres

que les artistes qui créent de nouvelles formes tout le temps. En d'autres termes, je soutiens que le fossé entre les conservateurs et les artistes est graduel. Les conservateurs sont quelque part entre le travail créatif miméographique et néographique, entre garder les choses exactement les mêmes et faire quelque chose de nouveau. C'est une créativité collective engagée/incorporée qui prend place dans un espace d'échange entre le corps et la matière, qui peut être apprise à l'intérieur d'une communauté de pratique épistémique au musée, quand les œuvres sont installées, et qui a aussi besoin d'un niveau d'interprétation au milieu de négociations collectives autour du développement de l'œuvre.

Je soutiens que savoir comment ce processus créatif collectif du changement se développe pour maintenir une œuvre vivante est utile pour les conservateurs pour qu'ils comprennent qu'ils ne sont pas tenus à préserver l'intention originale de l'artiste mais qu'ils sont invités à faire partie du changement. Inversement, je soutiens qu'il est utile que les artistes soient conscients des problèmes des conservateurs afin d'apprendre quelque chose des stratégies pour assurer la continuité de leurs œuvres dans le futur. Je défends qu'il serait utile pour les conservateurs et les artistes d'avoir des modules de formation pendant leur éducation sur ce en quoi consistent les problèmes des artistes quand ils apprennent à faire des œuvres contemporaines, tandis que des modules de formation pourraient être utiles pour les artistes pour comprendre en quoi consiste le travail des conservateurs au musée. Ce que je veux dire, c'est que les uns et les autres pourraient être invités, pendant leur éducation, à comprendre davantage les processus formatifs des uns et des autres.

6.

Horn Perspective de Laurent Grasso



6.1 INTRODUCTION

Ce matin, lundi 27 novembre 2017, j'arrive au MAXXI alors que le musée n'est pas ouvert au public. La préparation de plusieurs œuvres par divers artistes est en cours dans la galerie 4 du musée. Des camions entrent et sortent de la cour principale, transportant des œuvres. Des techniciens, des curateurs et des conservateurs se déplacent entre leurs bureaux et la galerie, où les œuvres seront exposées, tandis que des contrats et des formulaires circulent pour garantir leur bonne arrivée en état. La galerie 4 est immense. Elle semble d'autant plus vaste qu'elle est encore presque vide et qu'elle est recouverte de noir, du sol au plafond. Le musée est plongé dans l'obscurité, tandis que la lumière du jour apparaît à l'extérieur, mais l'intérieur est en chantier. Des bouts d'œuvres gisent par-ci par-là. Aucune n'est encore reconnaissable. Elles sont en cours d'assemblage, prises dans une sorte de chaos qui veut prendre forme.

Je suis ici pour effectuer un stage d'observation au MAXXI, conformément aux exigences du projet NACCA qui m'a permis de trouver des études de cas pour ma thèse. J'ignorais à l'avance quelles œuvres j'aurais l'opportunité d'étudier lors de ma visite de recherche au musée. Le musée m'avait donné la chance d'être présente lors de l'installation de l'œuvre *Horn Perspective* (2009) de l'artiste français Laurent Grasso, dans le contexte de l'exposition *Gravity. Imaginer l'univers à la suite des théories d'Einstein*. On m'avait indiqué que la présence de Corentin Vendryes, l'assistant de l'artiste français, durant le processus d'installation aurait facilité ma mission. J'aurais davantage pu collecter les renseignements nécessaires pour comprendre comment une œuvre monumentale était réinstallée dans un nouveau musée, plusieurs années après sa première exposition dans un autre établissement. Pour ma part, il était essentiel de surmonter une barrière linguistique afin de saisir le rôle de l'artiste, mais également celui d'un ensemble de personnes concernées par le processus créatif de réinstaller une œuvre contemporaine au musée.

J'étais ravie de prendre part, en qualité d'observatrice, au processus de réinstallation de l'œuvre *Horn Perspective* au MAXXI. Mon expérience dans ce domaine était limitée, et je considérais chaque opportunité comme une chance d'approfondir ma compréhension de la façon dont les œuvres contemporaines sont réinstallées dans un contexte muséal. J'étais captivée par le travail de ces acteurs au musée, et j'acceptais sans hésitation de collaborer avec le département collection, conservation et régie du MAXXI qui avait orchestré la nouvelle exposition de *Horn Perspective* en collaboration avec l'équipe du musée d'Art contemporain (IAC) de Vil-

leurbanne/Rhône-Alpes, où l'œuvre faisait partie de la collection.[55] En effet, *Horn Perspective* n'était pas incluse dans les œuvres de la collection du MAXXI. Elle avait été invitée au musée italien pour une durée de cinq mois, du 2 décembre 2017 au 29 avril 2018, date à laquelle elle aurait été démontée pour retourner en France. Pendant mes observations, je parlais avec tout le monde concerné par la réinstallation. Toutefois, mon étude s'est majoritairement centrée sur mes échanges avec Romain Goumy, le régisseur de l'IAC, et Corentin Vendryes, l'assistant de l'artiste. En effet, tous deux ont joué un rôle actif dans le processus de réinstallation de l'œuvre au musée lors de ma présence sur place.

L'œuvre *Horn Perspective* était une installation dans laquelle le public pouvait s'immerger pour faire un voyage imaginaire dans l'espace. [Fig. 25] Elle était composée d'une sculpture en métal qui représentait une réplique à taille réduite d'une antenne qui existait vraiment et inventée dans le New Jersey au milieu des années soixante pour capter le bruit fossile du Big Bang. L'installation comprenait aussi un dispositif audiovisuel qui projetait sur le mur en face de l'antenne la scène d'une forêt tranquille, où une nuée de créatures noires, qui ressemblait aux vastes vagues mouvantes formées par les étourneaux, apparaissait puis disparaissait progressivement toutes les trente secondes. [Fig. 26] Ce qui donnait l'impression que l'antenne bougeait. L'espace était faiblement éclairé. Une petite lumière était allumée dans la cabine. Ce qui faisait croire que quelqu'un était aux commandes pour la diriger. Six immenses enceintes étaient installées de chaque côté de l'antenne. Ces enceintes diffusaient le son de la vidéo projetée sur le mur, c'est-à-dire celui des murmurations des étourneaux. [Fig. 27] Les enceintes étaient logées dans des coffrets en bois qui les faisaient ressembler à d'anciens appareils acoustiques du 19e siècle. Comme ceux qu'il est possible de voir dans l'imagerie d'un vieux manuel de vulgarisation scientifique ou d'un roman de Jules Verne.

55 Je nommerai le département collection ou le département.



FIG. 25 – *Horn Perspective* (2009) de Laurent Grasso au MAXXI en 2018.



FIG. 26 – Partie vidéo de l'œuvre *Horn Perspective* (2009) de Laurent Grasso.



FIG. 27 – *Horn Perspective* (2009) de Laurent Grasso au MAXXI en 2018.

L'œuvre *Horn Perspective* était composée de plusieurs éléments qui appartenaient à des institutions et des personnes différentes. L'antenne avait été donnée par l'artiste à l'IAC en 2015, plusieurs années après sa première exposition au Centre Pompidou en 2009. La partie audiovisuelle, qui comprenait la vidéo et les enceintes, appartenait à l'artiste qui l'avait présentée en 2010 à la Sean Kelly Gallery de New York. Accompagnée d'une petite maquette représentant l'antenne parce que l'originale n'avait pas pu traverser l'Atlantique. L'assistant de l'artiste, Corentin Vendryes, m'expliquait que l'installation constituait une œuvre muséale. Elle était faite pour circuler dans le circuit des institutions publiques. Il me disait que les œuvres de musée sont des installations monumentales qui ne tiennent pas dans les galeries parce qu'elles sont trop grandes. Elles sont faites pour les musées qui peuvent les accueillir parce qu'ils ont beaucoup d'espace. Vendryes soutenait que Grasso ne travaillait pas habituellement sur des œuvres aussi volumineuses, mais que l'installation *Horn Perspective* lui avait été commandée par le Centre Pompidou en 2009 – après qu'il avait reçu le prix Marcel Duchamp en 2008 – et qu'il avait adapté son travail à l'environnement muséal en réalisant une installation monumentale. Néanmoins, chaque élément de l'installation était une œuvre en soi. Les œuvres qui composaient l'installation étaient divisibles. N'importe quelle institution muséale pouvait présenter l'œuvre de

son choix qu'elle pouvait extraire de l'installation du Centre Pompidou. Il était clair à ce sujet : "L'œuvre change tout le temps," disait-il.

L'œuvre *Horn Perspective* ne formait pas un tout indivisible, mais un ensemble divisible, capable de se manifester dans plusieurs endroits à la fois, en autonomisant ses parties d'un lieu à un autre. Néanmoins, l'artiste et l'IAC avaient décidé de présenter l'antenne avec la partie audiovisuelle au MAXXI. Ce qui rendait l'œuvre proche de ce à quoi elle ressemblait quand elle avait été présentée la première fois, au Centre Pompidou, en 2009. Ainsi, même si l'œuvre avait été présentée plusieurs fois, dans plusieurs endroits, en composant des constellations différentes, il ne s'agissait pas d'une œuvre plurielle. En effet, les acteurs ne devaient pas troubler son identité, comme avec les œuvres plurielles. Ils voulaient cependant rétablir son identité d'invention, alors que ses parties étaient dispersées entre plusieurs institutions. Les acteurs étaient engagés dans un processus de faire le même (Domínguez Rubio, 2020) pour présenter l'œuvre dans son nouvel environnement. L'intention des acteurs n'était pas de changer l'œuvre. Les acteurs voulaient cependant l'adapter à son nouvel espace en utilisant le matériel original de la sculpture métallique et les enceintes qui transmettaient le son de la vidéo projetée sur le mur en face de l'antenne.

L'œuvre était relativement fixe, mais le processus de réinstallation n'était pas simple pour autant. L'installation n'avait pas été présentée au public depuis presque dix ans. Personne ne se souvenait exactement à quoi ressemblait l'œuvre. Pour tous, cette exposition était l'occasion de comprendre en quoi elle consistait, comment réassembler l'antenne, et la réinstaller par rapport aux enceintes, en l'absence de l'artiste. En effet, l'artiste désirait donner la partie audiovisuelle de l'œuvre, c'est-à-dire la vidéo et les enceintes, à l'IAC qui possédait déjà l'antenne, et qui voulait profiter de la réinstallation de l'œuvre au MAXXI pour comprendre comment les enceintes fonctionnaient. Ce qui signifiait que l'exposition était aussi l'occasion d'apprendre comment réinstaller la partie audiovisuelle de l'œuvre en relation avec l'antenne à la manière de l'artiste. Je souhaitais comprendre comment la réinstallation de l'œuvre pouvait être réalisée dans un espace aussi restreint. Quel était le rôle de l'artiste ? Quand les acteurs faisaient preuve de créativité ? De quelle nuance de créativité s'agissait-il ? Comment la documentation était-elle utilisée ? Quelles connaissances demandait-elle ?

Dans ma thèse, j'ai développé en quoi consistaient les œuvres plurielles (Genette, 1994). Ces œuvres ne sont pas des œuvres fixes, mais ce sont des œuvres en évolution qui ont besoin de changer fortement en fonction de leur contexte d'exposition pour être présentées à la manière

de l'artiste. Les œuvres plurielles ont besoin que leur documentation change pour être adaptées au contexte. Ce qui signifie que la documentation est souvent réalisée a posteriori quand les solutions pour les réinstaller ont déjà été trouvées. Il ne s'agit pas pour la documentation des œuvres plurielles de guider le travail des acteurs pour adapter l'œuvre à son contexte, mais qu'une nouvelle documentation soit créée ad hoc pour accompagner les changements de l'œuvre. Dans le cas de *Horn Perspective*, il est impossible de dire qu'il s'agit d'une œuvre plurielle. En effet, les acteurs ont choisi de réassembler l'antenne d'une seule manière, en suivant le modèle du Centre Pompidou, et la documentation n'a pas besoin de changer drastiquement. Les œuvres plurielles, au contraire, ne sont pas conçues pour être construites d'une seule manière. Elles ont besoin d'une marge de manœuvre pour s'adapter à leur environnement parce qu'elles ont un caractère changeant. Cette créativité va au-delà de l'inventivité dont les acteurs font preuve pour ajuster *Horn Perspective* au MAXXI. Dans ce cas, il est contraignant pour les acteurs de réassembler l'antenne, et il y a beaucoup d'incertitude quant à la position de tous les éléments dans l'espace. Cependant, cela ne signifie pas que l'œuvre peut changer, au contraire, pour les acteurs, il n'y avait qu'une solution possible.

Dans ma thèse, j'aborde la question de la créativité. La créativité se manifeste en conservation dans le cas des œuvres plurielles, quand l'œuvre nécessite d'être adaptée à son nouvel environnement, et que les décisions prises par le musée ont un impact sur la nouvelle forme de l'œuvre. C'est dans cette zone que la créativité de l'artiste et celle du conservateur se rencontrent. Je me concentre sur la documentation, mais je privilégie le lien entre la documentation et la créativité. Je cherche à savoir où se trouvent les moments créatifs du processus de réinstallation de l'œuvre, qui est responsable pour cela, comment les acteurs s'y prennent quand ils sont créatifs, et de quelle manière cette créativité est scellée dans la documentation qu'ils utilisent. Je considère le moment créatif comme un moment collectif. Je m'intéresse à l'artiste, mais également à beaucoup d'autres personnes engagées dans le processus créatif avec l'artiste, et à la documentation qu'elles utilisent. J'analyse le rôle qu'elles jouent ensemble avec l'artiste pour adapter son œuvre à son nouvel environnement.

Dans ma thèse, je développe deux cas d'étude. Il existe un ordre logique dans la présentation des cas d'étude. Le deuxième cas d'étude est un peu plus ouvert que le premier en termes de créativité. Il y a une sorte d'échelle de la créativité en partant d'un cas d'étude moins créatif, comme celui de l'œuvre *Horn Perspective* (2009), à un cas d'étude plus

créatif, comme celui de l'œuvre *Revenge* (2007-2018) de l'artiste italien Nico Vascellari. La première œuvre est différente de la seconde dans le sens où elle ne change pas fortement en fonction du contexte, alors que la seconde a besoin d'évoluer drastiquement. Ce qui ne signifie pas que le premier cas d'étude n'a pas une fonction créative, mais qu'il s'agit d'une créativité plus limitée. En effet, dans ma recherche, je soutiens que la créativité peut prendre différentes formes. Il ne s'agit pas toujours de créer quelque chose de nouveau. La créativité peut se manifester dans la répétition du faire des œuvres parce qu'elle comprend une relation avec la matière qui consiste à avoir un rapport toujours différent aux objets. En d'autres termes, les œuvres semblent les mêmes. Cependant, leurs processus créatifs sont différents en fonction du comportement de la matière auquel les humains doivent s'adapter constamment.

L'œuvre *Horn Perspective* était plutôt fixe. L'antenne ne devait pas changer. Il s'agissait d'une sculpture métallique qui devait être réassemblée. Je soutiens, néanmoins, que les acteurs ont dû faire preuve de beaucoup d'inventivité, en s'appuyant sur la documentation disponible, pour la réinstaller et l'ajuster à son contexte, même si ce n'était pas la même créativité que pour l'œuvre *Revenge*. Je soutiens que certains documents comme le croquis du chaudronnier, le plan de montage du régisseur de l'IAC, Romain Goumy, et les photographies et la vidéo de l'œuvre présentée au Centre Pompidou en 2009, utilisées par l'assistant de l'artiste, Corentin Vendryes, jouaient un rôle spécifique. Ils fonctionnaient d'ailleurs différemment des plans détaillés réalisés par les architectes du MAXXI. J'expliquerai bientôt en quoi consistait leur rôle, et je le définirai. Pour cela, je raconte le montage de l'installation, étape par étape, en identifiant quels étaient les moments clefs du puzzle les plus difficiles. En gardant à l'esprit le thème de la créativité et de la documentation, j'analyse les moments pendant lesquels une certaine créativité était nécessaire pour réassembler l'œuvre, et quel était le rôle de la documentation dans ces moments. Je reconstruis qu'il y avait une marge de manœuvre pour la créativité parce qu'il y avait un puzzle à résoudre pour réinstaller l'œuvre *Horn Perspective*. Je mets l'accent sur les incertitudes que rencontrent les acteurs au cours du processus de réinstallation. Je me concentre sur les décisions en lien avec la créativité au musée, et je vérifie le rôle que joue la documentation dans ce processus.

Je mets en évidence l'inventivité des acteurs au fur et à mesure des problèmes qu'ils rencontrent pour réinstaller *Horn Perspective* au MAXXI. Les acteurs devaient réassembler l'antenne, mais aussi ajuster la position des éléments dans l'espace. Pour cela, les acteurs ont dû faire preuve de beaucoup d'inventivité, c'est-à-dire d'une créativité pratique. Le terme

inventivité dérive de la théorie de la formativité (Gherardi & Perrotta, 2013, 2014b), où un travail répétitif avec la matière peut être créatif parce qu'une grande quantité de décisions doit être prise en action. Dans le cas de *Horn Perspective*, il y avait deux types de créativité inventive parce que les acteurs devaient prendre des décisions techniques et esthétiques. Premièrement, il s'agissait d'une créativité plutôt technique pour réassembler l'antenne. L'antenne devait être réassemblée en suivant un ordre d'assemblage des morceaux relativement précis. Néanmoins, il existait aussi une marge de manœuvre pour installer certains morceaux en premier plutôt que d'autres. Comme je le montre dans ce chapitre, les décisions esthétiques quant à la position de l'antenne dans l'espace avaient un impact sur le processus technique de réassemblage de l'antenne. L'ordre d'assemblage des morceaux pouvait légèrement varier en fonction des décisions esthétiques prises par l'artiste avec son assistant. Deuxièmement, il s'agissait d'une créativité esthétique plus proche de celle de l'artiste. Cette créativité avait des implications techniques, mais elle était plus interprétative. Par exemple, lorsque les acteurs devaient positionner l'antenne par rapport aux enceintes, ils devaient prendre des décisions artistiques qui avaient un impact sur les choix techniques de comment brancher les enceintes, bien qu'ils n'étaient pas tous des artistes.

J'analyse cinq types de documentation. Premièrement, j'analyse le croquis fourni par Grasso au chaudronnier pour forger sa sculpture métallique en 2009. Le croquis décrit de manière approximative la forme finale de la sculpture métallique. Deuxièmement, j'analyse le plan de montage réalisé par l'équipe de l'IAC en 2017 pour réassembler l'antenne au MAXXI. Le plan de montage n'est pas une photographie. C'est un document qui décrit, étape par étape, comment les pièces originales de l'antenne doivent être assemblées. Chaque étape est illustrée par une ou plusieurs photographies réalisées pendant le montage à blanc. Elles décrivent un processus de réassemblage de l'antenne plus ou moins adaptable aux circonstances réelles du contexte d'installation. Troisièmement, j'analyse le plan du musée réalisé par les architectes du MAXXI pour réinstaller l'œuvre dans son nouvel environnement à la manière du Centre Pompidou. Quatrièmement, j'analyse la photographie de l'œuvre au Centre Pompidou. La photographie donne une impression de l'œuvre dans l'espace, et elle indique les proportions à maintenir. Cinquièmement, j'analyse la vidéo de l'œuvre au Centre Pompidou. La vidéo est un document suggestif qui montre l'échelle du public par rapport à l'œuvre.

6.2 DOCUMENTATION EN ACTION

6.2.1 Différents types de documentation

Pour analyser comment *Horn Perspective* a été ajustée à son nouveau contexte, et la manière dont la documentation a été utilisée pour y arriver, il est nécessaire d'introduire quelques concepts développés dans la littérature en conservation à propos de la documentation. Les conservateurs ont déjà réfléchi au problème de la documentation des œuvres contemporaines plurielles et comment s'en servir pour réinstaller ces œuvres dans le changement. Pour comprendre combien la documentation des œuvres contemporaines représente un défi pour les conservateurs, il est utile d'analyser ce qui a déjà été dit à propos de ce que j'appelle une "documentation artistique" au musée. Dans cette section, je développe ce concept. En faisant référence à Ysbrand Hummelen et Tatja Scholte (2004), Yaël Kreplak (2018), Vivian van Saaze (2013) et Julia Noordegraaf (2015), je maintiens que la documentation peut avoir différents objectifs et qu'il existe différentes manières de documenter les œuvres, s'il s'agit d'enregistrer des connaissances à propos de l'œuvre comme elle est ou de servir comme un instrument pour la réinstaller. En faisant référence à Hummelen et Scholte (encore) et à Sanneke Stigter (2015) et Hélia Marçal (2017), je soutiens que les conservateurs ont besoin de développer une sensibilité du faire à la manière des artistes pour apprendre comment ces œuvres ont besoin d'être installées. Ce qui nécessite de documenter les connaissances tacites pendant qu'elles sont transmises en action. Les étapes que je suis dans cette discussion m'aideront à développer mon concept de documentation artistique.

Hummelen et Scholte (2004) décrivent deux manières de documenter les œuvres contemporaines. La première manière de documenter, similaire à celle d'un archéologue prenant des relevés d'un site archéologique destiné à disparaître, est ainsi décrite. En produisant une documentation archéologique alors même que l'œuvre est installée, néanmoins, les conservateurs se donnent une possibilité limitée d'interpréter l'œuvre dans l'avenir. La seconde, comme assistant de l'artiste, en participant au moment créatif de l'installation pour créer une documentation du processus créatif qui puisse transmettre des connaissances tacites transmises par l'artiste et les autres professionnels qui participent au processus créatif.

Une distinction comparable a été faite par Kreplak (2018) qui montre que le *record* a deux fonctions, celle d'archive historique de l'œuvre mais également de support pour soutenir un processus continu d'installation de l'œuvre et de documentation. Ainsi, l'archive comprend un double

processus historique de description de l'œuvre et un processus continu de documentation de celle-ci tandis qu'elle est faite. Ce qui participe à rendre le *record* toujours plus dense. Cependant, Kreplak soutient que la densité du record est un aspect qualitatif de l'archive lorsqu'il s'agit de garder les traces de l'histoire de production de l'œuvre. Elle défend que cette masse d'informations inhibe le faire de l'art en action. En effet, lorsqu'ils sont trop nombreux, les documents peuvent ralentir la prise de décision au cours du processus de faire de l'art. Par conséquent, d'une part, les acteurs qui travaillent dans le musée ont besoin de cette densité pour justifier leur travail d'archive et permettre l'amélioration de leurs pratiques dans le temps. D'autre part, le *record* est toujours en expansion, mais le trop grand nombre d'informations contenues dans le *record* peut immobiliser la prise de décisions en action pendant le processus de ré-installation de l'œuvre.

Une documentation historique n'est pas une documentation de travail dans le sens où elle n'est pas processuelle. Cependant, elle fixe le travail des acteurs qui se retrouvent avec beaucoup trop d'informations à gérer simultanément pour improviser en action. Noordegraaf (2015) soutient qu'il existe une documentation de mémoire de référence au musée, qui s'oppose à une documentation de mémoire de travail, avec laquelle plusieurs acteurs peuvent collaborer pour permettre à une œuvre de s'adapter en fonction du contexte. En développant une approche dramaturgique de la conservation pour assurer la continuité des œuvres contemporaines, elle maintient que si les conservateurs ont développé de nombreux modèles pour documenter les œuvres, au contraire, "[…] il n'est jamais possible de saisir pleinement la manifestation et l'expérience de chaque représentation d'une œuvre" (Noordegraaf, 2015, p. 122). Elle propose qu'une documentation puisse exister qui mette en évidence ce qui a été ajouté à une œuvre d'une manifestation à l'autre. Et que la documentation puisse être envisagée de manière plurielle, à plusieurs niveaux, par un collectif de personnes qu'elle définit comme un "écosystème" (idem, p. 122) parce qu'elles produisent du souvenir. Ainsi, la responsabilité de la documentation et de la mémoire serait partagée.

En faisant référence à comment l'égyptologue Aleida Assmann (2008) distingue les actions de se souvenir et d'oublier dans ces écosystèmes complexes, et à son modèle de la mémoire culturelle, Noordegraaf (2015) maintient l'importance de l'oubli paradoxalement pour se souvenir (Noordegraaf, 2015, p. 122). Elle soutient qu'il existe deux façons d'oublier et de se souvenir : active et passive. L'oubli actif correspond à des actions destructrices de la mémoire qui rendent difficile le travail du souvenir, tandis que l'oubli passif permet de retrouver des souve-

nirs pour plus tard, en utilisant des méthodes archéologiques. De cette manière, elle soutient que le musée peut emmagasiner des œuvres ainsi que les documents qui les entourent, constituant une *documentation de mémoire de référence*. Cependant, cette même documentation peut également servir de *documentation de mémoire de travail* lorsque les acteurs souhaitent rétablir un lien avec des souvenirs du passé, non pas en fixant les œuvres, mais en leur permettant d'évoluer.

La différence entre une documentation historique qui fixe le travail des acteurs et une documentation processuelle qui leur permet d'être créatifs en prenant des décisions en action pour faire évoluer les œuvres évoque la contribution de van Saaze (2013) lorsqu'elle distingue la documentation du *quoi* et du *comment* (van Saaze, 2013). Elle soutient qu'une documentation processuelle sur comment l'œuvre est faite permet aux conservateurs de prendre des décisions pour permettre aux œuvres plurielles d'évoluer dans le changement, tandis qu'une documentation qui se concentre sur ce en quoi elle consiste fixe l'œuvre dans un état considéré comme le plus original sans considérer son aspect processuel. Elle analyse l'installation de deux œuvres de Joëlle Tuerlinckx dans deux musées différents et leurs stratégies de documentation. La première est intitulée *A Stretch Museum Scale 1:1, a proposition for the Bonnefantenmuseum (Green Space)* (2001–2003) au Bonnefantenmuseum de Maastricht. La seconde porte le titre *ensemble autour de ~~MUR~~* (1998) au Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K) de Gand.

Dans le premier cas, la documentation du quoi ignore l'aspect processuel du travail de l'artiste. Van Saaze soutient qu'il s'agit d'une documentation très précise de l'œuvre qui suggère que le musée ne veut pas qu'elle évolue, mais qu'elle soit présentée telle quelle, en conservant les mêmes configurations et mesures pour qu'elle soit préservée dans sa forme actuelle (van Saaze, 2013, pp. 128–130). Ce genre de documentation suppose que l'œuvre doit être fixée dans un état déterminé. Cet état sera considéré comme celui de l'original qui devra être répété. Ce qui signifie que le musée construit un original fixe et en atteste l'authenticité par le moyen d'une documentation fixe qui ne montre pas le processus de construction collectif de l'œuvre, ni les changements apportés à celle-ci par l'artiste pendant qu'elle est installée au musée. Les pratiques de documentation précises attestent que l'œuvre est celle qui est décrite sur le papier. Elles ignorent l'aspect processuel du travail de l'artiste et la possibilité de documenter autrement ces œuvres complexes pour leur permettre d'évoluer.

Dans le second cas, la documentation considère les aspects variables de l'œuvre. Il s'agit de travailler avec l'artiste pour recueillir des infor-

mations sur le processus de faire l'œuvre pendant qu'elle est faite, et de considérer que l'action de faire de l'art est collective. Il ne s'agit pas que de documenter la pratique processuelle de l'artiste, ni le changement des éléments de l'œuvre dans le temps, mais également de participer avec l'artiste et son équipe à l'action de faire l'œuvre pour comprendre ce qui peut changer et ce qui doit rester identique. Van Saaze rapporte que le musée décide de former une conservatrice pour devenir l'assistante de l'artiste (van Saaze, 2013, pp. 136-137). Elle soutient que la conservatrice était invitée à présenter des modifications de l'œuvre à l'artiste. De plus, elle s'est également vue confier de petites tâches à accomplir, comme planter des punaises dans un mur, et a reçu des conseils pour améliorer sa pratique. Elle propose que le rôle de l'assistante soit pris au sérieux et qu'elle devienne une figure médiatrice entre l'artiste et le musée. Elle compare l'assistante à une danseuse qui apprend une chorégraphie de l'artiste en dansant avec elle. Elle maintient qu'il y a un échange de connaissances tacites entre les deux dans un processus d'apprentissage, et que la documentation produite est le fruit de ce processus. En effet, elle est développée pendant que l'assistante apprend à danser avec l'artiste.

Une similarité cruciale entre toutes ces distinctions entre ces types de documentation est que, dans chaque distinction, le second type met en avant le rôle des connaissances tacites dans le processus de réinstallation. Hummelen et Scholte (2004) partent du principe que les œuvres contemporaines, parce qu'elles sont éphémères, ont besoin que leur processus de production puisse être reproduit grâce à la documentation disponible, mais également à des connaissances tacites que plusieurs acteurs mettent en pratique pendant le processus d'installation de l'œuvre. Les connaissances tacites comprennent le sens de l'œuvre, connu par l'artiste, mais également des informations techniques pour son réassemblage, connues par les acteurs qui participent au processus créatif. Ce sont ces connaissances qu'il faut apprendre pendant le processus créatif pour les incorporer dans la documentation disponible.

Les auteurs donnent l'exemple de Sol LeWitt et des instructions destinées à ses assistants pour qu'ils puissent refaire ses œuvres en son absence. Dans ce cas, les instructions mises à disposition par l'artiste ne sont pas suffisantes pour refaire ses œuvres, si personne ne sait comment les utiliser. Il faut avoir participé à un processus d'apprentissage dirigé par l'artiste pour comprendre ce que veulent dire les signes sur le papier et comment les interpréter. Si personne n'a appris les connaissances tacites sur comment faire, si leur transmission a échoué, alors les instructions deviennent illisibles et inutilisables. C'est la raison pour laquelle il est essentiel de participer au processus d'installation de

l'œuvre. Il s'agit d'acquérir des connaissances tacites pour faire le pont avec les instructions de l'artiste afin qu'elles soient lisibles dans l'avenir. La stratégie d'enregistrer le processus créatif en action pour documenter les connaissances tacites fournies par l'artiste, mais également par beaucoup d'autres personnes, comme ses assistants, les fabricants, les techniciens, les curateurs, les archivistes et les conservateurs, permet à l'œuvre d'avoir un futur qui respecte son caractère ouvert. Les stratégies d'interview des artistes seules ne peuvent pas suffire à recueillir les connaissances tacites, mais les conservateurs doivent participer au processus créatif des artistes pour apprendre comment faire les œuvres et comment les faire évoluer dans le changement.

6.2.2 Connaissances tacites

Que sont les connaissances tacites ? Pour expliquer ce concept, j'utilise la contribution d'Harry Collins (2001) qui identifie trois paradigmes pour les connaissances tacites : celui des connaissances motrices, celui des connaissances cognitives et celui des connaissances sociales. Les *connaissances motrices* font référence à Michael Polanyi (1958), qui a étudié comment les humains apprennent à faire de la bicyclette. Dans ce cas, formuler des instructions logiques sur comment fonctionne un vélo ne permet pas aux apprenants d'apprendre à faire du vélo. Les personnes qui savent pédaler ne sont pas en mesure d'expliquer de manière théorique toutes les étapes de faire de la bicyclette. Il est possible de faire du vélo sans pour autant être capable d'expliquer comment tout cela fonctionne. Par ailleurs, les personnes qui savent comment fonctionne une bicyclette ne peuvent pas utiliser leurs connaissances sur le sujet pour devenir des experts de l'utilisation du vélo car pour apprendre il faut monter dessus. Les connaissances motrices ont besoin d'être apprises en pratique. Si des instructions existent, il ne s'agit pas de les lire pour apprendre à faire du vélo, mais il faut faire du vélo en pratique.

Le deuxième paradigme des *connaissances cognitives* concerne les conventions qu'il est nécessaire de connaître pour savoir comment répondre à un problème technique et cognitif en fonction du contexte. Nous apprenons des règles de comportement sans savoir comment les acquérir ni les expliquer. Nous suivons ces règles mais elles ne contiennent pas en elles-mêmes de mode d'emploi à propos de comment les utiliser. Collins parle de *règle de régression* en lien avec le concept de connaissances cognitives (Collins, 2001, p. 110). En effet, il existe des problèmes techniques et cognitifs qui demandent de connaître des règles dont le fonctionnement a été oublié, mais qui sont tout de même suivies correctement. Pour Collins, dans le cas de la science, cela signifie qu'il existe des connaissances

qui ne peuvent pas être acquises seulement en suivant un dessin parce qu'elles sont relatives aux conventions d'un contexte. Ces connaissances sont non traduisibles. C'est la pratique qui permet de les acquérir pour répéter une expérience scientifique. Pour illustrer le modèle de régression des règles, Collins donne l'exemple du laser TEA que les équipes scientifiques ont mis beaucoup de temps à apprendre à construire (idem, pp. 113-114). Ceux qui n'y arrivaient pas devaient travailler en s'aidant d'explications logiques incomplètes parce que, dans la pratique, personne n'avait compris ce qui était fondamental pour que tout fonctionne. Ils devaient travailler en groupe avec ceux qui savaient déjà comment faire. Ces derniers pouvaient leur enseigner les aspects techniques du faire. Cependant, pendant une longue période, ils ne comprenaient pas les raisons pour lesquelles leur technique de construction était plus efficace que les autres. Leur laser fonctionnait, mais ils n'avaient pas compris pourquoi. Ils utilisaient un design traditionnel, mais ils ignoraient pourquoi ce design fonctionnait mieux que les autres. Pour Collins, cela signifie qu'ils avaient des connaissances, mais que ces connaissances étaient tacites.

Le troisième paradigme des *connaissances sociales* conçoit qu'il existe des certitudes que nous développons à l'intérieur d'une base sociale dans laquelle nous vivons. Ces connaissances sont tacites dans la mesure où, pour y croire, nous devons nier qu'elles sont liées à notre environnement social. Collins maintient que nos croyances sont liées à notre environnement social, mais nous pensons qu'elles viennent d'ailleurs, c'est-à-dire que leur origine est cachée. Dans ce sens, il soutient que "nos croyances [...] sont établies sur des compréhensions tacites" (idem, p. 111). Pour Collins, jusqu'à un certain moment, il était pensé que les connaissances scientifiques étaient des connaissances à part, car elles étaient universelles et au-delà des conventions sociales, mais c'est faux. Il soutient qu'il s'agit d'une échappatoire qui représente un terrain fertile pour l'étude des connaissances scientifiques en jeu dans les communautés de pratiques scientifiques. Il explique que la seule possibilité d'apprendre ces connaissances, c'est d'intégrer des groupes sociaux et de s'immerger dans des groupes de travail. Ce qui signifie que le transfert de connaissances tacites, dans ce cas, ne peut pas être différé par écrit, mais qu'il est intégré et transmissible en action dans des pratiques communautaires. Collins donne l'exemple des consensus scientifiques qui émergent, et il maintient qu'en les observant, "nous regardons à la croissance d'un nouveau corps de connaissances tacites" (idem, p. 111). Ce qui évoque ce que Nathalie Heinich (2014) décrit avec le paradigme de l'art contemporain en faisant référence à Thomas Kuhn (1962).

Collins (2001) soutient que les connaissances sociales sont la clef de voûte des connaissances motrices et cognitives (Collins, 2001, p. 115). Elles admettent que les connaissances tacites s'établissent sur des réseaux de neurones, mais également sur des communautés qui les mettent en pratique. Les connaissances motrices et les connaissances cognitives mettent en lumière les limites de notre cerveau. Cependant, les connaissances sociales soulignent la force des communautés de pratique pour entretenir les réseaux de connaissances tacites. Ce sont les humains qui forment le corps fondamental des connaissances tacites en élaborant des consensus. Ce qui signifie deux choses. Premièrement, que les connaissances tacites ne peuvent être apprises qu'en pratique dans un contexte social et culturel particulier. Deuxièmement, que les connaissances tacites admettent un processus d'improvisation du faire. Quand nous faisons du vélo, nous ne faisons pas que pédaler, mais nous dirigeons aussi le trafic. En d'autres termes, l'activité de faire du vélo engage des connaissances motrices mais également des connaissances sociales. Nous ne faisons pas du vélo de la même manière si nous sommes sur un chemin de campagne ou si nous nous trouvons en ville aux heures de pointe parce que les règles sociales sont différentes. Les connaissances tacites nous permettent de faire du vélo pour rester en contact avec les autres et répondre à leurs actions en improvisant.

Un exemple de conservateur qui soutient l'importance de documenter les connaissances tacites est Stigter (2015). Comme déjà mentionné dans le chapitre 4, Stigter documente le travail de l'artiste Jan Dibbets intitulé *All Shadows…* au musée. L'œuvre consiste à marquer avec du scotch les traces de lumière qui passent à travers les fenêtres d'une pièce, dessinant des rectangles de tailles variées sur les murs et sur le sol. Dans ce cas, il ne s'agit pas pour Stigter de rester en retrait, mais de participer au processus créatif en entrant dans une zone de créativité pour transcrire les connaissances tacites et garantir la transmission de l'œuvre aux futures générations.

L'artiste avait accepté de la former à la manière de son assistante et qu'elle transcrive les étapes de son processus créatif au fur et à mesure qu'il rencontrait des problèmes avec l'œuvre. Les connaissances tacites que Stigter documente sont simultanément motrices, cognitives et contextuelles. Stigter doit comprendre comment manipuler le scotch avec précision, quel type de scotch utiliser, quelles traces de lumière doivent être marquées sur quelles surfaces, et le lien qu'elles entretiennent avec l'architecture. L'œuvre a besoin de s'adapter à son contexte. Cela fait partie de son caractère ouvert. Les connaissances tacites ne sont pas fixes mais elles changent tout le temps. Elles changent en fonction des

acteurs engagés dans le processus créatif et du contexte. Le processus de documentation doit en tenir compte. D'une part, il s'agit de ne pas fixer ces connaissances. D'autre part, il s'agit de laisser assez d'espace à ce qui n'est pas dit. La documentation établie sur l'articulation des connaissances tacites pour les œuvres contemporaines doit rester partielle parce que toutes les informations ne sont pas connues tout de suite. Il faut pouvoir donner à l'artiste la possibilité de répondre à des questions plus tard, quand certains éléments dépendants du contexte auront été assimilés.

Un autre exemple de documentation proactive pour recueillir des connaissances tacites en participant au processus créatif est donné par Marçal (2017). Marçal décrit le processus de documentation de l'œuvre *Identificacíon* (1975) de l'artiste Manoel Barbosa pendant qu'elle participe au processus créatif comme performeuse pour enregistrer les connaissances tacites. Plus de quarante ans après sa première manifestation, il n'existait aucune notation originale qui aurait permis de réitérer son œuvre. L'artiste confie alors le soin de réinterpréter son œuvre à la chorégraphe Vânia Rovisco. C'est à travers une recherche dans le mémoire du corps de Barbosa que Rovisco crée une partition pour enseigner les gestes de la chorégraphie à reproduire. En participant à la performance, Marçal documente la méthode d'enseignement de la chorégraphe. Elle annote la partition qu'elle fournit avec les propriétés de l'œuvre qui ne peuvent pas être transmises avec des mots. Il s'agit d'indiquer ce qu'il manque et ce qui se passe dans l'expérience sensible du corps pendant qu'elle performe avec les autres. De cette manière, le conservateur chargé de la continuité de l'œuvre peut devenir un "médiateur du sensible" capable de s'immerger dans une pratique artistique pour documenter les

connaissances tacites transmises, mais également pour faire entendre le collectif de toutes les voix engagées dans le processus créatif.[56]

Les connaissances tacites dont parlent Marçal (2017) et Stigter (2015) semblent différentes. Stigter (2015) documente une manière de faire en participant au processus créatif de l'artiste comme coproductrice de l'œuvre, alors que Marçal (2017) documente un ressenti. Stigter (2015) documente de manière ouverte une technique de faire de l'art, tandis que Marçal (2017) participe à la documentation d'un souvenir. Ce qui me semble important, c'est que les connaissances tacites sont des connaissances du sensible en général, mais qu'elles peuvent être documentées de manières différentes. Il peut s'agir d'accumuler des données techniques qui permettent à l'artiste d'improviser. Il peut s'agir de documenter les étapes du faire en laissant des espaces pour permettre à l'œuvre de changer, de consigner un ressenti pour participer à la formation d'un réseau de mémoire, ou de comprendre comment l'œuvre fonctionne pour la répéter différemment en fonction du contexte.

6.2.3 Documentation comme un médiateur

La documentation joue un rôle dans ce processus d'adaptation. Ce n'est pas le rôle d'un fixateur ontologique de l'œuvre, mais d'un médiateur qui l'aide à évoluer. En faisant référence à Collins (2001), je défends que la documentation n'a pas besoin d'être exhaustive pour permettre aux acteurs de répéter une expérience. En effet, documenter toutes les étapes d'une expérience ne garantit pas qu'il soit possible de réussir l'expérience dans un certain contexte. Le fait que la documentation n'ait pas

56 En ce qui concerne les connaissances tacites en matière de conservation et leur importance pour collaborer avec les artistes lors de la réinstallation de leurs œuvres, l'apport de Rebecca Gordon (2021) est pertinent. Gordon examine le modèle SECI suggéré par Ikujiro Nonaka et Takeuchi pour comprendre et perfectionner la transmission de connaissances tacites devenues explicites dans le monde commercial grâce à leur notion de "spirale de connaissance." C'est un modèle que Gordon utilise pour recueillir des connaissances tacites à partir de la voix de l'artiste, sans assigner un sens rigide aux œuvres. Sa recherche s'attache à l'extrapolation de connaissances tacites à partir d'un entretien avec l'artiste, plus précisément Karla Black. Gordon souligne l'importance de la notion de voix de l'artiste par rapport à celle de l'intention de l'artiste qui demeure insaisissable. Ma recherche ne privilégie pas un modèle pour déduire ces connaissances tacites à partir d'un entretien. Ma recherche se concentre sur les connaissances tacites partagées durant le processus de création de l'œuvre, ainsi que lors de sa réinstallation, et sur la manière dont elles peuvent être transmises entre techniciens et artisans et documentées. Je souligne également qu'il n'est pas toujours possible de tout documenter concernant les œuvres et à quel point une documentation plus ouverte et processuelle peut permettre l'intégration de ces connaissances tacites, plutôt que d'exiger une documentation exhaustive. Sofia Gomes (2022, 2023) étudie l'importance des connaissances tacites pour réinstaller l'œuvre d'Ana Vieira dans un nouveau contexte. Elle soutient que ces connaissances peuvent être documentées, tout en posant la question de la mesure dans laquelle cette documentation est intégrée pour transformer radicalement une œuvre. Jonathan Kemp (2023) suppose que les conservateurs sont des producteurs de documentation qu'ils interprètent mais il ne fait pas référence aux connaissances tacites partagées entre les artistes et les conservateurs.

besoin d'être exhaustive, parce que les connaissances tacites qu'il faut apprendre pour réinstaller les œuvres contemporaines sont transmises en action à l'intérieur de communautés de pratiques, renvoie aux concepts de documentation de mémoire de travail de Noordegraaf (2015) et de documentation du comment de van Saaze (2013). En faisant référence à Stigter (2015), j'insiste sur le fait que la documentation, parce qu'elle a besoin de véhiculer des connaissances tacites en action, peut évoluer. La documentation est processuelle : en participant au processus créatif et en documentant l'œuvre de Dibbets, Stigter remarque que cette œuvre est en constante évolution par rapport au contexte, et que la documentation doit permettre à l'œuvre de conserver cet aspect pour continuer à évoluer.

L'idée selon laquelle, plutôt que de servir de garantie de l'œuvre, le rôle de la documentation est de faire figure de médiateur à son évolution est soutenue par la désignation de la documentation comme objet-frontière – *"boundary object"* – par Kreplak (2018). Kreplak étudie la carrière d'ensemble de documents qui accompagnent les œuvres. C'est-à-dire comment ils sont produits et transformés par les membres du musée en fonction du travail qu'ils font avec les œuvres. Elle définit un ensemble de documents concernant une œuvre comme un *record*. Le *record* comprend tous les documents faits par plusieurs professionnels quand une œuvre entre au musée. Pour Kreplak, le *record* est un *boundary object* (Star & Griesemer, 1989). Le terme *boundary object* a été développé par Susan Star et James Griesemer (1989) à partir d'une étude empirique sur le travail collectif de plusieurs acteurs sur la faune et la flore californienne au Berkeley Museum for Vertebrate Zoology. Star et Griesemer décrivent un *boundary object* comme assez flexible pour s'adapter aux besoins locaux de différentes communautés de pratique mais également assez compact pour conserver une identité reconnaissable par les différents acteurs. Pour Star et Griesemer, la Californie est un exemple of a *boundary object*. C'est-à-dire un objet qui a besoin que plusieurs acteurs collaborent pour être mis en scène au musée en tirant avantage de leurs différentes origines sociales et de comment ils voient leur territoire. Un *boundary object* est un objet-frontière qui permet à plusieurs acteurs de collaborer en partageant des buts communs, mais c'est aussi un objet très large qui fonctionne comme un laboratoire délimité par un thème où plusieurs acteurs peuvent faire des choses différentes en fonction de leur centre d'intérêt. Le concept d'objet-frontière permet de considérer que plusieurs acteurs peuvent collaborer à la même activité, en autonomie ou en coopérant, à partir de sites et de perspectives différents pour résoudre des problèmes variés à plusieurs niveaux.

Kreplak (2018) mène une étude ethnographique sur la vie ordinaire des œuvres au musée national d'Art moderne (MNAM) de Paris, où elle observe ce qu'elles font pour subsister, et ce que les professionnels du musée font pour les faire vivre. Dans le cas du MNAM de Paris, elle décrit l'œuvre comme un *boundary object* avec l'exemple d'une œuvre de Donald Judd où plusieurs professionnels doivent collaborer pour installer le cube transparent de l'artiste sans laisser de traces de doigts à la surface. Cependant, elle identifie aussi le processus documentaire de l'œuvre comme un *boundary object*, un lieu frontière entre plusieurs professionnels. Son approche considère que les propriétés des œuvres sont connectées à des visions professionnelles différentes. Elle maintient que les œuvres changent et les propriétés jugées significatives changent en fonction des acteurs. Elle soutient que les professionnels produisent des documents à propos des œuvres. Néanmoins, ce ne sont jamais les mêmes en fonction des œuvres et des propriétés qu'ils jugent importantes. Elle insiste sur le fait que les documents parlent des œuvres mais surtout du travail de ceux qui les ont produites.

Pour Kreplak, le *record* est un *boundary object* qui comprend tous les documents faits quand une œuvre entre au musée. Elle défend que toutes les œuvres possèdent un *record*, c'est-à-dire un ensemble de documents créés par le musée, qui contient des éléments variés, plus ou moins organisés, et qui retrace la biographie de chaque œuvre. Elle maintient qu'il donne accès aux différentes activités des professionnels et qu'il n'est pas fixe parce qu'il grandit en fonction de la vie des œuvres à chaque nouvelle exposition. Elle soutient que chaque exposition est l'occasion d'améliorer et de réviser les pratiques précédentes déjà documentées : si l'œuvre a été révisée, un nouveau set de documentation est ajouté au précédent en conservant les informations des deux versions. Ce qui rend le *record* toujours plus dense.

Kreplak montre comment les *records* sont faits, la manière dont la connaissance à propos des œuvres émerge d'informations précédentes, et la façon dont les pratiques de révisions sont collectivement situées en action, transformées dans un processus sans fin de stabilisation et de formalisation, dont on peut trouver les traces dans les *records*. Elle soutient que la documentation est une pratique locale : les sets d'instructions réfèrent à des personnes dans des contextes particuliers, où ils ont été produits, et ils sont attachés aux membres, aux situations, à la documentation préexistante et aux pratiques concrètes d'exposition. Elle maintient que les instructions utilisées par les professionnels du musée comportent des solutions déjà trouvées à des problèmes in situ, mais qui n'empêchent pas l'émergence de problèmes particuliers plus tard. Ce qui

veut dire qu'il existe une différence entre le *record* comme garantie ontologique de l'identité de l'œuvre qui enregistre les pratiques des acteurs à chaque présentation de l'œuvre en grandissant, et le record comme objet-frontière, médiateur entre différents acteurs et leur permettant de collaborer.

Pour résumer, j'ai discuté de plusieurs concepts développés dans la littérature sur la conservation des œuvres contemporaines qui attestent une inquiétude que les œuvres soient documentées pour ne pas les figer, mais pour les laisser vivre dans les institutions muséales pour qu'elles s'y développent. J'ai souligné, à partir des contributions de Kreplak (2018), Noordgraaf (2015) et van Saaze (2013), que plusieurs catégories de documentation ont déjà été identifiées en pratique. Il existe une documentation historique qui détermine l'expérience originale de l'œuvre. Elle est opposée aux documents "fonctionnants" qui déterminent la présentation de l'œuvre. Ce sont des documents processuels. Ces distinctions concernent le but de la documentation, une documentation historique, contre une documentation pour refaire l'œuvre. La distinction entre la documentation de *mémoire de référence* et de *mémoire de travail* (Noordegraaf, 2015) et de la documentation du *quoi* et du *comment* (van Saaze, 2013) concerne le type de connaissances dont les acteurs ont besoin pour réinstaller l'œuvre. Il s'agit des dimensions et de la manière de faire. Dans ce chapitre, je montre comment ces catégories s'articulent en pratique et se chevauchent pendant la réinstallation d'une œuvre qui n'a pas besoin de changer drastiquement.

Les théories que j'ai développées dans cette partie se concentrent sur la manière dont la documentation est produite et les raisons pour lesquelles elle l'est. En revanche, dans mes cas d'étude, j'observe également comment elle est utilisée (et parfois modifiée). Je montre que la manière dont un document est utilisé (historique ou processuelle) ne correspond pas toujours à une forme de document spécifique (ouvert/fermé). Dans ce chapitre, ce qu'il est possible de voir, c'est qu'un document peut être ouvert/fermé à deux niveaux : le format du document peut être fixe (comme le croquis) ou modifiable (comme le plan du montage) ; et la représentation (la description de l'œuvre) peut être détaillée (comme le plan du MAXXI) ou (comme la photographie) approximative. Ce qui signifie que le caractère ouvert/fermé de l'utilisation du document ne dépend pas entièrement du caractère ouvert/fermé du format/de la représentation du document. L'idée d'une documentation utilisée de manière artistique est une extrémité d'un continuum, avec la documentation traditionnelle à l'autre extrémité, composée des notions opposées (historique, mémoire

de référence, du quoi). Après la description de la réinstallation de *Horn Perspective*, je tente de positionner le rôle de la documentation dans ce cas d'étude. Je constate, alors que je décris comment positionner la documentation dans la pratique, que je dois faire la distinction entre le caractère ouvert/fermé du document (tant au niveau du format que de la représentation) et celui de son utilisation. Je découvre alors que, même s'il est supposé que le rôle de la documentation serait plus traditionnel dans ce cas, il est en réalité beaucoup plus ambigu. De cette manière, en utilisant cette opposition entre documentation traditionnelle et documentation utilisée de manière artistique, comme les deux pôles d'un continuum, je soutiens que, même s'il serait possible de s'attendre à ce que le rôle de la documentation soit plutôt traditionnel dans ce cas, la distinction entre le caractère ouvert/fermé du document et le caractère ouvert/fermé de son utilisation permet de voir que la situation est beaucoup plus complexe ; et que cela est étroitement lié au fait que, dans la pratique, chaque processus de réinstallation doit répondre de manière créative à de nouvelles conditions matérielles, et s'appuyer sur les connaissances tacites des personnes concernées par la manière de gérer ces conditions en action. Dans le cas de *Horn Perspective*, la documentation est plus proche du pôle traditionnel, mais pas complètement. Elle se rapproche aussi du pôle artistique parce qu'elle est utilisée de manière processuelle, et certains documents sont assez ouverts et changeants, comme le plan de montage.

6.3 LE CROQUIS DE GRASSO

L'installation de l'exposition *Gravity. Imaging the Universe after Einstein* au MAXXI, où *Horn Perspective* aurait été exposée pendant cinq mois, commençait fin novembre 2017.[57] Hou Hanru, le directeur artistique du MAXXI, maintenait que cette exposition voulait mettre en évidence le lien entre l'art et la science en racontant au public comment les physiciens, les mathématiciens et les astronautes étudiaient l'Univers, et en parallèle la façon dont les artistes le percevaient (Lonardelli, Napolano & Zanini (Éds.), 2017, p. 21). L'œuvre *Horn Perspective* comprenait une sculpture métallique qui représentait une antenne qui existait vraiment. Elle avait été inventée dans le New Jersey au milieu des années soixante par deux radioastronomes américains, Arno Penzias et Robert Wilson. Ces derniers

57 L'exposition se déroulait au MAXXI dans la galerie 4 du musée, du 2 décembre 2017 au 29 avril 2018. Parmi les œuvres présentées, il était possible de trouver *Cosmic Concert* de Tomas Saraceno, *The Great Silence* d'Allora & Calzadilla, *Trois stoppages étalon* de Marcel Duchamp et l'installation *Horn Perspective* de Laurent Grasso, dont je suivais l'installation. Pour une description détaillée de l'exposition voir : Lonardelli, Napolano & Zanini (Éds.), 2017.

avaient fait une découverte majeure dans le champ de la cosmologie physique grâce à leur antenne : ils avaient capté pour la première fois le bruit fossile du Big Bang, confirmant la théorie de la création de l'Univers. Grasso s'en était inspiré pour construire son œuvre. D'ailleurs, des photographies en noir et blanc de l'antenne originale étaient présentes pendant le montage de son installation au MAXXI. [Fig. 28]

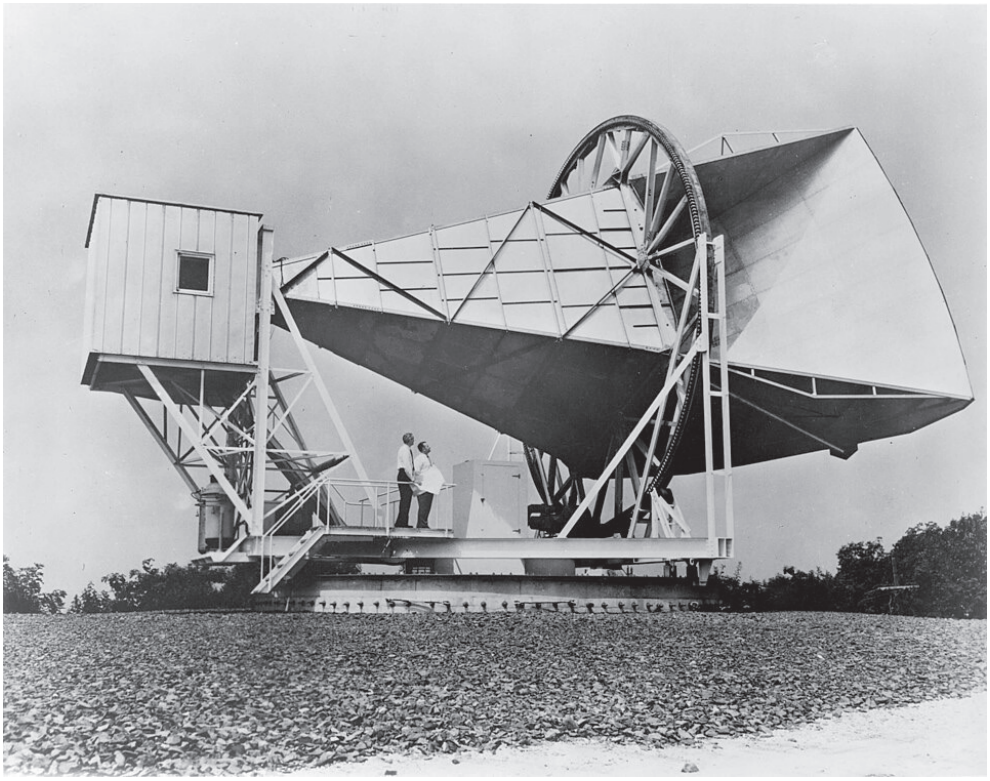


FIG. 28 – Photographie de juin 1962 de l'antenne réflectrice Horn des Bell Telephone Laboratories à Holmdel, dans le New Jersey, construite en 1959 dans le cadre d'un travail de pionnier dans le domaine des satellites de communication pour le programme ECH de la NASA.

Peu de jours avant que l'antenne n'arrive au MAXXI, le musée m'avait demandé de documenter le mouvement de l'œuvre pendant le processus de réinstallation pour contrôler son état, et aussi parce que personne ne savait plus comment la réassembler. On m'avait expliqué que cette nouvelle exposition offrait une opportunité d'apprendre à manipuler l'œuvre. La veille de la réinstallation, on m'avait illustré l'œuvre en me montrant des photographies disponibles sur Internet qui la représentaient en entier, comme elle avait été installée la première fois, au

Centre Pompidou, en 2009. Le département connaissait bien l'œuvre de Grasso parce qu'il avait suivi le premier processus de réassemblage de l'antenne à distance, qui avait eu lieu dans les locaux de l'IAC, plusieurs mois auparavant. D'ailleurs, le département avait aussi été invité par l'IAC à se rendre compte directement sur place des dimensions de l'antenne, une fois celle-ci réassemblée en France, pour préparer successivement l'exposition à Rome. On connaissait les étapes de réassemblage de l'antenne, de même que les passages les plus critiques qui auraient demandé un travail important aux techniciens.

Les photographies révélaient que l'œuvre incluait un dispositif audiovisuel projetant sur un mur entier une scène de marche en forêt, où apparaissait un essaim de créatures noires. L'antenne était placée au milieu de l'espace, tournée vers la vidéo. Elle était faiblement éclairée, mais une lumière ténue passait à travers la fenêtre de la cabine, laissant penser que quelqu'un commandait l'antenne pour la diriger dans l'espace. De grandes enceintes, intégrées dans des caissons en bois, étaient disposées sur les murs latéraux, trois à gauche et trois à droite, à égale distance les unes des autres. J'ai également observé une petite sculpture en forme d'antenne différente, mais j'ai appris plus tard, par l'assistant de l'artiste, que si elle avait été présentée au Centre Pompidou, elle n'aurait pas été exposée au MAXXI.

Ces photographies étaient disponibles sur le site de l'exposition, où *Horn Perspective* aurait été réinstallée. Je me demandais comment elles auraient été utilisées pour réassembler l'antenne, et s'il existait d'autres documents plus techniques qui serviraient d'instructions. Je rencontrais Romain Goumy, le régisseur de l'IAC, où l'antenne faisait partie de la collection depuis 2015, après une donation de l'artiste, et Corentin Vendryes, l'assistant de l'artiste, qui devait superviser la réinstallation de *Horn Perspective* au musée. Je leur expliquais ma recherche, et ils acceptaient que je les observe en leur posant des questions. Ce qui était parfait puisqu'ils étaient chargés du processus que je voulais analyser pour ma thèse, celui de la réinstallation de l'œuvre en pratique. Goumy était chargé de superviser l'installation de la sculpture métallique. Il avait un dossier qui comprenait plusieurs documents, dont les photographies en noir et blanc de l'antenne originale du New Jersey, et les photographies de l'installation au Centre Pompidou. Il avait aussi un croquis qui appartenait à Grasso [Fig. 29] et un plan de montage qu'il avait réalisé après le montage à blanc de l'antenne, en collaboration avec la société Artproject qui avait forgé la sculpture métallique de Grasso en 2009.

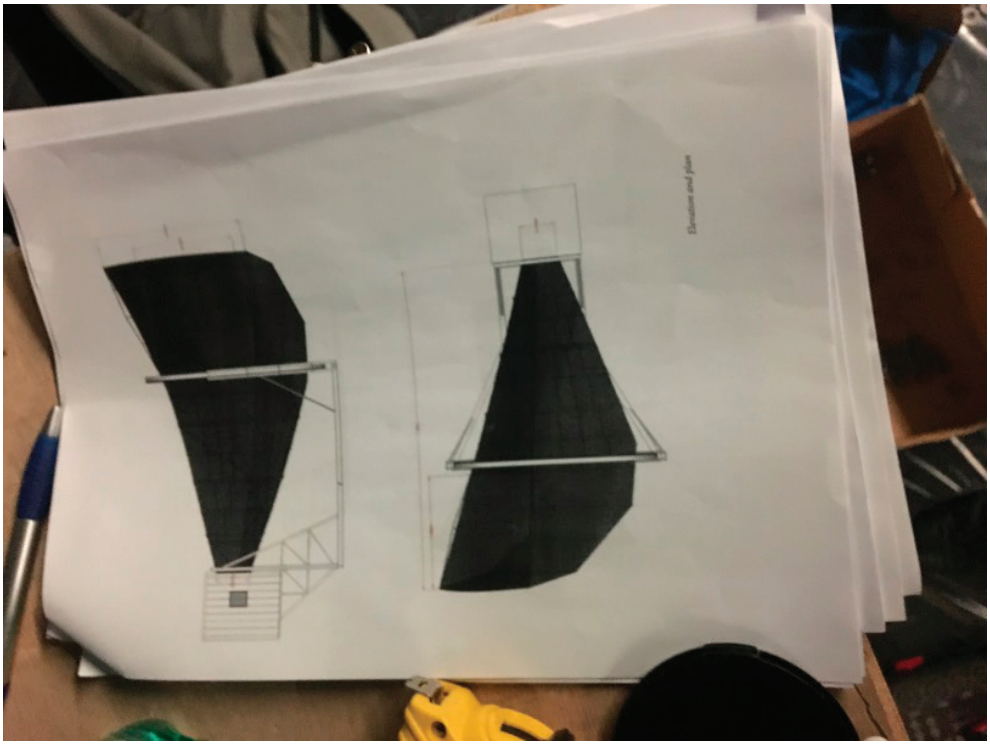


FIG. 29 – Croquis représentant l'antenne de *Horn Perspective* (2009).

Goumy me disait que le croquis était le seul document technique à propos de l'antenne que l'artiste avait fourni à l'IAC quand ils avaient voulu la réassembler pour la présenter au MAXXI. Le croquis n'était pas un document détaillé. Il représentait l'antenne à échelle réduite. Il consistait en deux vues de l'antenne, la première de profil, et la deuxième d'en haut, avec les dimensions de chaque partie. Je ne saisissais pas comment l'équipe de l'IAC avait pu réassembler l'antenne à partir de ce document. Ainsi, il ne comprenait aucune description des morceaux singuliers qui composaient l'antenne, ni leurs dimensions, ni comment les assembler, mais Goumy soutenait que ce croquis était un document précieux. D'une part, il maintenait qu'il s'agissait d'un document historique qui racontait quelque chose du processus créatif de l'artiste pour donner naissance à son œuvre. D'autre part, il insistait sur le fait qu'il avait servi d'aide visuelle à l'équipe de la société Artproject et d'aide mémorielle au chaudronnier qui avait donné forme à l'antenne la première fois pour la réassembler. Pour ma part, ce croquis était précieux parce qu'il montrait que la forme de l'antenne n'était pas fixe au moment de sa création, mais qu'une marge de manœuvre à la créativité avait été laissée au chaudronnier chargé de la forger.

Pour Goumy, le réassemblage de l'antenne avait été problématique parce qu'elle n'était pas sortie depuis huit ans, et personne ne se souvenait comment la réassembler. Elle n'avait pas été installée depuis l'exposition au Centre Pompidou, en 2009, quand elle avait été démontée avant d'être stockée par la société Artproject. Les instructions pour la réassembler n'existaient pas, et l'artiste ignorait comment faire. Goumy soulignait que Grasso n'avait ni forgé l'antenne lui-même, ni assemblé les morceaux au Centre Pompidou. Il avait délégué cette partie de l'œuvre à une équipe spécialisée de la société Artproject qui proposait aux artistes de réaliser leurs œuvres avec l'aide de techniciens et d'artisans spécialisés qui travaillaient sur la base de documents plus ou moins détaillés. Goumy me confiait qu'en 2009, Artproject avait mandaté trois personnes pour produire l'antenne de Grasso pour le Centre Pompidou, dont un chaudronnier qui avait assisté l'équipe de l'IAC lors du réassemblage en 2017.

Goumy me racontait que l'équipe de l'IAC avait contacté Artproject pour organiser un montage à blanc dans leurs locaux afin de déterminer les modalités de réassemblage de l'antenne au MAXXI. L'équipe de l'IAC voulait apprendre quelque chose d'un savoir-faire que détenaient le chaudronnier qui avait forgé l'antenne et le technicien qui avait assemblé l'antenne au Centre Pompidou. Il semblait évident, pour Goumy, que ces professionnels, ayant participé à la production de l'antenne et à son installation au Centre Pompidou, avaient une connaissance technique approfondie de l'œuvre pour la réassembler à distance de plusieurs années. Il estimait également qu'il serait possible d'apprendre avec eux comment faire. Ce qui signifie que des connaissances tacites auraient été transmises en action pendant le réassemblage de l'antenne, et que l'équipe de l'IAC aurait pu les documenter. Je cite Goumy :

> Pour la reconstruction de l'antenne, nous avons fait un montage à blanc parce que l'œuvre n'avait jamais été réinstallée. Nous avons fait appel à Artproject qui a sollicité les personnes qui l'avaient montée au Centre Pompidou. C'est celui qui a forgé la pièce qui nous a aidés. Au final, c'était mieux de faire venir celui qui l'avait montée au Centre Pompidou mais aussi celui qui l'avait faite, c'est-à-dire le patron et le chaudronnier. Ils étaient les seuls qui savaient comment la monter. Cela a simplifié les choses. Nous les avons fait venir dans nos locaux et nous avons monté la pièce avec eux. Ils pensaient qu'il fallait deux jours pour la monter mais nous n'avons

> mis qu'une journée. Enfin, nous avons fait une fiche technique qui a été traduite en italien.[58]

Goumy soulignait que c'était le chaudronnier qui avait les informations les plus pertinentes sur comment réassembler l'antenne, et que le studio de l'artiste avait été tenu informé des étapes de remontage. Il maintenait que le réassemblage avait été fait de manière empirique et que l'équipe de l'IAC avait profité de l'expérience et de la mémoire du chaudronnier pour réassembler l'antenne. Il me disait que Grasso n'était pas engagé dans le réassemblage physique de l'antenne mais qu'il avait participé de loin au processus de réassemblage comme superviseur. Son rôle se limitait à donner des indications esthétiques pour présenter l'antenne. Goumy m'expliquait que l'artiste avait été consulté à propos de l'état de l'antenne, c'est-à-dire pour prendre des décisions quant à sa restauration. Goumy précisait qu'en ce qui concernait la restauration de l'antenne, l'équipe de l'IAC voulait savoir si la sculpture pouvait être repeinte parce que certaines parties étaient endommagées. Il maintenait que Grasso leur avait expliqué que l'antenne ne pouvait pas être présentée en piètre état mais qu'elle devait être parfaite et qu'il en avait profité pour leur expliquer certains détails fondamentaux de l'antenne qui devaient être respectés. Par exemple, Goumy me confiait que Grasso leur avait dit que la corne ne devait pas rester droite mais qu'il fallait tourner la roue pour l'orienter légèrement en diagonale. Il leur avait aussi donné des indications sur d'autres éléments concernant la partie audiovisuelle de l'installation, sachant que l'artiste s'apprêtait à donner à l'IAC les enceintes qui transmettaient le son de la vidéo projetée sur le mur en face de l'antenne. Je cite Goumy :

> L'artiste pourra toujours revenir vers nous parce que c'est une grosse installation, mais à long terme il y a une délégation de l'installation. Pendant le montage à blanc, il était constamment tenu informé. Nous voulions savoir si nous devions peindre les parties de l'antenne les plus endommagées et il nous a répondu qu'elles doivent être propres. Il nous a aussi dit de faire attention à l'axe de la roue et il nous a donné d'autres informations sur la vidéo et l'installation sonore.[59]

Goumy soutenait que le croquis illustrait le processus créatif de l'artiste parce que c'était un document primaire (mes mots) transmis

58 Entretien avec Goumy du 21 novembre 2017 au MAXXI.
59 Entretien avec Goumy du 21 novembre 2021 au MAXXI.

par l'artiste au chaudronnier pour forger l'antenne la première fois et lui donner une forme. Goumy m'expliquait qu'il avait été réalisé par Grasso pour Artproject en amont de la production de l'antenne et qu'il reprenait le modèle original de l'antenne du New Jersey. Il me disait que les dimensions fournies étaient approximatives en raison de leur inspiration tirée de l'antenne originale. Goumy m'indiquait que l'escalier qui permettait d'accéder à la cabine était manquant. L'imprécision du croquis laissait penser que la forme de l'antenne n'était pas fixe au début. Il ne s'agissait pas d'imprimer la forme d'un dessin sur la matière, mais de laisser une marge de manœuvre à l'artisan pour que l'antenne tienne sur pied, soit démontable et transportable. Dans cette phase de production de l'antenne, le croquis était un document de support entre l'artiste et le chaudronnier pour communiquer. Il était encore relativement ouvert dans le sens où il laissait une marge de manœuvre au chaudronnier qui pouvait faire preuve d'une créativité esthétique pour donner une forme à l'antenne. Le croquis mentionnait approximativement ce à quoi l'antenne devait ressembler et comment elle devait être réalisée. Il pouvait ne pas être observé avec une diligence minutieuse.

Ce n'est pas quelque chose dont je suis certaine, mais j'imagine que si ce croquis est le seul document fourni par l'artiste au chaudronnier, et si l'artiste n'a pas supervisé le chaudronnier pendant la fabrication de l'antenne, alors le chaudronnier avait une marge de manœuvre pour fabriquer l'antenne à la manière de Grasso. Il pouvait faire preuve d'une créativité technique et esthétique. Néanmoins, il est impossible de savoir comment ce croquis a été utilisé pour créer la sculpture métallique. Ce que je sais, c'est comment il a été utilisé pendant le montage à blanc pour la réassembler. Goumy soutenait qu'il avait servi d'aide-mémoire au chaudronnier pour se souvenir du processus créatif de l'antenne et comprendre comment réassembler l'antenne. Je rapporte la réponse de Goumy quand je lui demandais comment les informations contenues dans la documentation avaient été utiles pour réassembler l'antenne :

> [Ces esquisses de travail fournies par l'artiste] ont servi de visuels pour l'équipe d'Artproject mais surtout d'aide mémorielle pour celui qui avait produit la pièce.[60]

Pour résumer, la forme de l'antenne était ouverte jusqu'à ce qu'elle soit produite. Une fois réalisée par le chaudronnier, l'antenne est devenue une sculpture métallique fixe. Elle ne pouvait plus changer. Le croquis est un

60 Entretien avec Goumy par e-mail du 12 juillet 2018.

document primaire, car il s'agit d'un document de première main utilisé pendant le processus créatif de l'œuvre, à un moment où elle n'a pas encore pris forme, et il sert de document de communication entre l'artiste et l'artisan. Le format du croquis est fixe parce qu'il n'est pas modifiable (fermé). En revanche, la représentation de l'antenne qu'illustre le croquis est approximative (ouvert) parce que celui-ci ne mentionne pas avec exactitude à quoi doit ressembler l'antenne ni comment la réaliser. Enfin, le croquis est utilisé de manière ouverte, processuelle, à la manière d'un *boundary object* (Star & Griesemer, 1989) pour assurer la communication entre l'artiste et le chaudronnier. Il ne s'agit pas de le suivre à la lettre. Il laisse une marge de manœuvre au chaudronnier qui peut faire preuve d'une créativité technique et esthétique. Faire preuve d'une créativité esthétique signifie pouvoir interpréter le croquis pour donner techniquement une forme à l'antenne. Si c'est vrai que le chaudronnier n'avait que le croquis de Grasso pour travailler, alors il avait beaucoup de liberté pour donner forme à l'antenne. Dans ce cas, je soutiens que le rôle du chaudronnier était tel qu'il pourrait être considéré comme un coauteur de l'œuvre de Grasso.

Pendant le montage à blanc, le croquis avait un second rôle : il avait été utilisé à la manière d'un aide-mémoire au chaudronnier pour réassembler l'antenne. Ce n'était plus un document de *mémoire de référence* (Noordegraaf, 2015), mais un document de *mémoire de travail* (Noordegraaf, 2015). Il était suffisamment suggestif pour réveiller la mémoire du chaudronnier. Il évoquait des souvenirs. Il ne s'agissait pas de l'utiliser pour forger une nouvelle antenne, mais pour réassembler l'antenne à partir des morceaux originaux. Dans ce contexte, il pouvait démontrer une créativité technique en raison de ses connaissances tacites sur la construction initiale de l'antenne. Les connaissances tacites du chaudronnier pouvaient être transmises à des personnes tierces. Comme Goumy qui les transcrivait dans un plan de montage avec l'aide de l'équipe de l'IAC pendant le montage à blanc de l'antenne.

Par conséquent, un document primaire peut avoir plusieurs fonctions : celle de *boundary object* entre l'artiste et l'artisan pour donner naissance à son œuvre. Dans ce cas, le document primaire n'a pas besoin d'être détaillé parce que l'artiste laisse une marge de manœuvre à la créativité de l'artisan pour qu'il travaille à la manière de l'artiste et qu'il fasse preuve d'une créativité technique et esthétique. Une fois l'œuvre créée, ce document devient un document de mémoire de référence qui raconte quelque chose du processus créatif qui a donné naissance à l'œuvre, mais il peut aussi devenir un document de mémoire de travail pour permettre le réassemblage de l'œuvre. Dans ce cas, ce document est toujours fixe

(format) et approximatif (représentation) mais il peut être utilisé de manière processuelle. Ce, si les acteurs ont des connaissances tacites à propos de comment l'œuvre a été construite la première fois sur la base de ce document. S'ils n'ont pas les connaissances nécessaires, ils peuvent collaborer avec l'artisan de la première fois, en utilisant le document primaire comme un déclencheur de souvenirs parce qu'il a des connaissances tacites à propos de comment il a réalisé l'œuvre.

6.4 LE PLAN DE MONTAGE

L'antenne est une sculpture fixe qui ne doit pas changer, mais les acteurs devaient faire preuve d'inventivité pour la réinstaller au MAXXI. Un certain type de documentation technique jouait un certain rôle dans le processus de réinstallation de l'œuvre. Goumy avait réalisé avec son équipe un plan de montage pour recueillir les connaissances tacites du chaudronnier et réinstaller l'antenne au MAXXI. Le plan de montage indiquait, étape par étape, les passages à suivre pour la réassembler. [Fig. 30] Pour comprendre le rôle du plan de montage, il est utile de saisir de quelle manière et pourquoi il a été produit, et comment il a été utilisé par Goumy au MAXXI.

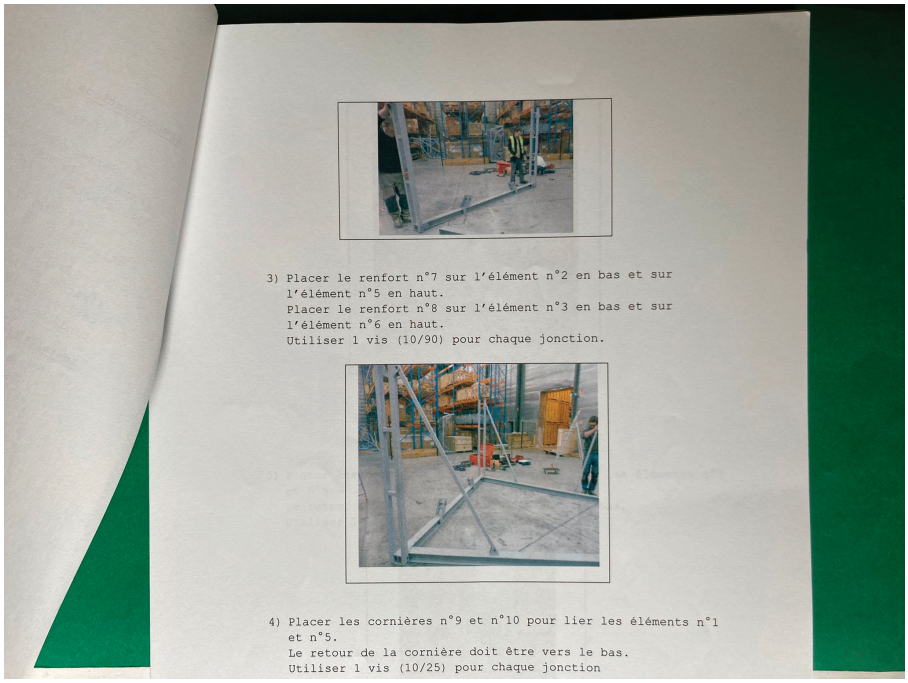


FIG. 30 – Une page du plan de montage de l'antenne de *Horn Perspective* (2009).

Goumy me disait qu'en vue de l'exposition de *Horn Perspective* au MAXXI, l'IAC avait organisé un montage à blanc, en collaboration avec la société Artproject et Grasso qui suivait tout à distance. Le but était de comprendre en quoi consistait l'œuvre, de vérifier l'état de l'antenne et son intégrité, et d'apprendre comment la réassembler. Goumy m'expliquait que le plan de montage avait été réalisé après le montage à blanc par l'équipe de l'IAC, qui avait photographié toutes les étapes du réassemblage de l'antenne. Cela implique que des photographies ont été prises pendant que Goumy apprenait le réassemblage de l'antenne avec le chaudronnier, tandis que l'équipe de l'IAC prenait des notes. Une fois le montage à blanc terminé, les photographies avaient été insérées dans un petit livret en papier et commentées pour expliquer le processus de réassemblage de l'antenne, c'est-à-dire que chaque image était accompagnée de la transcription des connaissances tacites devenues explicites.

Le plan de montage prenait la forme d'un petit guide pratique d'instructions, une fiche technique adaptable aux circonstances du contexte, bien que l'œuvre soit relativement fixe. Le format du plan de montage était ouvert parce qu'il pouvait être modifié ou corrigé en action, en étant annoté au crayon, lorsque Goumy rencontrait des imprévus pendant le processus de réassemblage de l'antenne. La représentation du document était détaillée (fermé) parce que le plan de montage mentionnait une grande quantité d'informations techniques sur le réassemblage de l'antenne, comme le nombre et le type de vis à utiliser en action. Cependant, il était aussi approximatif (ouvert) parce qu'il ne fixait pas le nombre de techniciens, ni les outils à utiliser pour réassembler l'antenne. Enfin, il était utilisé de manière processuelle parce qu'il ne fixait pas le processus de réassemblage, mais le laissait ouvert aux circonstances du contexte. Le plan de montage admettait l'existence d'un processus créatif en pratique qui devait s'adapter au contexte d'installation. Il s'agissait de laisser une marge de manœuvre aux techniciens pour la résolution de problèmes imprévisibles.

Goumy ne suivait pas le plan de montage à la lettre, mais le consultait occasionnellement pour se rappeler des étapes essentielles du processus de réassemblage. Le plan de montage servait d'aide-mémoire à Goumy. Il voulait le mettre en pratique pendant l'installation de l'antenne au MAXXI pour s'assurer qu'il puisse évoluer au fur et à mesure qu'il rencontrait des problèmes en action. L'œuvre restait relativement fixe, mais les difficultés que rencontreraient les acteurs étaient inédites, tout comme les solutions à y apporter. Ces connaissances établies en action pouvaient être documentées. Le plan de montage pouvait être annoté, et donc le format du document était ouvert. En effet, il pouvait être modifié

en action, mais c'était un document où la représentation de l'œuvre était aussi détaillée. C'était un document qui décrivait le comment (van Saaze, 2013) et qui était utilisé de manière processuelle, car il était utilisé de manière ouverte pour répondre aux circonstances de la matière, en fonction d'agencements contextuels imprévisibles.

Dans les paragraphes suivants, je fais référence à plusieurs moments complexes où les acteurs ont dû faire preuve d'inventivité en s'appuyant sur le plan de montage pour trouver une nouvelle voie pour installer l'œuvre au MAXXI. Le plan de montage de *Horn Perspective* était divisé en trois parties. La première partie concernait 1) la structure de base qui supportait les deux autres parties, c'est-à-dire 2) la roue avec les cornières et 3) la cabine avec l'escalier. Sur le plan de montage, la roue avec les cornières était assemblée à la structure de base au tout début, quand l'escalier était déjà fixé. La cabine était installée à la fin. Cependant, le plan de montage n'était pas suivi à la lettre parce que l'espace du MAXXI était plus étroit que l'entrepôt où Goumy avait fait le montage à blanc. Les techniciens pouvaient aisément circuler autour de l'antenne pour transporter les morceaux d'un endroit à un autre mais, au MAXXI, l'espace contraint leurs mouvements. Comment réassembler l'antenne dans un espace plus étroit ? Goumy décidait de modifier l'ordre de réassemblage de l'antenne en assemblant d'abord la roue sans les cornières, suivie de la cabine et des cornières. Il s'agissait de désencombrer l'espace autour de l'antenne pour libérer les murs où la vidéo devait être projetée et les haut-parleurs devaient être fixés pour permettre aux techniciens du son de travailler.

Le plan de montage explique que la roue doit être assemblée au sol à l'horizontal avant d'être portée à la verticale, puis soulevée pour être insérée dans les gonds de la structure de base. Le plan de montage montre trois techniciens équipés d'un lève-matériaux qui leur permet de porter la roue à la verticale, de la soulever, de l'approcher de la structure de base et de l'insérer dans les gonds. Cependant, le lève-matériaux n'était pas disponible au MAXXI. Les techniciens avaient assemblé la roue au sol, à proximité de la structure de base, mais ils disposaient uniquement d'une plateforme élévatrice. Comment soulever la roue pour l'insérer dans les gonds sans lève-matériaux ? La première plateforme élévatrice était insuffisante pour soulever la roue et elle ne montait pas assez haut. La seconde était plus robuste mais, comme la première, elle n'était pas adaptée pour soulever la roue de manière stable. La seule solution possible consistait à lier la roue à la plateforme élévatrice à l'aide d'un câble très solide, puis de la soulever pour que sept techniciens puissent l'engonder.

Le rôle de Goumy était celui d'un médiateur qui utilisait le plan de montage comme un support pour superviser l'équipe du MAXXI. Concernant le montage de la roue, il exprimait sa confiance envers les solutions développées sur place par son homologue. Il ne s'agissait pas pour Goumy de superviser de manière rigide les techniciens du MAXXI pour qu'ils suivent à la lettre le plan de montage et qu'ils utilisent le même équipement que l'équipe de l'IAC pendant le montage à blanc. Son objectif était de veiller à ce qu'il y ait une marge de manœuvre pour que le réassemblage de l'antenne soit fluide, en accord avec les ressources disponibles du contexte. Goumy avait une connaissance technique du réassemblage de l'antenne, qui lui avait été transmise par le chaudronnier, et qui lui donnait la possibilité d'expérimenter, mais également de laisser les autres essayer. Il me racontait qu'il avait déjà fait l'erreur avec son équipe de monter la roue dans le mauvais sens. Ils avaient dû tout démonter pour la remettre dans le bon sens. Cette expérience lui suffisait.[61] Il me disait que le plus important, ce n'était pas comment la roue était soulevée, mais comment elle était positionnée dans les gonds de la structure de base, pour qu'elle puisse tourner afin de mettre la corne en diagonale, comme l'artiste lui avait dit de faire pendant le montage à blanc. Je cite Goumy :

> Il ne faut jamais bloquer une solution. Michele [son homologue] connaît son équipe. Donc, il sait comment faire. Le plus important, c'est que les morceaux soient assemblés dans le bon ordre, sinon après on est bloqués. Michele doit diriger son équipe. Pour moi, ce qui est important, c'est d'assembler rapidement la roue, parce que plus vite la roue aura été assemblée, plus vite je pourrai assembler les cornières, et plus vite Corentin pourra installer les haut-parleurs avec les autres techniciens du musée.[62]

L'artiste n'était pas consulté pour le réassemblage de l'antenne au MAXXI, dont il suivait le réassemblage à distance à travers son assistant. Goumy soutenait qu'à long terme l'idée était de déléguer l'exécution de l'installation. Mais l'artiste serait toujours au courant de quand son œuvre serait exposée, et il pourrait toujours collaborer avec l'IAC parce que c'était son point de vue qui primait. En accord avec ce que lui avait dit Grasso, par rapport au fait que l'antenne devait être parfaite, Goumy avait apporté un pot de peinture. Il avait confié ce pot à la restauratrice du MAXXI pour la repeindre, si elle était endommagée par les opérations

61 Entretien avec Goumy du 21 novembre 2017 au MAXXI.
62 Entretien avec Goumy du 21 novembre 2017 au MAXXI.

de montage. Il soulignait que les opérations de montage et démontage étaient celles qui provoquaient le plus de dégâts sur l'antenne parce que la peinture s'écaillait facilement, mais il voulait que l'antenne soit présentée à la manière de l'artiste. Il précisait que l'antenne n'avait été montée et démontée qu'une seule fois, depuis l'exposition au Centre Pompidou. Toutefois, elle était très abîmée parce qu'elle n'avait pas été stockée dans un atelier d'artiste mais dans un entrepôt de travail, celui d'Artproject, où la vie des œuvres était plus rude. Ainsi, il voulait réfléchir à des solutions de stockage qui préservent la surface de l'antenne.

Grasso était chargé de choisir la position de l'antenne en collaborant avec la curatrice et l'architecte chargée de l'exposition. Vendryes, son assistant, l'aidait à se rendre compte sur place de la configuration de l'espace, en prenant des photographies du processus d'installation en temps réel. Grasso n'était pas engagé dans les décisions techniques du réassemblage de l'antenne, mais il devait prendre des décisions esthétiques par rapport à l'orientation de son axe. Néanmoins, les décisions esthétiques avaient un impact sur l'aspect technique du réassemblage de l'antenne. Le problème de la position de l'antenne n'était pas qu'esthétique, mais aussi technique, parce qu'une fois le lieu choisi, Goumy pouvait réfléchir aux mouvements des techniciens et des morceaux de l'antenne dispersés dans l'espace. Comme l'antenne était orientée vers la gauche, il avait décidé que certains morceaux, comme ceux de la roue, devaient être regroupés près du mur du fond, tandis que ceux de la cabine devaient l'être près de l'entrée. L'antenne était massive. Elle n'était pas facilement déplaçable, et il souhaitait que chaque morceau soit regroupé de manière logique dans l'espace, afin que les techniciens n'aient pas à les déplacer trop souvent d'un bout à l'autre de la pièce et qu'ils puissent les assembler plus facilement. Quand je lui demandais comment il visualisait l'ordre de montage de tous les morceaux, Goumy me répondait :

> Je sais déjà à quel moment il faudra les mettre. Du coup, je me dis pour pas qu'ils s'embêtent. Ils n'auront peut-être pas le droit de le mettre contre le mur. Je suis en train de me demander pour pas qu'ils aient à la bouger à nouveau. Il faut qu'on nous dise pour pas que la roue les gêne. Si la position est comme au Centre Pompidou, alors il faut placer la cabine à l'entrée et la roue au fond pour ne pas avoir à tout placer et déplacer.[63]

63 Entretien avec Goumy du 21 novembre 2017 au MAXXI.

Goumy me disait que la raison pour laquelle les morceaux devaient être rassemblés dans l'espace répondait à un problème technique en aval mais également en amont. D'une part, parce qu'ils étaient massifs, d'autre part, parce qu'ils n'avaient pas été emballés dans l'ordre chronologique de montage mais par ordre de grandeur, et il fallait regrouper les morceaux à un certain moment. Il précisait qu'après le montage à blanc, l'antenne avait été démontée : les éléments les plus légers avaient été emballés ensemble, tandis que les plus lourds l'avaient été séparément. Il soulignait que l'emballage avait été pensé pour que les morceaux soient facilement transportables. Il me disait que l'équipe de l'IAC avait privilégié l'utilisation de longues palettes en bois (trois mètres) sur lesquelles poser les morceaux, et qu'ils avaient passé cinq heures pour ranger et emballer ceux-ci dans un ordre précis de taille et de poids, du plus lourd au plus léger, en gardant les éléments courbés pour la fin. Il m'expliquait que les éléments courbés devaient être positionnés en haut pour faciliter leur manipulation. Il précisait que la cabine de l'antenne avait été emballée séparément, avec l'escalier et sa rambarde dans une seule caisse.

Goumy insistait sur le fait que le rassemblement préalable des morceaux pourrait être indiqué dans le plan de montage pour éviter que le processus de réassemblage de l'antenne soit trop difficile pour les techniciens. Il voulait garantir que l'antenne soit positionnée à la manière de l'artiste mais que le processus de montage soit fluide et sûr pour les techniciens qui devaient assembler les morceaux. Il me disait qu'il n'avait pas considéré pendant le montage à blanc qu'il pouvait exister des distances précises à l'intérieur d'un espace qui pouvait aussi être limitant mais qu'il fallait aussi respecter pour réinstaller l'œuvre. Il soulignait qu'il voulait ajouter dans le plan de montage une mention qui spécifie l'importance de positionner des repères sur le sol qui clarifient la position de l'antenne en amont de la construction pour travailler dans l'espace. Je cite Goumy :

> Comme je vois qu'il existe des distances précises, je remets en cause comment on a pensé l'installation parce que les techniciens seront dans l'embarras à la fin s'ils doivent bouger la pièce. Cela sera impossible. Donc, je suis en train de penser à comment leur simplifier la tâche avec une dimension sur le sol. C'est quelque chose que je dois mettre sur le plan technique.[64]

64 Entretien avec Goumy du 21 novembre 2017 au MAXXI.

Un autre exemple qui montre combien le plan de montage était sensible aux considérations esthétiques, c'est la position de la corne. Sur le plan de montage, la corne est photographiée vers le haut. Cependant, Vendryes insistait sur le fait que la corne devait être positionnée en diagonale par rapport à la roue parce que le public devait pouvoir voir l'intérieur quand il s'approchait de l'antenne.[65] [Fig. 31] Pour Vendryes, la photographie du Centre Pompidou montrait mieux la position de la corne, mais sur la couverture du plan de montage, au contraire, l'antenne avait été photographiée à la manière de celle du New Jersey. Il maintenait que ce n'était pas la position privilégiée par Grasso.

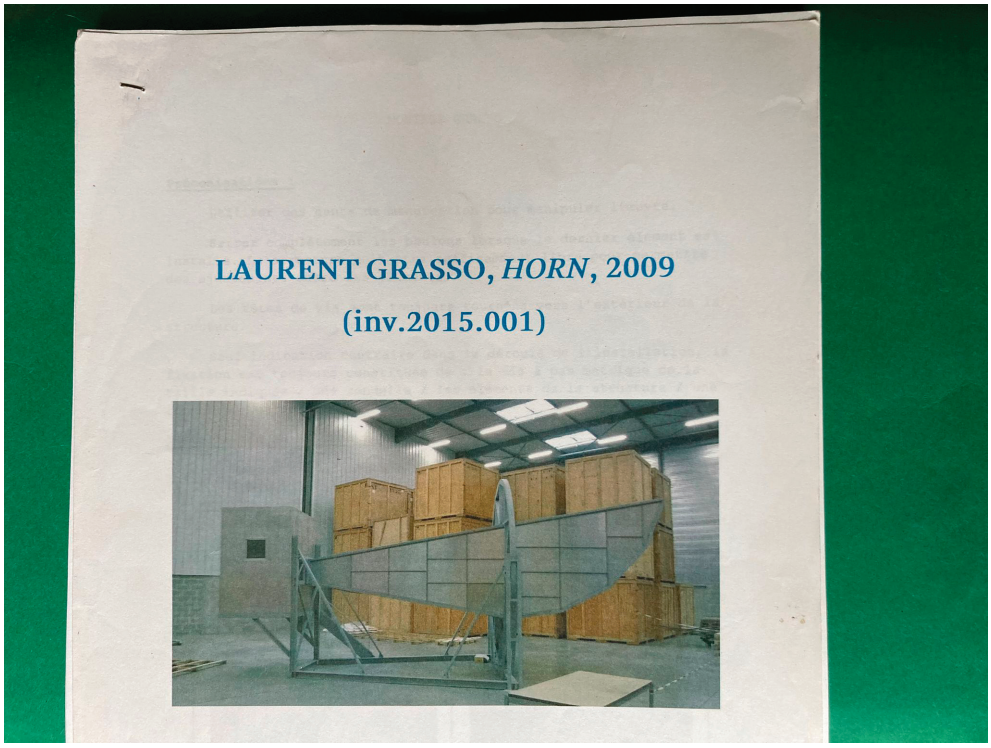


FIG. 31 – Couverture du plan de montage de l'antenne de *Horn Perspective* (2009).

Goumy répondait qu'il n'avait pas considéré ce détail parce qu'il considérait le plan de montage comme un document technique. D'ailleurs, il m'avait expliqué que la documentation de l'IAC était divisée en quatre sections : le dossier d'acquisition, le dossier scientifique, le dossier documentaire et le dossier technique où se trouvait le plan de montage. Il insistait sur le fait qu'il savait que la position de la corne dépendait du

65 Entretien avec Corentin Vendryes du 21 novembre 2017 au MAXXI.

choix des curateurs et que ce choix esthétique avait un impact sur les étapes de montage de la roue et des cornières : les techniciens devaient considérer la rotation de la roue pendant l'assemblage des cornières et assembler la roue dans le bon sens pour qu'elle tourne. [Fig. 32] Il disait :

> Le sens dépend des commissaires. Toutes les parties tournent. Nous avons orienté la corne vers le haut, mais au Centre Pompidou, ils l'avaient orientée en diagonale. Donc, l'intérieur était visible. Là tout est tourné. C'était juste le montage. On voulait juste l'installer. Donc, il y a la possibilité de tourner la corne. Et puis, il est aussi possible de mettre l'antenne en diagonale. Je ne sais pas s'ils vont vouloir la mettre face à la vidéo ou en diagonale pour la désaxer. C'est vraiment à eux de dire ce qu'ils préfèrent.[66]



FIG. 32 – Les techniciens ont déjà installé la cabine, et ils installent les cornières.

Pour résumer, l'antenne est fixe mais elle peut légèrement varier au niveau de la diagonale de la corne et de l'axe d'orientation de l'antenne en fonction des décisions de l'artiste et du curateur. Ces décisions ont

66 Entretien avec Goumy du 21 novembre 2017 au MAXXI.

un impact sur le processus de réassemblage de l'antenne qui peut être documenté. Le plan de montage n'est pas un document primaire comme le croquis de Grasso. Le plan de montage est une transcription des connaissances tacites transmises au chaudronnier à Goumy, qui a appris à réassembler l'antenne grâce à cette collaboration. C'est un document du *comment* (van Saaze, 2013). Goumy a appris comment réassembler l'antenne en collaborant avec le chaudronnier et l'artiste. Il y a un processus d'apprentissage en action pour apprendre à réassembler les œuvres contemporaines qui peut être documenté dans un document secondaire. Le plan de montage est un document technique sensible aux décisions esthétiques qui est utilisé de manière processuelle parce que le processus de réassemblage de l'antenne au musée met en jeu des connaissances tacites sur comment réassembler l'antenne au musée. Il n'a pas besoin d'être suivi à la virgule près parce que Goumy a appris comment réassembler l'antenne. La documentation de *Horn Perspective* ne change relativement pas comparée à la documentation de *Revenge*. Elle est plutôt fixe, mais le plan de montage est le document le plus ouvert parce qu'il peut être modifié par Goumy en fonction des difficultés rencontrées pendant le processus de réassemblage de l'antenne.

6.5 LE PLAN DU MUSÉE

Le passage le plus complexe du processus de réinstallation de *Horn Perspective* consistait à choisir la position de l'antenne par rapport aux enceintes. Goumy précisait que l'orientation de l'antenne était ouverte. La position de l'antenne était fondamentale pour l'artiste mais elle était modulable. Goumy me disait qu'elle pouvait être positionnée en face du mur où la vidéo était projetée ou en diagonale et que cela dépendait des dimensions de l'espace, de l'artiste et de la curatrice. Vendryes n'était pas encore arrivé et à ce moment-là, le document le plus pertinent était le plan du musée élaboré par les architectes du MAXXI. [Fig. 33]

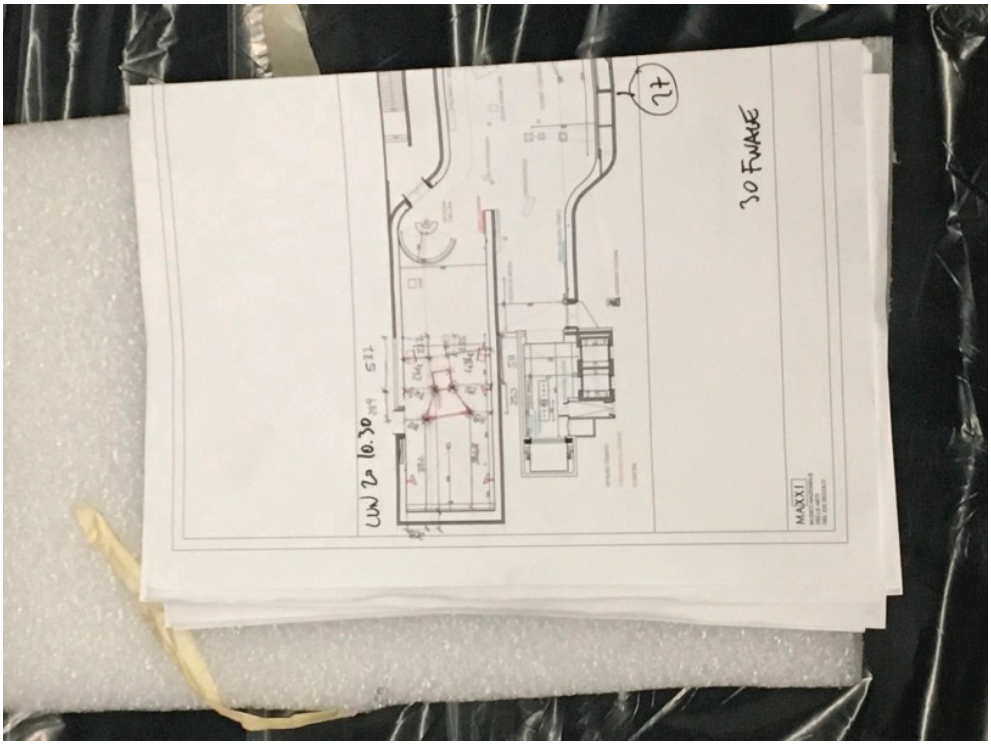


FIG. 33 – Plan du musée où l'antenne est représentée sans l'escalier.

Le plan comme document est fermé à deux égards : son format est fermé (dessin fixe sur papier) et sa représentation de l'installation est fermée (exacte, document du quoi) parce qu'il décrit en détail les mesures de l'espace, les mesures de l'antenne et les mesures de la distance qui sépare l'antenne des murs et des enceintes. Ce document permet à Goumy de positionner des points de repère sur le sol pour signaler l'emplacement de l'antenne. En effet, il me disait que si l'antenne n'était pas bien positionnée dès le début, il aurait été difficile de corriger son emplacement par la suite. L'antenne étant massive, si elle n'était pas mise correctement dans l'espace tout de suite, elle ne pouvait quasiment plus être déplacée par la suite. Goumy m'indiquait que le plan du musée prévoyait de positionner l'antenne selon le modèle du Centre Pompidou.[67] Le problème, c'était que personne ne connaissait ni les mesures exactes de l'antenne, ni celles des enceintes. L'antenne n'avait jamais été réassemblée depuis l'exposition au Centre Pompidou, et les enceintes avaient été stockées dans le studio de l'artiste depuis l'exposition à la Sean Kelly Gallery de New York en 2010.

67 Entretien avec Goumy du 21 novembre 2017 au MAXXI.

6.6 LES PHOTOGRAPHIES DU CENTRE POMPIDOU

Pour Vendryes, le plan du musée n'était pas suffisant parce qu'il voyait que la configuration de l'espace était différente en pratique. Vendryes était architecte de formation. Il était chargé de superviser l'emplacement de tous les éléments, c'est-à-dire l'antenne, les enceintes, la vidéo et le caisson de basses. Il fallait qu'ils tiennent ensemble de manière harmonieuse dans l'espace. L'antenne devait être positionnée au centre, tandis que les autres éléments devaient être disposés de manière équilibrée autour d'elle. Ni le plan de montage ni celui du musée ne lui suffisaient, car il m'expliquait que "[c'était] mieux de voir en vrai, même s'il y a des plans, parce que l'œuvre n'a pas été installée depuis longtemps. On peut oublier des détails comme le fait que l'antenne n'est pas symétrique,"[68] disait-il. Vendryes m'expliquait que le fait de suivre un plan à l'aveugle, sans tenir compte du contexte, comporte des risques parce qu'il ne comprend pas tout, comme la topographie du sol qui est pentue à l'entrée. Il maintenait que le plan ne considérait pas l'asymétrie de l'antenne ni que l'espace du MAXXI était un rectangle imparfait. Il soulignait que les murs du MAXXI étaient concaves, que la pente donnait l'impression d'un espace plus large à l'entrée et que l'escalier de l'antenne "décentrait" la sculpture métallique, mais que tous ces détails n'apparaissaient pas sur le plan.

Ce qui était important, pour Vendryes, ce n'était pas de suivre le plan à la lettre mais de l'utiliser de manière processuelle pour tenir compte de comment l'espace était réellement perçu. Il me disait qu'il devait privilégier la projection et le recul que le public pouvait avoir pendant la projection. Il insistait sur le fait que le public devait pouvoir circuler facilement autour de l'antenne et que, pour regarder la projection, il devait avoir du recul. Il soulignait que le public ne devait pas être écrasé par l'antenne. Dans un premier temps, il voulait convaincre la curatrice et l'architecte chargée de l'exposition de changer le plan du musée. Il me disait que Grasso trouvait l'espace trop serré et qu'il voulait que l'antenne soit droite, centrée au milieu de la pièce en face du mur où sera projetée la vidéo. Dans un second temps, grâce aux photographies envoyées à Grasso en temps réel, il finissait par décider, en collaboration avec l'artiste, de réduire la position diagonale de l'antenne et de reculer la sculpture métallique d'un mètre, juste au-dessus de la pente. [Fig. 34] Il m'expliquait que cette position avait été privilégiée parce qu'elle permettait de ne pas subir l'aspect asymétrique de l'antenne pour garantir un aspect harmo-

68 Entretien avec Vendryes du 21 novembre 2017 au MAXXI.

nieux de la sculpture dans l'espace. De plus, elle permettait de donner du recul au public pour voir la projection vidéo. Pour lui, il s'agissait aussi de considérer les enceintes qui devaient être centrées sur l'antenne.



FIG. 34 – Vendryes capture en temps réel la position sélectionnée pour l'antenne afin de l'envoyer à Grasso. Goumy est à droite. Au premier plan, le caisson de basses est visible à l'emplacement initialement prévu,

Pour tous, c'était l'intention de l'artiste qui prévalait. L'artiste avait le dernier mot. Ce qui ne signifie pas qu'il faisait tout ce qu'il voulait mais que son intention était modulable en fonction du contexte et qu'il fallait la suivre. Les décisions étaient le résultat d'un compromis entre ce que voulait l'artiste et ce qu'il était possible de faire. Le musée avait prévu de positionner l'antenne en diagonale. Vendryes confirmait la position du musée, en collaboration avec l'artiste, mais il décidait de reculer légèrement l'antenne pour donner de l'espace à la projection vidéo, et il voulait réduire l'inclinaison de la diagonale pour permettre au public de tourner facilement autour de l'antenne. Le département était consulté pour prendre des décisions techniques, mais pas pour les décisions sur la position de l'antenne parce que ces considérations étaient considérées comme artistiques. Elles étaient prises par l'artiste – et son

assistant – en collaboration avec la curatrice et l'architecte du musée. Les acteurs s'étaient, donc, divisés en deux groupes en fonction de leur rôle professionnel. Certains pouvaient faire preuve d'une créativité pratique technique, d'autres d'une créativité interprétative esthétique, plus proche de celle de l'artiste. Ce qui n'excluait pas la possibilité pour les premiers d'exprimer des jugements esthétiques ou de faire preuve de sensibilité artistique, mais les décisions artistiques étaient prises par certains acteurs en collaboration avec l'artiste et les autres devaient s'y adapter.

Vendryes se considérait comme un intermédiaire de l'artiste. Il définissait son travail comme technique. Lorsque je lui posais la question de l'absence de Grasso, il répondait que son travail au MAXXI était de nature technique. Au contraire, quand il s'agissait de faire des scénographies, c'est-à-dire des installations qui requièrent plus de créativité, c'était Grasso qui se déplaçait.[69] Il y avait une échelle de la créativité sur laquelle la présence de l'artiste était plus ou moins requise. L'artiste déléguait une grande quantité de décisions esthétiques pour les installations qu'il considérait comme terminées. Cependant, il se déplaçait en personne si l'œuvre devait dialoguer avec son espace pour la première fois. Il existait une gradation de la créativité au musée où une créativité pratique avait sa place à côté d'une créativité interprétative qui n'était pas exclusivement celle de l'artiste, bien qu'elle soit considérée comme proche de celle de l'artiste, mais également celle d'un groupe d'acteurs auxquels il était concédé de prendre des décisions artistiques. Ce qui ne signifie pas qu'ils étaient considérés comme des artistes, mais qu'ils tenaient le rôle d'interprètes de l'œuvre.

Vendryes me racontait qu'il avait conduit un véritable travail d'archive au studio pour recueillir le plus de documents possible sur l'œuvre. Il tenait dans la main un cahier plastifié qui contenait plusieurs documents variés, à différents stades de production de l'œuvre. Le document qui l'aidait le plus à positionner tous les éléments dans l'espace, c'était la photographie du Centre Pompidou qu'il utilisait comme un modèle à interpréter. [Fig. 35]

69 Entretien avec Vendryes du 22 novembre 2017 au MAXXI.



FIG. 35 – *Horn Perspective* au Centre Pompidou, en 2009, présentée avec l'antenne Tesla au premier plan, qui ne sera pas installée au MAXXI, en 2017.

La photographie du Centre Pompidou était un document tertiaire. Il n'était pas en lien avec la production de l'œuvre mais avec sa présentation, c'est-à-dire comment elle avait été montrée au Centre Pompidou. C'est un document dont le format est fixe (fermé) parce qu'il ne peut pas changer ni être modifié. La photographie du Centre Pompidou est un document esthétique de présentation qui montre en quoi consiste l'œuvre, sa forme finale. Néanmoins, c'est un document qui était utilisé de manière processuelle (ouverte). C'est un document historique parce qu'il raconte en quoi consistait l'œuvre à un moment particulier de son histoire de production, c'est-à-dire sa première manifestation. Pour Vendryes, néanmoins, ce document contenait des informations sur comment réinstaller l'œuvre dans un espace différent et il pouvait être utilisé de manière processuelle pour l'interpréter. Ce qui signifie que l'ouverture/fermeture de l'utilisation ne dépend pas entièrement de l'ouverture/fermeture du format/de la représentation du document. En effet, le format de la photographie du Centre Pompidou était fixe, sa représentation de l'œuvre était vague, tandis qu'elle était utilisée de manière processuelle par Vendryes pour réinstaller *Horn Perspective* au MAXXI.

6.7 LA VIDÉO DU CENTRE POMPIDOU

Les acteurs ont également dû faire preuve de créativité dans l'installation des enceintes et du caisson de basses. Il s'agissait d'une créativité esthétique. Le plan de montage ne comportait pas d'illustration pour l'installation des enceintes et de la vidéo. Vendryes et Goumy m'expliquaient que l'antenne avec les enceintes et la vidéo formaient une œuvre dans l'œuvre. L'antenne appartenait à l'IAC mais les enceintes et la vidéo appartenaient à l'artiste. Cette situation justifiait la supervision par le studio de l'artiste de l'installation des enceintes et de la vidéo. La sculpture était dynamique : la roue était mobile et elle fonctionnait également comme une sculpture sonore, comme l'avait souligné Vendryes. L'antenne suggérait une expérience spatiale, accompagnée de son pour enrichir l'interaction du public. Le son rendait la sculpture vivante. Au Centre Pompidou, l'artiste avait positionné dans la corne une petite enceinte qui transmettait le bruit fossile de l'Univers. Quand je demandais à Vendryes pourquoi le bruit fossile de l'Univers n'aurait pas été transmis au MAXXI, il me répondait que c'était ce que Grasso voulait. Nous n'étions plus au Centre Pompidou, où il y avait d'autres éléments, une autre antenne et des tableaux, et où le son faisait partie de cette exposition. Cette œuvre présentée au MAXXI, c'était bien *Horn Perspective*, mais elle était différente parce que c'était plus les enceintes et l'écran. Ce n'était pas la même chose. Goumy semblait curieux lui aussi à ce sujet. Il demandait si le bruit fossile transmis à l'intérieur de la corne était un vrai son fossile ou s'il s'agissait d'une réélaboration de l'artiste. Il s'interrogeait sur l'existence d'un haut-parleur sur mesure capable de reproduire ce son. Vendryes répondait qu'il ne s'occupait pas des fichiers audio. Il fallait demander à Pauline Gauthron qui travaillait au studio de Grasso. Je cite Vendryes :

> Il n'y aura pas de bruit fossile parce que ce n'est pas la même œuvre qu'à Pompidou où il y avait d'autres éléments, une autre antenne, des tableaux. Donc, le son faisait partie de l'exposition mais pas de cette œuvre-là. Cette œuvre-là, c'est plus les haut-parleurs et l'écran.[70]

70 Entretien avec Vendryes du 21 novembre 2017 au MAXXI.

Le caisson de basses aussi émettait un son particulier. C'était le premier élément sonore que les techniciens avaient réussi à brancher. Le son qu'il transmettait ressemblait à celui de l'Univers. Il donnait un effet de profondeur à l'œuvre dans la pièce mais également une sensation de mouvement dans l'espace. Le caisson avait été difficile à installer. C'était Vendryes qui s'en était chargé. Il transmettait en temps réel la position du caisson à l'artiste afin de faciliter son placement. Il me disait que le problème était plus esthétique que technique. Il m'expliquait que l'artiste souhaitait positionner le caisson directement derrière l'antenne, mais il doutait de l'adéquation de cette position en raison de la configuration de l'espace. Une pente située derrière l'antenne empêchait le caisson de rester en position verticale. Initialement, Vendryes avait envisagé l'installation d'un socle noir sous le caisson pour assurer sa stabilité. Puis, il avait proposé que des cales soient positionnées en dessous. Enfin, il avait décidé en concertation avec l'artiste que le caisson soit positionné plus loin derrière l'antenne. Il maintenait que Grasso était d'accord pour qu'il soit caché, alors qu'il était visible au Centre Pompidou, parce qu'il ne voulait pas que ce soit le premier élément que le public voit quand il entre dans la galerie du musée.

La position des enceintes aussi était conditionnée par l'espace. Vendryes soutenait qu'elles devaient être centrées sur l'antenne mais que l'espace du MAXXI n'était pas un cube parfait. En plus, il avait remarqué qu'il y avait une issue de secours à gauche et une pente à l'entrée de la pièce qui avait un impact sur comment l'espace était utilisable. Le plan du musée et une section de l'installation des haut-parleurs à la Sean Kelly Gallery montraient les enceintes alignées [Fig. 36] mais Vendryes ne pouvait pas les suivre à la lettre parce que l'espace du MAXXI était différent et parce qu'ils avaient décidé de changer la position de l'antenne par rapport au plan du musée. Sur ces documents, les enceintes étaient alignées, mais Vendryes insistait sur le fait que celle de l'entrée devait être abaissée parce que le mur était concave et parce qu'il y avait une pente qui induisait l'œil en erreur.

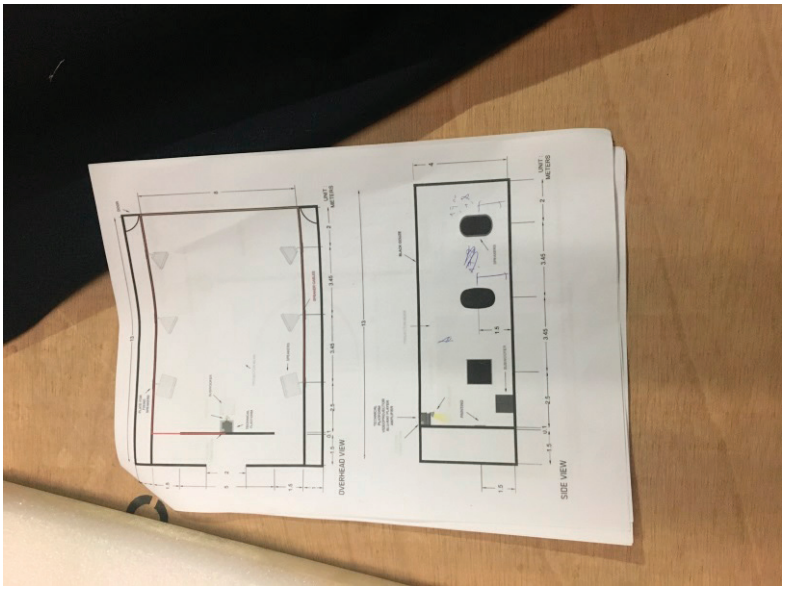


FIG. 36 – Section de la Sean Kelly Gallery de New York pour installer les enceintes.

Vendryes travaillait directement dans l'espace en suivant librement des documents tertiaires qui donnaient des impressions de l'œuvre terminée, comme la photographie du Centre Pompidou et une vidéo qui montre les mouvements du public autour de l'œuvre. Il m'expliquait qu'il voulait une documentation à l'échelle, où il était possible de voir des personnes marcher près de l'œuvre, ou se tenir debout à côté des enceintes, c'est-à-dire une documentation qui n'était pas celle des numéros du plan, mais celle de l'exposition comme elle était perçue par le public dans ce sens. Il faisait des allers-retours à l'intérieur de la pièce, muni d'un mètre à la main. Cependant, ce qu'il voulait, c'était que les enceintes soient au milieu de ses yeux quand il les regarde. C'est de cette manière qu'il voulait interpréter les images de la vidéo du Centre Pompidou. Cela signifie qu'il prenait des mesures, mais que ces mesures suivaient sa perception de l'œuvre dans l'espace. Il me disait à voix haute son processus créatif pendant qu'il faisait :

> Quand tu regardes les images du Centre Pompidou, les enceintes ont l'air un peu moins hautes. Surtout la dernière qui est très grosse. Est-ce que tu as un Mac ? Parce que j'ai une vidéo où on voit des personnes qui marchent au Centre Pompidou. Le problème, c'est

> que sur les photos on ne voit jamais personne. Il n'y a pas d'échelle. C'est embêtant, aucune photographie avec des gens dessus.[71]

Les solutions que Vendryes testait étaient validées par l'artiste, ensemble avec la curatrice et l'architecte chargée de l'exposition. Leurs décisions avaient un impact esthétique sur comment l'installation devait être perçue, mais également sur l'installation technique des enceintes. L'installation électrique avait été programmée en amont par l'équipe du MAXXI qui avait positionné les câbles en fonction du plan du musée. Un changement de la position de l'antenne nécessitait une révision complète du plan d'installation au musée. Changer la position du caisson de basses et des enceintes signifiait, pour les techniciens, réviser l'installation des câbles. Les enceintes pesaient entre quatre-vingts et quatre-vingt-dix kilos. Les techniciens avaient ajouté un renfort derrière la paroi du mur pour assurer la stabilité des enceintes. La dimension du renfort limitait la possibilité de déplacer les enceintes, qui ne pouvaient pas bouger au-delà d'une certaine mesure. Il y avait aussi le problème des trous. Si les enceintes étaient positionnées puis déplacées, il fallait reboucher les trous pour que le mur reste propre. Cette tâche devenait complexe si les enceintes avaient déjà été fixées au mur.

Pour résumer, le caisson de basses et les enceintes pouvaient être positionnés autour de l'antenne avec une marge de manœuvre en fonction du contexte. La vidéo du Centre Pompidou constituait un document au format fixe, incapable de modification. La vidéo montrait la forme de l'œuvre terminée telle qu'elle avait été présentée au Centre Pompidou. Elle montrait en quoi consistait l'œuvre quand elle avait été créée. La vidéo décrivait l'atmosphère autour de l'œuvre et comment les éléments avaient été disposés dans l'espace au Centre Pompidou de manière plutôt vague (représentation) parce qu'elle retransmettait une certaine atmosphère de la première installation de l'œuvre, mais Vendryes utilisait ce document de manière processuelle (ouverte) pour positionner le caisson et les enceintes en considérant la configuration de l'espace. Ce qui signifie qu'il travaillait directement en fonction de l'espace en s'appuyant sur ces documents historiques esthétiques pour réinstaller *Horn Perspective* au musée. Les photographies et la vidéo du Centre Pompidou étaient des documents de *mémoire de référence*, des documents du *quoi*, mais ils étaient utilisés par Vendryes de manière processuelle, comme des documents du *comment*, parce qu'il ne s'agissait pas de les suivre à la lettre, mais de les utiliser pour improviser en fonction du contexte, en accord avec

71 Entretien avec Vendryes du 22 novembre 2017 au MAXXI.

la nouvelle configuration du site d'installation, à partir d'une certaine perception sensorielle de l'espace.

6.8 ANALYSE ET CONCLUSION

Dans ma thèse, je raconte l'histoire d'œuvres plurielles qui ont un caractère changeant, et qui ne sont pas conçues pour être construites d'une seule manière. Les œuvres plurielles sont des œuvres qui ont besoin d'une marge de manœuvre pour s'adapter à leur environnement. Elles sont faites dans l'incertitude. Le résultat final n'est pas connu à l'avance. Dans le cas de *Horn Perspective*, c'est complexe pour les acteurs de réassembler l'antenne, mais cette difficulté ne signifie pas que l'œuvre peut changer beaucoup. L'antenne ne peut pas changer. C'est une œuvre fixe. En revanche, les autres éléments peuvent changer de position par rapport à l'antenne. L'œuvre de Grasso n'est pas une œuvre plurielle. Cependant, c'est une œuvre qui a besoin d'être ajustée à son contexte pour être présentée à la manière de l'artiste.

Dans ce chapitre, j'ai montré que même si ce n'est pas une œuvre plurielle, les acteurs ont besoin de faire preuve d'une certaine créativité, d'une inventivité technique et esthétique, pour ajuster l'œuvre à son nouveau contexte. Je fais référence à Domínguez Rubio (2020) qui soutient que le travail des conservateurs est miméographique. Il consiste à refaire le même. Le travail des artistes, au contraire, est néographique. Il consiste à créer des choses nouvelles. Je défends que la conservation ne va pas toujours dans le sens miméographique de refaire le même, ni dans le sens néographique de créer des choses nouvelles. Cependant, je soutiens aussi avec Domínguez Rubio que certaines œuvres demandent aux acteurs de faire preuve d'une certaine inventivité, même si elles ne changent pas beaucoup. Je maintiens que la répétition du même ne signifie pas que l'exécution est purement mécanique. Le concept de formativité (Gherardi & Perrotta, 2013, 2014b) admet qu'il n'existe pas d'exécution purement mécanique chez les humains quand ils rencontrent des acteurs non-humains. Tim Ingold (2011) donne l'exemple du tissage des paniers. Cette activité semble répétitive, mais c'est un travail interactif avec la découverte de la matière. Les paniers semblent les mêmes. Le processus d'exécution semble mécanique. Cependant, bien que les paniers présentent des différences, les acteurs font preuve d'une créativité constante. Dans le cas de *Horn Perspective*, l'adaptation de l'œuvre n'est pas assez différente de l'original pour parler de nouvelle version. Néanmoins, les acteurs ont dû faire preuve d'inventivité pour adapter la nou-

velle installation à son nouvel espace d'exposition. L'objectif était que le public puisse profiter de l'œuvre à la manière de l'artiste en interprétant l'atmosphère de la première installation au Centre Pompidou. Les acteurs disposaient d'une marge de manœuvre pour ajuster l'œuvre à son nouvel environnement, en choisissant la position de l'antenne, le caisson de basses et les enceintes, mais également en n'éclairant pas l'installation comme au Centre Pompidou, et en la plongeant dans l'obscurité.

Dans ce chapitre, j'ai montré que cette inventivité est partagée entre plusieurs acteurs. L'œuvre de Grasso entrait au musée sans l'artiste, mais accompagnée d'une constellation d'acteurs, humains et non-humains, chargés de l'ajuster au contexte spatial. Dans ce cas, l'ajustement de *Horn Perspective* n'était pas que le résultat du travail de Grasso, mais également celui d'une grande quantité d'acteurs. Les acteurs plus proches de l'artiste faisaient preuve d'une inventivité esthétique en collaborant avec Grasso qui les guidait plus ou moins en fonction des particularités du contexte pour positionner tous les éléments dans l'espace en tenant compte des caractéristiques du MAXXI. Les acteurs intéressés par les aspects plus techniques de l'œuvre n'étaient pas constamment en relation avec l'artiste. Ils étaient plus autonomes bien qu'ils aient moins de marge de manœuvre. Ils devaient cependant aussi considérer les décisions du groupe de travail esthétique qui avait un impact sur leur travail technique.

Dans ce chapitre, en décrivant comment positionner la documentation dans la pratique, je faisais la distinction entre le caractère ouvert/fermé du document (format et représentation) et celui de son utilisation. Je montrais alors que, même si l'œuvre est plus ou moins figée, le rôle de la documentation n'est pas traditionnel dans ce cas, mais la situation est ambivalente. Par exemple, un document dont le format ne peut pas changer (fermé) et qui représente l'œuvre de manière détaillée (fermée) est utilisable de façon processuelle (ouverte). Ce qui signifie que le caractère ouvert/fermé de l'utilisation n'est pas entièrement déterminé par le caractère ouvert/fermé du document. Une documentation plus traditionnelle (historique, mémoire de référence, du quoi) peut laisser place à une certaine créativité pour travailler avec des œuvres qui n'ont pas besoin de changer drastiquement. Toute documentation n'est pas nécessairement artistique, mais peut laisser place à une certaine créativité pour travailler avec des œuvres qui n'ont pas besoin de changer beaucoup. L'œuvre *Horn Perspective* n'est pas une œuvre plurielle et la documentation est plus traditionnelle, mais les distinctions artistiques de la documentation (de mémoire de travail, du comment, comme un objet-frontière) sont quand

même pertinentes. Il s'agit plutôt d'une sorte de documentation traditionnelle, mais qui laisse place à la créativité.

La documentation était relativement ouverte parce qu'elle était utilisée à la manière d'un objet-frontière (Kreplak, 2018) (mais pas pour faire évoluer l'œuvre). La documentation permettait aux acteurs de prendre des décisions en improvisant relativement en fonction du contexte. Les acteurs n'étaient pas libres de faire ce qu'ils voulaient. Ils pouvaient cependant prendre des décisions relativement différentes en fonction du contexte et de la documentation parce que la documentation leur permettait de collaborer à plusieurs niveaux. Elle permettait de décharger les acteurs lors de la prise de décisions à plusieurs niveaux, d'organiser l'ordre de montage de l'antenne, et de définir sa position spatiale par rapport aux enceintes. Il ne s'agissait pas de tout faire à la manière de la documentation, mais de se donner la possibilité de fixer des informations qui pourront ne pas être suivies, et de se donner la chance de prendre des décisions différentes en les justifiant. Par exemple, le plan du musée permettait aux techniciens du son de préparer l'installation électrique des câbles pour les enceintes, tout en offrant à Goumy la possibilité de marquer des points de repère sur le sol afin de faciliter le travail de montage des techniciens, et il était également utile à Vendryes, qui pouvait l'utiliser avec les photographies et la vidéo du Centre Pompidou pour positionner l'antenne par rapport aux enceintes.

Dans ce chapitre, j'ai analysé cinq types de documentation : le croquis fourni par Grasso au chaudronnier, le plan de montage réalisé par l'équipe de l'IAC, le plan du musée, la photographie et la vidéo du Centre Pompidou. Le plan de montage était le document le plus ouvert, car il nécessitait le plus de changements en raison des connaissances tacites qui se développaient sur le comportement de la matière, lequel variait en fonction de l'agencement contextuel du musée. Ce document nécessitait des modifications, et son format offrait la flexibilité requise pour ces ajustements. Ces connaissances évoluaient en action et elles pouvaient être documentées par Goumy dans le plan de montage qui pouvait changer (parce que son format le permettait) pour faciliter l'installation de l'œuvre dans l'avenir. Le plan de montage était un document technique qui pouvait relativement évoluer. Il était ouvert parce qu'il pouvait changer (format) et il était utilisé de manière processuelle. Cela signifie que Goumy n'avait pas besoin de le suivre à la lettre pour adapter le processus de réassemblage de l'antenne à l'agencement contextuel du musée. Le plan de montage était un document qui décrivait comment les pièces originales de l'antenne devaient être assemblées. En analysant comment le plan de montage a été utilisé, je soutiens qu'il est possible pour les

acteurs de mettre au point une documentation technique ouverte qui permet d'exercer une certaine inventivité technique en action au musée pour adapter le processus de réassemblage des œuvres relativement fixes. Cette documentation est processuelle parce qu'elle admet que des décisions artistiques soient prises à un autre niveau, et que l'assemblage de l'antenne soit effectué dans un ordre relativement différent en fonction de l'agencement contextuel du musée. Et elle est ouverte parce qu'elle peut changer (format).

J'ai montré que le plan de montage était un document qui servait de support aux acteurs pour réassembler l'antenne mais également pour adapter le processus de réassemblage de l'antenne en fonction du contexte. L'utilisation du plan de montage est ouverte, et comme ce document est ouvert en termes de format, toute nouvelle utilisation peut être intégrée au plan. Certaines connaissances tacites se réactivent et peuvent être soulignées dans le plan de montage, d'autres sont nouvelles et peuvent être ajoutées pour le réassemblage de l'antenne dans l'avenir. Goumy avait participé au processus de réassemblage de l'antenne avec le chaudronnier qui lui avait transmis les connaissances tacites nécessaires qu'il avait documentées avec son équipe dans le plan de montage. Néanmoins, les connaissances tacites n'étaient pas fixes et elles continuaient d'évoluer quand Goumy manipulait la matière dans des circonstances contextuelles différentes. Je soutiens que si les connaissances tacites n'ont pas besoin d'être retranscrites dans une documentation trop précise, leur évolution peut, néanmoins, être documentée pour faciliter la réinstallation d'une œuvre dans l'avenir.

Le croquis était un document dont le format était fixe comparé au plan de montage qui pouvait changer, mais le croquis était utilisé de manière ouverte, c'est-à-dire processuelle, par le chaudronnier, parce qu'il était approximatif comme représentation pour lui laisser une marge de manœuvre pour créer l'antenne et se souvenir comment la réassembler. Considérer ce type de documentation pour réassembler l'antenne signifie accepter que la paternité de l'œuvre ait été différée en laissant une marge de manœuvre à un technicien, et qu'il soit possible de construire des réseaux de collaboration durables en dehors de ceux déjà entretenus avec l'artiste. Cela signifie aussi qu'une documentation primaire, dont le format fixe ne change pas, mais qui véhicule une représentation de l'œuvre approximative, où il manque des choses et où il n'est pas tout dit, permet de donner la parole à d'autres acteurs pour que leur savoir invisible circule, et qu'ils retrouvent la mémoire émotive nécessaire pour redonner forme à l'œuvre parce qu'il existe des connaissances tacites qui peuvent être réactivées à distance de plusieurs années, en entrant en

contact avec l'œuvre, et un document primaire approximatif utilisé pour lui donner forme la première fois.

En analysant comment le croquis a été utilisé, j'ai montré qu'il existe une documentation primaire de l'œuvre quand elle n'a pas encore été faite. En faisant des hypothèses, car je ne sais pas comment l'œuvre a été faite la première fois, je soutiens que le croquis était assez approximatif pour laisser une marge de manœuvre au chaudronnier. Si l'artiste n'a pas supervisé le chaudronnier, le croquis a servi à celui-ci pour forger l'antenne à la manière de l'artiste. Une fois l'antenne construite, la sculpture métallique était fixe, et le croquis n'était plus utile à personne pour réassembler l'antenne. Cependant, il était toujours assez approximatif pour être utilisé par le chaudronnier qui pouvait s'en servir comme aide-mémoire pendant le montage à blanc. Le croquis ne donnait pas d'indices aux professionnels du musée sur comment réassembler l'antenne. Néanmoins, le chaudronnier avait une mémoire spécifique de travail parce qu'il se souvenait comment il avait construit l'antenne la première fois.

Un document primaire peut servir de document de mémoire de référence (Noordegraaf, 2015) et retracer l'histoire de production de l'œuvre (Kreplak, 2018), mais il peut aussi servir de document de mémoire de travail (Noordegraaf, 2015) pour collaborer avec l'artisan de la première fois qui a aidé l'artiste à créer son œuvre. Un document primaire peut servir de déclencheur de souvenir chez l'artisan de la première fois parce que l'artisan qui a collaboré avec l'artiste pour créer son œuvre a des connaissances tacites qu'il peut réactiver pour la réassembler. Le croquis avait servi de support de communication entre l'artiste et le chaudronnier pour créer son œuvre, et il était assez suggestif pour permettre au chaudronnier de réactiver des connaissances tacites pour la réassembler à distance de plusieurs années. Ce document ne devait pas changer. Il ne disait rien de comment réassembler l'antenne. Cependant, il était assez approximatif pour être utilisé par le chaudronnier de manière processuelle parce qu'il avait des connaissances tacites à propos de l'œuvre qu'il avait forgée huit ans auparavant.

Dans ce chapitre, le problème ne consistait pas uniquement à réassembler l'antenne, mais également à trouver la bonne disposition de tous les éléments dans l'espace. Le croquis et le plan de montage étaient inadéquats dans le sens où ils ne comprenaient pas d'informations relatives au contexte d'exposition. Le nouvel espace du MAXXI était plus étroit que celui du Centre Pompidou. Ces documents n'expliquaient cependant pas comment réassembler l'antenne dans un espace différent, et ils n'expliquaient pas non plus comment les différents éléments devaient être posi-

tionnés les uns par rapport aux autres. Le MAXXI avait mis à disposition des acteurs un plan qui expliquait les dimensions de l'espace et la position de l'antenne par rapport aux enceintes. Le plan du musée était fermé en termes de format. En effet, il ne pouvait pas changer, et il était fermé en termes de représentation de l'œuvre parce qu'il était très détaillé, mais il était utilisé de manière ouverte. Vendryes ne le suivait pas à la lettre parce qu'il ne mentionnait pas certaines données spatiales, c'est-à-dire l'aspect asymétrique de l'antenne, et les particularités topographiques de l'espace, comme la pente et la forme concave des murs du musée. Pour Vendryes, le plan du musée était un document de travail processuel qui permettait de prendre des décisions esthétiques sur la position de l'antenne par rapport aux autres éléments dans l'espace. Pour Goumy, ce document de travail était moins processuel et influençait la manière dont il aurait pu utiliser le plan de montage, qui, quant à lui, devait rester processuel pour le réassemblage de l'antenne. Vendryes avait aussi une section de la Sean Kelly Gallery de New York qui décrivait la distance qui séparait les enceintes. Cependant, il préférait utiliser des documents historiques fixes de manière processuelle. Il s'appuyait sur des documents du quoi (van Saaze, 2013), comme la photographie et la vidéo du Centre Pompidou, qui étaient moins détaillés que le plan du musée, mais qui était suffisamment ouvert en termes de représentation de l'œuvre pour recréer une ambiance en respectant des proportions parce qu'ils étaient vagues. Donc, une documentation photographique et vidéo qui décrit en quoi consiste l'œuvre d'un point de vue historique et esthétique peut être utilisée de deux manières : 1) historique fixe pour attester de la forme finale de l'œuvre à un moment donné de son histoire, c'est-à-dire comme un document de mémoire de référence (Noordegraaf, 2015) et un document du quoi (van Saaze, 2013) et 2) processuelle esthétique pour la réinstaller de manière harmonieuse à la manière de l'artiste, c'est-à-dire un document du comment (van Saaze, 2013). Ce qui me permet de dire que lorsque le processus d'installation devient plus manuel, il est impossible de s'appuyer que sur des documents qui décrivent des dimensions exactes, mais il est préférable d'utiliser des documents plus esthétiques qui donnent des impressions de l'œuvre, plus vagues.

L'œuvre *Horn Perspective* était relativement fixe, mais elle pouvait changer pour être ajustée à son nouvel espace d'exposition, tandis que le processus de réassemblage de l'antenne et le positionnement des enceintes était relativement ouvert. La documentation était relativement ouverte, elle aussi, puisque pour réassembler l'antenne, l'équipe de l'IAC avait conçu un nouveau plan de montage, tandis les acteurs s'appuyaient aussi sur le nouveau plan du musée, et sur la documentation photogra-

phique et vidéo du Centre Pompidou pour positionner l'antenne et les enceintes. Le plan de montage était le document qui pouvait changer le plus parce qu'il permettait d'accumuler des connaissances tacites en action qui pouvaient être documentées. Le plan de montage était ouvert parce qu'il pouvait être modifié en fonction de l'agencement contextuel du musée, mais il était aussi processuel parce qu'il permettait d'assembler les morceaux de l'antenne en fonction des ressources de l'environnement. Le plan du musée, au contraire, ne pouvait pas changer parce qu'il donnait des informations établies aux acteurs, dont ils devaient tenir compte. Le croquis non plus ne pouvait pas changer, mais il pouvait être utilisé de manière processuelle par le chaudronnier parce qu'il était suffisamment approximatif et non spécifié pour lui de construire l'antenne et la réassembler. La photographie du Centre Pompidou et la vidéo documentaire sont des documents fixes, historiques, qui témoignent l'expérience de l'œuvre originale, mais ils sont suffisamment approximatifs pour être utilisés de manière processuelle.

Donc, bien qu'il soit possible de s'attendre à ce que le rôle de la documentation dans le cas d'une œuvre contemporaine relativement fixe – mais qui change aussi un peu – soit celui d'une documentation traditionnelle, au contraire, la distinction entre le caractère ouvert/fermé du document et le caractère ouvert/fermé de son utilisation permet de voir que les choses sont plus flottantes en pratique parce que les acteurs sont pris dans des agencements contextuels, et des relations avec la matière qui changent tout le temps, et que beaucoup de choses dépendent des connaissances tacites des acteurs pris au milieu de tout cela. Dans le cas de *Horn Perspective*, la documentation est une entité en évolution relative qui peut être amplifiée à chaque exposition de nouveaux documents, qui peuvent à leur tour évoluer en fonction des connaissances tacites apprises en action pendant le processus d'installation. Le document qui changeait le plus était celui où les connaissances tacites avec la matière changeaient le plus, c'est-à-dire le plan de montage. Ce document était en constante évolution bien que l'œuvre n'ait pas besoin de changer drastiquement parce que le rapport de la matière avec les acteurs changeait tout le temps en fonction de l'agencement muséal. D'autre documents, où la représentation de l'œuvre était approximative (croquis, photographies, vidéos) étaient utiles aux acteurs, qui pouvaient les utiliser de manière processuelle, pour retrouver des souvenirs à propos de l'œuvre ou la réinstaller de manière harmonieuse dans l'espace, mais ils n'étaient pas amenés à changer.

Le problème, c'est que ce processus de réinstallation n'était pas documenté en tant que telle. J'avais été témoin d'un processus d'installation

complet de *Horn Perspective* qui n'était pas documenté en pratique. Par exemple, personne n'avait documenté comment Vendryes avait travaillé pour installer les enceintes par rapport à l'antenne. Comment Goumy aurait-il pu savoir que les enceintes devaient être au milieu de ses yeux et qu'il aurait dû interpréter la photographie et la vidéo du Centre Pompidou pour les positionner par rapport à l'antenne, si ce passage de l'installation n'était pas documenté ? Il existe des connaissances tacites esthétiques sur comment interpréter un document pour positionner les enceintes qui peuvent être documentées en action parce qu'elles ont un impact sur le processus technique de comment installer les enceintes qui lui aussi peut être documenté en action. Dans le cas de *Horn Perspective*, l'équipe de l'IAC et le studio de l'artiste s'étaient coordonnés pour mettre ensemble plusieurs documents d'archives. Pour installer l'œuvre au MAXXI, chacun avait apporté avec lui un dossier avec plusieurs documents qu'il jugeait utile pour travailler directement au musée. Ils étaient souvent similaires, comme les photographies de l'installation au Centre Pompidou qu'ils avaient tous les deux, mais aussi différents parce que Goumy n'avait pas apporté la section de la Sean Kelly Gallery qui documentait comment les enceintes avaient été positionnées à New York. Quelques documents étaient produits pendant le processus d'installation de l'antenne au MAXXI quand il s'agissait de la positionner. J'avais pris moi-même des photographies sur comment l'antenne était manipulée qui auraient fait partie du dossier scientifique de l'IAC. Vendryes envoyait des photographies en temps réel à l'artiste pour qu'il supervise le positionnement de tous les éléments dans l'espace. Ces documents auraient-ils été inclus dans l'archive de l'IAC ? De quelle manière ? Ce qui posait la question de la documentation des connaissances tacites en action et comment les connaissances acquises pendant le processus d'installation de *Horn Perspective* au MAXXI auraient été transmises aux futures générations qui auraient voulu installer l'œuvre à la manière de l'artiste. Par ailleurs, je ne voyais pas non plus les documents quant à l'installation de la vidéo. Vendryes m'avait dit que l'artiste avait précisé que l'image projetée devait prendre tout le mur, dont les dimensions étaient différentes de celles du Centre Pompidou, et que le format de la vidéo avait dû être modifié, mais ces informations ne circulaient que dans le backstage du musée, entre le studio de l'artiste et le musée.

Dans ce chapitre, j'ai analysé le processus de réinstallation d'une œuvre contemporaine relativement stable, et j'ai analysé comment la documentation avait été utilisée par les acteurs dans ce cas. Dans le prochain chapitre, je me concentre sur le cas de l'œuvre *Revenge* (2007–2018) de l'artiste italien Nico Vascellari qui est très différente parce que elle a

besoin de changer drastiquement pour être adaptée au nouveau contexte du musée.

7.

Revenge de Nico Vascellari



7.1 INTRODUCTION



FIG. 37 – *Revenge* (2007-2018) de Nico Vascellari à la 52e Biennale de Venise, en 2007.

À mon arrivée dans la cour du MAXXI, le lundi 28 mai 2018, pour observer l'installation de l'œuvre *Revenge* (2007-2018) au musée, je cherche la structure.[72] *Revenge* est une œuvre de l'artiste italien Nico Vascellari, présentée la première fois, en 2007, pendant la 52e Biennale de Venise. [Fig. 37] Elle consistait en un mur semi-circulaire en bois vernis, peint et brûlé par Vascellari, de cinq mètres de haut et dix mètres de large, entrelacé d'une cinquantaine d'amplificateurs de guitare, de formes et de tailles différentes, prêtés à l'artiste par autant d'amis musiciens. Pour accéder à la structure, les visiteurs devaient parcourir un long couloir recouvert de panneaux en bois clair, qui conduisait à la salle où se trouvait la structure en bois.

Imaginez voir apparaitre, au fur et à mesure que vous entrez dans la salle de la structure, ce mur tissé d'amplificateurs, et de vases contenant des fleurs aux couleurs flamboyantes, identiques à celles des balcons vénitiens et des terrasses exclusives de Venise. Au centre de la pièce, devant le mur, regardez le parallélépipède en bois qui ressemble à un sarcoph-

72 L'œuvre *Revenge* (2007-2018) de Nico Vascellari était exposée au MAXXI du 8 juin 2018 au 9 septembre 2018. La performance inaugurale a eu lieu dans la soirée du jeudi 7 juin 2018.

age, où sont sculptés des signes gothiques. Approchez-vous et écoutez le feedback qui s'échappe des amplificateurs encastrés dans le mur. "Tout libère du son", écrit le journaliste italien Massimo Schiavone (2007), tandis que la critique d'art italienne Teresa Macrì (2007) maintient que c'est littéralement un "*noise wall*" (Macrì, 2007, p. 19). En face du mur, l'artiste a installé un microphone, créant une rétroaction acoustique involontaire (*feedback*) avec les amplificateurs qui diffusent le son à l'infini, comme le souvenir d'une voix électronique des trois performances qui s'étaient déroulées pendant les trois jours de vernissage.[73] En effet, trois jours de vernissage, ce sont trois jours de concerts *hardcore*, animés par Vascellari pour activer *Revenge*. Schiavone (2007) rapporte que "la voix de Vascellari atteint la table de mixage, dirigée par John Wiese" (idem, p. 42) qui la "renvoie aux mêmes amplis qui lui font face" (idem, p. 42).

Dans son échange avec la journaliste italienne Sonia Campagnola (2007), l'artiste raconte que lorsqu'il ne chante plus, il laisse aller le *feedback* entre son microphone et les amplificateurs, créant un effet Larsen (Campagnola, 2007). Schiavone (2007) ajoute que de nombreux petits elfes vêtus de capuches noires soutiennent son microphone, et entraînent le fil derrière ses mouvements frénétiques. L'artiste explique à Campagnola (2007) que certains longent le mur en bois et ses enceintes pour transformer les sons qu'ils émettent. Ce sont les "présences" (Vascellari, 2007, p. 23) auxquelles l'artiste fait référence dans son projet publié, en 2007, dans le catalogue d'exposition. Macrì maintient que *Revenge* ressemble beaucoup à un concert de Kurt Cobain (Macrì, 2007, pp. 18-19). La grande nouveauté, pour Schiavone (2007), c'est que Vascellari fait entendre sa voix dans le monde de l'art contemporain (Schiavone, 2007, p. 42). L'artiste expliquait que les performances terminées, la structure devait continuer à vivre sans lui (Vascellari, 2007, p. 23). La présence de l'artiste était ainsi remplacée par un petit appareil électronique, qui allumait et éteignait le microphone posé devant les amplificateurs, réactivant l'effet Larsen, et modulant les sons créés par le *noise wall*, en l'absence de l'artiste.

En 2018, je suis persuadée que l'artiste et l'équipe muséale ont choisi de l'installer à l'extérieur du MAXXI parce que la structure semblait immense sur les photographies que j'avais vues sur le catalogue d'exposition de 2007. Je ne parvenais pas à concevoir quelle salle du musée pouvait accueillir une telle installation, étant donné que l'artiste devait

73 L'exposition de l'œuvre *Revenge* (2007-2018) se déroulait du 10 juin 2007 au 21 novembre 2007 au théâtre de l'Arsenal de Venise. Les trois performances se déroulaient pendant les trois jours de vernissage, jeudi 7, vendredi 8 et samedi 9 juin 2007, à partir de dix-sept heures, dans le pavillon de l'Arsenal. Chaque performance avait une durée maximale de quinze minutes, conformément aux stipulations du projet de l'artiste.

réaliser sa performance à l'intérieur de l'espace délimité par la structure, où de nombreux spectateurs étaient attendus. Le musée est fermé au public le lundi, mais un agent de sécurité m'attend à l'entrée. Il a été averti de ma visite par l'équipe muséale que j'avais contactée plusieurs semaines auparavant pour venir observer la réinstallation de l'œuvre de Vascellari au MAXXI. J'ignorais encore où l'œuvre aurait été exposée. Un autre agent me proposait de le suivre jusqu'à la salle Claudia Gian Ferrari pour rencontrer l'artiste. Quand j'entrais dans la galerie, j'étais impressionnée par la structure que les techniciens construisaient : elle n'était pas encore terminée, mais les premiers échafaudages laissaient imaginer la monumentalité de l'œuvre.

L'œuvre *Revenge* (2007-2018), contrairement à l'œuvre *Horn Perspective* (2009), fait partie de la collection du MAXXI. Le département collection du MAXXI, qui me supervisait pendant mon stage de recherche au musée, m'avait suggéré de considérer ce cas d'étude parce que cette œuvre était en constante évolution. Il était aussi estimé que le musée devait collaborer avec l'artiste pour imaginer des variantes, parce que la forme finale de l'œuvre dépendait de la configuration de l'espace du musée. Quand elle changeait d'espace, elle devait changer de forme. La raison était double. D'une part, parce qu'elle était fortement site-spécifique. D'autre part, parce que l'artiste voulait l'interpréter à chaque fois qu'elle était présentée pour qu'elle reste authentique aux yeux du public. Ainsi, *Revenge* n'était pas une œuvre fixe. Cependant, c'était une œuvre en constante évolution qui devait s'adapter au contexte où elle était présentée. C'était dans sa nature. Le point important, pour le département, c'était que l'artiste soit encore vivant. Cela offrait l'opportunité de collaborer avec lui afin de mieux comprendre son projet artistique et son interaction avec le musée. On était conscient que c'était la richesse des œuvres contemporaines, et qu'il fallait profiter du fait que l'artiste soit présent pour parler avec lui, comprendre le processus de réinstallation de son œuvre au musée, et observer comment son œuvre changeait.

L'œuvre *Revenge* avait été présentée la première fois, en 2007, quand elle avait été sélectionnée pour remporter le *Premio per la Giovane Arte Italiana*. La remise du prix signifiait que l'œuvre présentée par Vascellari à Venise entrait à faire partie de la collection du musée, qui était encore en construction à Rome. Néanmoins, le musée n'avait acquis qu'une vidéo de l'œuvre qui montrait les images d'une des trois performances, où l'artiste chantait devant la structure visible en arrière-plan. L'institution muséale n'avait pas considéré la scénographie créée par l'artiste qui avait choisi de conserver la structure et les amplificateurs dans plusieurs entrepôts qu'il louait. En 2017, Bartolomeo Pietromarchi, en tant que directeur du

département d'art, décidait de dédier des sessions d'approfondissement aux œuvres en collection en les réinstallant. Il s'agissait de les documenter à nouveau, et de recueillir des informations à leur sujet directement des artistes qui étaient invités à les présenter au public. L'exposition de *Revenge* représentait, donc, une opportunité pour présenter l'œuvre dans un nouvel environnement, comprendre en quoi elle consistait, comment elle pouvait changer, ce qui devait rester d'une exposition à une autre, et connaitre les informations les plus pertinentes pour la réinstaller dans l'avenir, aussi en l'absence de l'artiste. Pour ma part, je souhaitais savoir comment l'œuvre aurait évolué. Qu'est-ce qui serait resté identique au musée ? Quel était le rôle de l'artiste ? Comment manifestait-il sa créativité ? Comment se manifestait la créativité du musée ? Quel était le rôle de la documentation ? Qui pouvait l'utiliser et de quelle manière ?

Dans ma recherche, j'étudie le comportement des œuvres plurielles au musée. Les œuvres plurielles ont besoin de changer en fonction de leur environnement pour s'y adapter. Ce qui les transforme. Dans ma thèse, il existe un ordre logique : le premier cas d'étude est un peu plus ouvert que le second. Dans le cas de *Horn Perspective*, la créativité est différente que dans celui de *Revenge* qui a besoin de changer fortement en fonction du contexte, alors que *Horn Perspective* n'a pas besoin d'être modifiée drastiquement, même si elle varie un peu quand même. *Revenge* est une œuvre plurielle. Elle n'est pas conçue pour être faite d'une seule manière, mais elle est pensée pour s'adapter à son environnement. Elle possède une grande marge de manœuvre pour changer en raison de sa dépendance à l'espace, et parce qu'elle doit être réinterprétée par l'artiste à chaque réinstallation pour rester vivante.

Dans ce chapitre, je me concentre sur la créativité des acteurs pour réinstaller *Revenge* au MAXXI. J'analyse le rôle tenu par la documentation dans cette opération. *Revenge* a été installée au MAXXI, en 2018, plus de dix ans après sa première manifestation à la 52^{e} Biennale de Venise, en 2007. Dans ce cas, il existait une documentation précise, mais elle n'était pas suffisante pour permettre aux acteurs de changer l'œuvre. Ce qui signifie que la documentation n'était pas utilisée pour mettre en sécurité l'identité de l'œuvre, comme dans la lecture des œuvres allographes des installations en général de Pip Laurenson (2006), mais que la documentation avait dû changer beaucoup parce que l'œuvre devait changer en fonction du contexte. *Revenge* est une œuvre plurielle parce que pour l'installer dans un nouvel espace, une nouvelle documentation doit être faite.

Dans ce chapitre, je soutiens que ce n'est pas que l'artiste qui a permis à l'œuvre de changer, mais également beaucoup d'autres personnes en-

gagées dans le processus d'adapter *Revenge* à son nouvel environnement. La créativité consistait à trouver une solution pour transformer *Revenge* et recréer de nouveaux plans pour l'adapter à son nouvel espace. Les premiers plans étaient utiles, une fois la solution trouvée, mais ils n'étaient pas utiles pour découvrir la solution. Dans le cas de *Horn Perspective*, au contraire, la documentation est relativement fixe. Elle change, en particulier le plan de montage, mais elle n'évolue pas drastiquement. Dans le cas de *Horn Perspective*, il existe des documents produits par l'artiste et d'autres produits par les professionnels du musée. Ces documents sont relativement ouverts, et ils peuvent être utilisés de manière processuelle. Dans le cas de l'œuvre *Revenge*, c'est différent parce que la documentation change vraiment. Des plans originaux existent, mais les acteurs nécessitent de nouveaux plans pour accompagner les changements de la structure. Il faut produire une documentation nouvelle pour réaliser une nouvelle œuvre, une nouvelle version de *Revenge*. C'est une question d'identité.

Dans ce chapitre, j'analyse le rôle de la documentation, et je fais le lien entre la documentation et la créativité. J'analyse où sont les moments créatifs de l'installation de l'œuvre au musée, quelle nuance de créativité entre en jeu, qui est responsable des changements, quel est le rôle de la documentation, comment elle est utilisée et par qui. Je défends que si nous considérons l'œuvre comme un objet épistémique, et la réinstallation d'une œuvre contemporaine comme un processus d'apprentissage, nous pourrons mieux saisir les différentes nuances de la créativité au travail au musée, et comment la documentation soutient ce processus.

7.2 HISTOIRE DE *REVENGE* À VENISE

Pour comprendre combien *Revenge* a changé en l'espace de dix ans, de 2007 à 2018, il est nécessaire de comprendre en quoi consiste l'œuvre, et comment elle est née dans l'esprit de Vascellari. En juin 2018, *Revenge* est présentée au MAXXI. Elle n'a pas été installée depuis plus de dix ans. La dernière fois, c'était à la 52e édition de la Biennale de Venise, en 2007. À l'époque, Vascellari vient de remporter la quatrième édition 2006-2007 du *Premio per la Giovane Arte Italiana* institué par le MAXXI et la Direction générale Art et Architecture contemporains (DARC) qui dépend du ministère pour les Biens et les Activités culturelles (MiBAC) pour enrichir la collection du musée et promouvoir la création contemporaine des artistes italiens. La remise du prix impliquait que l'œuvre serait acquise par le musée, mais le musée ne recevait qu'une vidéo des trois performances.

Pour en savoir plus sur l'œuvre, je cherchais des informations dans les articles de journaux que je trouvais sur Internet, le catalogue d'exposition, et les vidéos publiées sur YouTube. Je ne trouvais jamais toutes les informations en un seul endroit, ce qui m'obligeait à reconstituer un puzzle à partir de plusieurs sources complémentaires. Par exemple, dans une interview avec le curateur Lorenzo Fusi (2007) pour Radio Papesse, en 2007, l'artiste expliquait qu'à partir du moment où le jury lui avait communiqué par téléphone la victoire de ce prix, les paroles "revanche" et "vengeance" raisonnaient dans sa tête continuellement (Fusi, 2007). Il disait qu'il était surpris par leur choix parce qu'il fait des performances et "les performances, c'est difficile à gérer". Ce sont des projets complexes", confiait-il à la radio. Il ajoutait qu'il se sentait être le porte-parole d'une scène musicale underground, à laquelle il appartenait depuis 1995 avec son groupe *With Love*, mais qui n'avait pas encore sa place dans le monde de l'art contemporain. Il insistait sur le fait que pour son œuvre, il voulait recréer un lien avec son passé, et qu'il avait repris contact avec les personnes avec lesquelles il avait travaillé pendant sa carrière de chanteur, en leur demandant de lui prêter leurs instruments personnels. Puis, il racontait qu'il avait imaginé un mur, où tous les amplificateurs qu'ils lui avaient offerts étaient encastrés pour devenir "un miroir dans lequel [il] pourrai[t] [se] regarder", et que le mur "amplifierait son personnage". Il affirmait également que, de cette manière, "son moi intérieur pourrait enfin sortir de son corps dans un cri".

Vascellari expliquait en profondeur la partie performative de *Revenge*. Il racontait que l'installation et la performance avaient un lien spécial qui devait être divisé en trois temps. Il disait que le premier correspondait au moment où la performance devait encore se produire. Pendant ce temps, il soulignait que les amplificateurs vivaient par eux-mêmes : ils émettaient le son qu'ils font naturellement quand ils sont alignés les uns à côté des autres. Il ajoutait que le deuxième moment correspondait à celui de la performance qui animait toute la pièce. Enfin, il indiquait que le troisième moment consistait à positionner le CD des performances dans un CD player relié aux amplificateurs. Il expliquait qu'un petit moteur rudimentaire allumait et éteignait le signal qui sortait du CD player de sorte que le son remixé des performances s'alternait avec celui des amplificateurs, c'est-à-dire qu'à certains moments, c'était le son des amplificateurs qui sortait, tandis qu'à d'autres moments, c'était le son des performances qu'il était possible d'entendre "comme des souvenirs dans l'air, comme des mémoires", disait l'artiste. Une fois les performances terminées, *Revenge* continuait à vivre sans son auteur, non seulement parce que la réélaboration mécanique du son des performances sortait

des amplificateurs, mais aussi parce qu'en face des amplificateurs, l'artiste avait positionné un microphone créant une rétroaction acoustique involontaire (*feedback*) qui voulait évoquer sa présence, comme il l'avait précisé dans son projet.

Il y avait aussi quelque chose en lien avec une certaine formativité expérimentale (Gherardi & Perrotta, 2013b). Vascellari racontait à Fusi qu'il ne jugeait pas les idées qui lui venaient, quand il voulait faire une œuvre, mais qu'il accueillait les images qui traversaient son esprit pour leur donner forme avec la matière (Fusi, 2007). Il disait qu'il ne s'apercevait de l'œuvre que lorsqu'elle était terminée, et qu'à ce moment-là, il pouvait faire des rétropensées sur son travail, et comprendre ce que l'œuvre signifiait pour lui. Il expliquait que ses œuvres n'étaient pas faites que de concepts, mais également de viscères et d'instinct, c'est-à-dire de choses qu'il ne pouvait pas contrôler jusqu'au fond, parce qu'il cherchait quelque chose en lien avec ce qui est primordial chez l'homme, quelque chose d'inné, et d'un peu caché. Il ajoutait que la sculpture devait être vivante. S'il y avait une série de mécanismes, ils étaient au service de l'aspect vivant de la sculpture. Il indiquait que la lumière, à l'intérieur de *Revenge*, servait à lui donner la vie, à la faire sortir de l'immobilité des sculptures qui l'angoissait. Il affirmait que le mur en bois constituait une sculpture sonore dotée d'une autonomie vitale, transcendant la performance. Il considérait que c'était ce qu'il manquait aux œuvres qu'il voyait dans les musées, quand il faisait son tour en Europe avec son groupe *With Love*. Il soutenait que ce qu'il ne trouvait pas avec les œuvres accrochées au mur, c'est-à-dire la tension dans le mouvement, il le retrouvait sur scène quand il chantait. Il affirmait qu'avec *Revenge*, il pouvait fusionner les deux éléments : concevoir une sculpture vivante et réaliser une performance personnelle reflétant son univers.

Le projet de l'artiste publié dans le catalogue d'exposition donnait des détails sur l'œuvre. Vascellari décrivait *Revenge* comme un mur en bois de sapin de cinq mètres de longueur et dix mètres de largeur, découpé sur mesure pour s'adapter au théâtre Marceglia de l'Arsenal, avant d'être verni et brûlé (Vascellari, 2007, p. 23). Il précisait que le mur devait servir de support à plusieurs amplificateurs prêtés par des amis musiciens, et ils devaient être activés par une série de performances puis par un mécanisme. Il expliquait que pour entrer voir la sculpture, le public devait parcourir un couloir recouvert de bois clair. Il décrivait aussi la partie performative de l'œuvre. Il voulait organiser des performances qui ne devaient pas durer plus de quinze minutes. Pendant ce laps de temps, il devait entrer sur scène par une cavité au sommet du mur en bois, suivi par d'autres performers vêtus de noir qu'il appelait les *"présences"* qui

devaient bouger autour de lui pour moduler le *feedback* entre les amplificateurs et son microphone. C'était ce qu'il appelait l'effet Larsen. Il expliquait que cet effet se produit lorsque l'émetteur (haut-parleur) et le récepteur (microphone) d'un système audio sont placés à proximité l'un de l'autre. Il précisait que le son émis par l'émetteur était capté par le récepteur qui le transmettait amplifié à l'émetteur, et que cette boucle produisait un signal ondulatoire qui augmentait progressivement en intensité. Ce qui produisait un sifflement qu'il s'engageait à contrôler.

Dans le catalogue, je ne trouvais pas de photographies de l'œuvre terminée, mais uniquement des photographies de la structure en cours de construction. Je trouvais des images intéressantes sur Internet, celles qui illustraient les articles de journaux en ligne qui parlaient de l'œuvre. Par exemple, l'entretien de Fusi (2007) avec Vascellari était illustré par une photographie de l'œuvre, pendant une des trois performances, qui était très claire, et où il était possible de voir que beaucoup de personnes dansaient devant le mur de la structure. Il existait aussi plusieurs vidéos, réalisées par des visiteurs, qui montraient partiellement la structure, comme celle de 25thFloorElevator (2007, 13 août 2007) et celle de Withlovepunk (2007a, 31 août). Je trouvais aussi une vidéo qui laissait discerner le couloir qu'il fallait traverser pour voir la structure, comme celle de TravisRiverland (2007, 16 novembre). La performance était la partie de l'œuvre sur laquelle j'avais le plus de difficulté à trouver des images. Je trouvais une vidéo de Withlovepunk (2007b, 27 septembre) intitulée *(excerpt from) Revenge*. C'était celle qu'on m'avait montrée au musée comme étant entrée à faire partie de la collection. Cependant, elle ne laissait voir que peu de choses de l'œuvre, ne permettant pas de réassembler quoique ce soit, ni de réénacter la partie performative, en l'absence de l'artiste, surtout que le musée n'était en possession d'aucun aspect matériel de l'œuvre.

Les articles de journaux que je trouvais sur Internet m'offraient des récits détaillés de l'expérience des visiteurs. Schiavone (2007) racontait que le mur était "tissé d'amplificateurs, tous de formes et de dimensions différentes" (Schiavone, 2007, p. 41) et de "vases de fleurs (réelles), identiques à ceux qui encombrent les beaux balcons vénitiens, placés sur les balustrades et parfois sur les terrasses exclusives sur les toits" (idem, p. 42). Je retrouvais des détails de son récit dans le catalogue, mais j'appréciais son article parce qu'il était vivant. Il me permettait d'acquérir une compréhension de l'œuvre que je n'avais jamais observée auparavant. Schiavone (2007) disait que pour voir le mur, il fallait parcourir un long tunnel, "comme un serpent clair" (Schiavone, 2007, p. 41) dont les parois étaient recouvertes de bois, le même qui soutenait les amplificateurs. Il

indiquait qu'au centre de la salle, il y avait "un parallélépipède en bois sculpté de signes simples et encore une fois gothiques" (idem, p. 42). Il précisait qu'au début de chaque performance, Vascellari "descend[ait] en rappel depuis le sommet du mur d'amplificateurs à l'aide d'une corde. Il rejoi[gnait] le public et, tenté par l'envol de l'ange depuis ces hauteurs, choisi[ssait] plutôt de s'installer sur la scène improvisée (le parallélépipède) et de crier sa soif de vengeance : tout son imaginaire est enfin princier et non plus sans papiers dans les centres sociaux du Nord-Est, pile à temps pour un énième concert hardcore" (idem, p. 42). Il ajoutait que Vascellari "dans[ait] et hurl[ait] pendant dix minutes, ivre au milieu du public, au-dessus de leurs têtes, tombant du sol."

7.3 HISTOIRE DE *REVENGE* À ROME

Dix ans plus tard, Pietromarchi entre en contact avec Vascellari. Il veut savoir s'il serait possible de réinstaller *Revenge*. Le département collection, conservation et régie avait essayé de travailler à partir de la vidéo de *Revenge* qui faisait partie de la collection du musée, mais le petit film ne permettait pas de recueillir assez d'informations pour le faire. Le musée avait besoin de collaborer avec l'artiste. La présence de l'artiste était nécessaire parce que le musée voulait présenter *Revenge* à sa manière, mais l'équipe du MAXXI ne savait pas comment faire. La vidéo qu'ils avaient était inutilisable parce qu'il y avait trop de variables à considérer, et l'artiste devait tenir le rôle d'un guide. Heureusement, Vascellari n'avait pas tout détruit, au contraire, il avait tout gardé de *Revenge* dans différents dépôts qu'il louait depuis la fin de la Biennale. Le vaste mur en bois de sapin, les amplificateurs, le système d'éclairage de *Revenge*, le parallélépipède en bois et les balustrades portant des fleurs, similaires à celles des balcons vénitiens, étaient entreposés à Vittorio Veneto, sa ville natale.

Vascellari avait décidé de réaliser un test de montage avec les éléments restants de *Revenge* dans son studio à Vittorio Veneto. Comme il était possible de le voir sur les photographies qu'il partageait en temps réel sur son profil *Instagram*, il avait réussi à remonter la structure en bois, et il avait aussi retrouvé les amplificateurs, dont certains fonctionnaient encore. Peu de temps après, une commission du MAXXI, composée de Pietromarchi, le commissaire d'exposition, et de deux autres personnes, dont un membre du département collection responsable pour la conservation, était venue de Rome pour évaluer l'état de l'œuvre, discuter avec l'artiste afin de comprendre son travail, définir ses propriétés constitutives en collaboration avec lui, et explorer comment son œuvre pouvait

se développer. Ils prenaient la structure et les amplificateurs, acquis pour faire partie de la collection du musée, tandis que l'artiste gardait le sarcophage, le système d'éclairage, et les balustrades. Ces éléments n'auraient pas fait partie de *Revenge* dans sa nouvelle version au MAXXI.

7.3.1 Histoire de la structure

Le problème, c'est que *Revenge* est une sculpture monumentale, adaptée au théâtre Marceglia de l'Arsenal de Venise, où elle a été premièrement installée, mais qu'elle n'est pas adaptée au nouvel espace du MAXXI. L'espace est différent au MAXXI parce que le plafond est abaissé, et que la galerie du musée est plus large et pas assez profonde pour faire la performance à l'intérieur de *Revenge* comme à Venise. De plus, l'absence d'un couloir d'accès au cœur de *Revenge* constitue une limitation significative. Ce couloir était naturellement présent pour entrer dans le théâtre Marceglia, mais ce genre de configuration architectonique n'existe pas au MAXXI. Cet élément n'était pas un détail pour Vascellari, mais c'était un passage obligé pour pénétrer dans *Revenge*. Les dimensions de la structure en bois sont celles de la salle Marceglia, et les plans créés pour l'occasion sont fortement site-spécifiques. Pour réinstaller *Revenge*, l'artiste doit transformer l'œuvre pour qu'elle s'adapte aux dimensions du MAXXI. L'œuvre est destinée à changer et ses plans aussi. Il ne s'agit pas de refaire un nouveau mur en bois semi-circulaire mais d'utiliser la structure originale pour l'adapter à l'espace du musée. Le mur peint et brûlé par l'artiste a survécu. Il n'est pas question de le refaire pour des raisons économiques et d'authenticité. Le MAXXI procédera à une légère restauration afin de conserver les marques d'usure. L'artiste doit reconstruire le couloir manquant permettant l'accès à l'intérieur de *Revenge*. Il décidera, en collaboration avec le musée, d'utiliser le même bois de sapin clair qu'il avait choisi pour donner forme à *Revenge*, en 2007. Puis, il l'annexera au dos de l'œuvre originale qui, cette fois, sera bien visible au public.

Roberto Bortot, le menuisier qui collaborait avec l'artiste, était considéré comme la personne la plus qualifiée pour reconstruire *Revenge* au MAXXI parce que c'était lui qui avait aidé Vascellari à construire la structure en bois la première fois. Il possédait tous les plans de *Revenge* lors de son installation en 2007 à la Biennale de Venise. Il avait même une maquette de la structure. Il était le détenteur d'une documentation primaire sur l'œuvre qu'il devait transmettre à l'équipe muséale, à qui il devait enseigner comment réassembler la structure dans l'avenir. Cette documentation était importante pour le département collection, qui la considérait comme un point de départ précieux pour réinstaller l'œuvre

dans le futur, aussi en absence de l'artiste. Elle devait être fournie aux personnes responsables de la conservation qui veillaient à ce qu'elle soit transmise par Bortot avec ses explications pour servir d'instructions. Elle avait aussi pour but d'expliquer les étapes de réassemblage des morceaux du mur, tel qu'ils avaient été transportés au musée et installés dans l'espace du MAXXI.

Quand j'arrivais dans la galerie Claudia Gian Ferrari, plusieurs techniciens vissaient les premiers éléments en bois avec leurs perceuses. Je demandais qui faisait partie du studio de l'artiste, et Bortot se présentait en me disant qu'il était le père constructeur de la structure qu'il réassemblait L'artiste n'était pas encore présent, mais il m'assurait que si j'attendais un moment, je pourrais le rencontrer pour discuter. Bortot se définissait comme "seulement la personne qui réalisait", me disait-il. Je ne savais pas encore beaucoup de choses de ce qui avait été décidé pour la réinstallation de *Revenge*, mais Bortot m'expliquait qu'il était en train de réassembler la structure originale. Il me racontait que l'artiste avait gardé la structure originale dans son studio pendant dix ans, et qu'il avait décidé d'utiliser la même structure pour le MAXXI en la modifiant. Bortot m'expliquait que le bois n'était pas nouveau, mais que c'était celui de la structure originale : "S'il ne ressemble pas à l'original, c'est parce qu'il a vieilli, mais cette patine a une valeur ajoutée. Les signes du temps doivent se voir. C'est pour cela qu'il a été décidé de ne pas refaire la structure ex novo", me confiait-il. De plus, il soulignait que l'utilisation de matériel ancien facilitait la manipulation. Je le cite :

> Environ quatre-vingt-dix pourcent de la structure est originale. Nous avons seulement ajouté un panneau de bois parce que la structure originale était trop courte. Après Venise, Nico avait récupéré la structure et l'avait mise dans son studio. Nous l'avons modifiée et ajustée. De toute façon, ça se voit que ce n'est pas l'original parce qu'elle est toute abîmée. Elle n'a pas été repeinte exprès parce que les signes du temps doivent se voir. Et puis, si nous décidions de la poncer, elle s'abîmait. En plus, les techniciens marchent dessus. Donc, elle s'abîmait encore. Ça n'avait pas de sens de la rendre comme neuve.[74]

Bortot me racontait qu'il était présent en 2007 pour construire *Revenge* à la Biennale de Venise et qu'il avait également participé, en 2018, au réassemblage de la structure dans le studio de l'artiste. Il me disait

74 Entretien avec Roberto Bortot du 28 juin 2018 au MAXXI.

qu'ils avaient fait un test de montage avec l'artiste dans son studio, mais le problème, c'était qu'il n'y avait pas assez d'espace pour reconstruire la structure en entier. Le studio n'était pas assez haut. Il m'expliquait qu'ils avaient dû réassembler le haut de la structure au sol, sans pouvoir la voir entièrement debout à la verticale, et que l'espace du MAXXI aussi était moins haut et qu'il était plus large, si bien qu'il fallait encore s'adapter. Il précisait qu'il fallait reconstruire la structure directement dans l'espace en adaptant les morceaux aux dimensions de la pièce. Ce qui ne rentrait pas en hauteur bouchait les trous en largeur. Il fallait improviser. Je le cite :

> Nous l'avons montée la première fois à Venise, en 2007, et puis nous l'avons remontée, en 2018, dans le studio, mais nous ne réussissions pas à la monter toute entière parce qu'elle était trop haute. La dernière étape, nous avons dû la faire par terre. Le problème, c'est qu'à présent nous nous retrouvons avec un espace plus large. Il faut s'adapter.[75]

Bortot indiquait aux techniciens avec lesquels il n'avait jamais travaillé auparavant quel type de vis choisir et dans quel ordre mettre les panneaux en bois. Quand l'un d'entre eux lui demandait un pistolet à colle pour assembler les différents éléments, il refusait parce qu'il disait que ceux en bois ne pouvaient pas être collés, mais ils devaient être vissés ensemble. Bortot connaissait l'ordre d'assemblage des morceaux. Il les avait numérotés de manière bien visible. Je lui demandais si les numéros allaient rester en évidence, et il me répondait que "ces numéros resteront visibles parce que la structure originale restait comme ça." Il prenait alors sa documentation et il me montrait les photographies de la structure de Venise pour que je comprenne ce qu'il disait. C'étaient des photographies qui représentaient le premier processus de production de l'œuvre. Certaines avaient été publiées dans le catalogue d'exposition, en 2007. Ainsi, il m'indiquait qu'il y avait un recto et un verso et que la partie avec les numéros représentait le dos de la structure qui n'était pas visible au théâtre Marceglia, mais qu'au MAXXI, il avait été convenu, au contraire, que tout le monde pourrait la voir. [Fig. 38] Il précisait que c'était l'artiste qui avait pris cette décision. Dit à sa manière :

> Derrière, la structure reste brute mais devant, elle est couverte. On verra le dos. Dans l'original, on ne voyait pas le dos. L'arrière était

75 Entretien avec Bortot du 28 juin 2018 au MAXXI.

couvert parce qu'il y avait la salle d'un cinéma. C'était un cinéma. Maintenant, on voit ce qui ne se voyait pas avant. Je sais que ça change beaucoup mais c'est Nico qui a décidé.[76]



FIG. 38 – Vue du dos de la structure de *Revenge* (2007-2018), au MAXXI, en 2018.

Le nouvel espace projeté était considérablement plus petit que celui de Venise. Comment tous les spectateurs auraient-ils pu être accueillis dans un espace aussi restreint ? Bortot me montrait, grâce aux plans que les architectes du musée avaient réalisés pour réinstaller *Revenge* au MAXXI, le nouveau tunnel par lequel il serait possible d'entrer à l'intérieur de *Revenge*. Il indiquait que cela constituait une addition à la structure originale. Il ajoutait que la configuration du théâtre Marceglia permettait une certaine expérience de l'œuvre, en entrant à l'intérieur de *Revenge* par un couloir, mais que l'espace du MAXXI ne permettait pas de recréer cette expérience, et que c'était la raison pour laquelle la structure devait être remodelée en ajoutant un tunnel. Je voyais que la configuration de l'espace de la Biennale faisait partie de l'œuvre. L'espace de la Biennale avait contaminé le projet de l'artiste, c'est-à-dire que les éléments con-

76 Entretien avec Bortot du 28 juin 2018 au MAXXI.

stitutifs de l'espace de Venise (l'entrée du Théâtre) étaient devenus constitutifs de *Revenge* pour Vascellari, d'autant plus qu'il avait mentionné l'existence du tunnel dans son projet en 2007. Maintenant, il y avait un ajout comparé à la structure originale, mais cet ajout n'était pas étranger au projet original qui prévoyait, comme à Venise, l'entrée du public par un tunnel recouvert de panneaux de bois. Avec l'ajout du tunnel, *Revenge* était devenue son propre théâtre. Je cite Bortot :

> À Venise, il y avait un couloir naturel. Maintenant, il n'y a pas de couloir, mais il a été créé. C'est un parcours obligatoire. Cette partie-là était fermée et le dos de la structure était caché. La structure sera belle. Je ne sais pas quel effet de lumière il veut parce que ça sera tout noir ici. Donc, il y aura l'effet de rentrer dans le tunnel et de se retrouver enfermé. À Venise, il y avait une salle de treize mètres de long devant le mur et il y avait une autre œuvre au milieu qu'il n'y aura plus la place de mettre à présent. Pour moi, c'est comme si *Revenge* avait été rechargée.[77]

Bortot travaille en autonomie, mais il appelle aussi l'artiste quand il veut savoir si la position de la structure est correcte, parce qu'une fois positionnée, il ne sera plus possible de la déplacer, et aussi parce que "c'est Nico qui a le dernier mot, c'est lui qui a l'idée finale de l'œuvre", insistait-il. Ainsi, il prenait certaines décisions esthétiques, mais il en déléguait d'autres à l'artiste et vice versa. Il savait où s'arrêter, et il connaissait l'impact de ses décisions techniques sur l'aspect esthétique de son travail, en modulation avec le rôle de l'artiste. Je le cite à propos de sa collaboration avec l'artiste :

> Si Nico veut déplacer la structure en bois, c'est le moment. C'est lui qui a le dernier mot. Notre mission, c'est de comprendre ce qu'il veut, mais c'est lui qui a l'idée finale.[78]

7.3.2 Le cœur de Revenge et ses satellites

Bortot avait appelé Vascellari pour confirmer la position de la structure, et l'artiste arrivait avec Leonardo Caldana, son assistant, qui collaborait avec lui depuis le début du projet de *Revenge* au MAXXI. Comme Bortot, il savait une grande quantité de choses sur *Revenge*. Il le décrivait comme un autre père de l'œuvre de Vascellari, un coauteur de *Revenge*. Il me disait que Bortot avait fait les plans de la première version de l'œuvre

77 Entretien avec Bortot du 28 juin 2018 au MAXXI.
78 Entretien avec Bortot du 28 juin 2018 au MAXXI.

de même qu'un petit modèle de *Revenge*, et que dix ans plus tard, il se souvenait de tout. Il insistait sur le fait que c'était la raison pour laquelle le studio de l'artiste avait décidé de lui confier la réinstallation de la structure de même que la tâche d'enseigner aux professionnels du musée comment réassembler *Revenge*. Il me disait que la présence de Bortot représentait un gage d'authenticité de la nouvelle construction parce qu'il connaissait toutes les phases du projet, et parce qu'il avait construit *Revenge* avec ses propres mains. Ce qui signifiait que Bortot, ses souvenirs, son expérience, son savoir-faire, et sa documentation étaient un trait d'union temporel entre *Revenge* 2007 et *Revenge* 2018. Sa présence assurait l'identité et l'authenticité de l'œuvre dans un espace différent, avec son nouveau tunnel. Dit à la manière de Caldana :

> C'est lui qui a réalisé *Revenge* il y a dix ans. Il a tout construit de *Revenge* avec ses collaborateurs et il est revenu. Sachant que c'est la personne qui connaît le mieux cette œuvre, nous lui avons confié la partie stockage, transport et réinstallation. Il se souvenait de tout et il avait beaucoup de documentation. Par exemple, il avait fait un petit modèle de l'œuvre. Comme il est possible de voir, tous les morceaux sont numérotés, mais il a travaillé grâce à sa mémoire. Maintenant, la structure passe au musée, et c'est lui qui doit aider à faire la nouvelle documentation, en expliquant tous les passages. Donc, tous les passages pour reconstruire *Revenge* seront écrits noir sur blanc.[79]

Bortot était un acteur clef parce qu'il avait des informations sur comment réassembler *Revenge* et qu'il était responsable du passage de connaissances à ce sujet. Caldana soulignait que la documentation que détenait Bortot devait passer entre les mains du musée pour permettre le réassemblage de l'œuvre dans le futur. Il insistait sur le fait qu'il ne s'agissait pas d'*installations views* avec des inscriptions très précises, mais qu'il s'agissait tout de même de documents précieux parce que c'étaient les documents d'une personne qui décrivaient quel type de travail elle avait fait pour fabriquer *Revenge*. Par exemple, il me disait qu'ils permettaient de comprendre la subdivision des étages et la répartition des amplificateurs parce que chaque amplificateur avait sa propre étagère.

Quand je demandais à Caldana ce qui changeait le plus par rapport à la version de *Revenge* exposée à la Biennale, en 2007, il me répondait comme Bortot : l'ajout du tunnel pour faire entrer le public dans *Revenge*,

79 Entretien avec Leonardo Caldana du 28 juin 2018 au MAXXI.

le retournement de la structure avec le dos du mur visible au public et la forme du mur modifiée. Comme Bortot, il me racontait que l'œuvre n'avait pas été détruite, mais que l'artiste avait conservé les morceaux originaux dans plusieurs entrepôts qu'il louait, et qu'il voulait les utiliser pour la réinstallation de *Revenge* au MAXXI. Il mentionnait l'importance des éléments conservés, comme la structure en bois, parce qu'elle avait été peinte et brûlée à la main par l'artiste et que cela lui avait pris du temps. Tandis que le menuisier insistait sur la malléabilité du matériel original, l'assistant m'expliquait qu'il avait été décidé de le garder pour conserver les traces de la main de l'artiste qui avait réalisé une œuvre dans l'œuvre, un tableau sur sa sculpture. Caldana signalait aussi l'importance des amplificateurs prêtés à Vascellari par ses amis musiciens : ceux qui fonctionnaient encore avaient été réinstallés, tandis que ceux qui ne fonctionnaient plus avaient été remplacés. Il me disait qu'en revanche, le sarcophage et les balconnières, qui contenaient les géraniums, ne feraient pas partie de l'œuvre parce que c'étaient des éléments satellites. Il soutenait qu'ils formaient une sorte de scénographie pour Venise, mais que l'artiste avait préféré les enlever pour laisser *Revenge* plus propre au MAXXI. En revanche, il m'annonçait que l'éclairage avait été repensé : deux nouvelles lampes avaient été créées qui feraient partie de la collection du musée.

Caldana maintenait que la structure en bois était le cœur de *Revenge*. C'était ce qui devait rester. Il soutenait qu'elle était reproductible, mais qu'elle n'avait pas été pensée pour être faite en série parce que chaque manifestation de l'œuvre était unique et non répétable. Il défendait que si le cœur restait, alors tout le reste pouvait changer pour permettre à l'œuvre de rester vivante, en contact avec le monde contemporain. Il me disait que si l'œuvre était réinstallée dans dix ans, alors la structure devait rester la même, mais les satellites seraient susceptibles de changer, tandis que si l'œuvre était invitée à New York, alors l'artiste pourrait décider de ne pas transporter la structure mais de la refaire sur place. Il insistait sur le fait que le plus important, c'était que l'œuvre reste vivante en lien avec la contemporanéité. Je cite Caldana :

> *Revenge* est unique, mais tu peux la refaire, même si elle n'a pas été pensée en série parce que l'œuvre représente une situation unique. Par exemple, si *Revenge* est installée dans dix ans, ça sera toujours la même œuvre, avec le même matériel, mais elle pourra être adaptée aux circonstances du contexte. Disons que la structure restera la même, mais que les satellites changeront. […] Si l'œuvre est installée à New York, elle peut être refaite. Tout dépend du

> musée et du directeur, mais aussi de la structure parce qu'elle est encombrante.[80]

Je lui posais des questions sur la performance et il me répondait que c'était la partie de l'œuvre qui changeait le plus parce que les dynamiques seraient différentes, sans faire mention de l'endroit où la performance devait se dérouler. Il soulignait que *Revenge* avait changé pour des raisons liées à la configuration de l'espace, mais aussi parce que l'œuvre était un autoportrait de Vascellari qui avait beaucoup changé ces dernières années. Il insistait sur le fait que cette adaptation était nécessaire pour que l'œuvre reste authentique aux yeux du public. Il ajoutait que cela n'avait aucun sens de refaire la même chose parce que ce n'était pas authentique : certaines choses faisaient sens il y a dix ans, mais maintenant elles n'en avaient plus. Dit à sa manière :

> Le système de l'art a changé, les systèmes esthétiques de l'art ont changé, les artistes ont changé, la scène politique a changé. Tout change : les frontières, la politique. Cette œuvre parle de frontières. Donc, il était juste et honnête auprès du public de faire ces changements à la lumière de ce qu'est maintenant l'année 2018. Nous ne sommes plus en 2007. L'œuvre change parce que les années sont passées.[81]

L'assistant soulignait que le processus créatif de l'artiste était collectif et que c'était une belle chose de *Revenge* parce que l'œuvre permettait à beaucoup de personnes de travailler ensemble et de collaborer avec l'artiste. Il ajoutait que c'était important pour l'artiste de travailler avec une grande quantité de personnes différentes à plusieurs niveaux et que c'était ce qu'il cherchait à mettre en œuvre. Je cite Caldana :

> Ce qui est beau avec *Revenge*, c'est que l'œuvre met beaucoup de personnes ensemble pendant le processus de production. *Revenge* ne serait pas possible s'il n'y avait pas toutes ces personnes autour de Nico. Installer *Revenge*, c'est un travail d'équipe. C'est important le travail collectif pour Nico, mettre les personnes ensemble. Et ça se voit dans l'œuvre elle-même parce que les amplificateurs, par exemple, proviennent de personnes différentes, des amis de Nico qui les lui avaient donnés pour la Biennale.[82]

80 Entretien avec Caldana du 28 juin 2018 au MAXXI.
81 Entretien avec Caldana du 28 juin 2018 au MAXXI.
82 Entretien avec Caldana du 28 juin 2018 au MAXXI.

Le musée a joué un rôle crucial pour adapter *Revenge* au MAXXI. La nouvelle installation n'aurait pas été possible sans l'intervention du musée qui avait invité Vascellari à réinterpréter son œuvre au MAXXI. Caldana était clair à ce sujet. Il me disait que la transformation de *Revenge* avait été rendue possible par le musée qui avait accepté de collaborer avec l'artiste pour changer son œuvre et l'adapter au MAXXI, où l'œuvre faisait partie de la collection. Caldana voyait en Pietromarchi l'architrave du projet de réinterprétation de l'œuvre au musée, en collaboration avec l'artiste. C'était le commissaire d'exposition. Pour Caldana, Pietromarchi représentait une figure essentielle, car c'est avec lui que l'artiste avait pu engager un dialogue constructif pour adapter son œuvre au musée. Dit à la manière de Caladana :

> *Revenge* a pu être installée parce qu'il y a eu un vrai dialogue, et une confrontation sincère entre Nico et Bartolomeo Pietromarchi. Chaque aspect de l'exposition naît du dialogue entre les deux parce que l'œuvre appartient au MAXXI depuis dix ans. Le dialogue a porté sur où intervenir, et s'il était possible d'intervenir pour une question d'espace. Si nous avions voulu garder la *Revenge* de sept mètres, banalement nous n'aurions pas pu faire l'exposition parce qu'il n'y avait pas l'espace suffisant. Les changements étaient nécessaires pour s'adapter aux nouvelles exigences de l'espace.[83]

7.3.3 Histoire des plans

Les plans de la première version de *Revenge* à Venise ne pouvaient pas servir à installer la structure dans le nouvel espace du MAXXI : En effet les dimensions du musée étaient très différentes de celles du théâtre Marceglia de Venise et la structure avait besoin de changer pour être adaptée à Rome. Les plans originaux permettaient de réassembler *Revenge* à Venise, mais ils n'étaient d'aucune aide pratique pour réassembler l'œuvre au MAXXI car l'espace était différent, c'est-à-dire moins haut, moins profond, plus large et sans couloir. S'agissait-il de recommencer à zéro ? Bortot ne partait, pourtant, pas de rien parce qu'il pouvait s'appuyer sur une documentation primaire composée de photographies de la première installation de *Revenge* à Venise. La documentation primaire n'était utile à personne tant que les architectes du musée n'avaient pas fait les nouveaux plans pour installer *Revenge* au MAXXI en collaboration avec l'artiste et le commissaire d'exposition. Une fois la solution trouvée pour installer la structure au MAXXI et les nouveaux plans réalisés par les ar-

83 Entretien avec Caldana du 28 juin 2018 au MAXXI.

chitectes du musée, alors Bortot pouvait travailler avec les photographies qu'il avait de *Revenge* à Venise.

Au MAXXI, pendant le montage de l'œuvre, j'assistais à un continuel va-et-vient entre l'ajustement des nouveaux plans et la construction de la structure. Les plans du MAXXI n'étaient pas ceux d'une installation terminée qui devait être réinstallée, mais il s'agissait des plans d'une installation en train de se faire. Ils servaient à donner des indications spatiales aux acteurs pour comprendre en temps réel comment faire entrer les éléments dans la galerie Claudia Gian Ferrari et donner une forme semi-circulaire au mur comme à Venise. Sur les plans du musée, je lisais l'inscription "vérifier sur place la position du mur final", qui admettait un certain degré d'improvisation ou qu'ils pouvaient être suivis de manière relativement libre, en fonction des particularités du contexte, et du comportement de la matière. Les plans mentionnaient également des indications en vert qui expliquaient où se trouvait la partie originale de la structure, ainsi que des parties dessinées en noir pour identifier les parties ajoutées, des indications sur les systèmes d'accrochage, les numéros des éléments en bois, et la disposition des deux lampes. La première lampe était placée à l'intérieur de la sculpture, tandis que l'autre était située à l'entrée du tunnel.

Les acteurs suivaient les plans de manière relativement libre en improvisant. Ce qui ne signifie pas qu'ils n'étaient pas préparés, mais qu'ils jonglaient entre ce qu'ils savaient déjà, ce qu'ils avaient déjà expérimenté et les nouvelles informations qui leur arrivaient en temps réel sur le terrain. L'étape du réassemblage de l'œuvre au MAXXI constituait la seconde phase d'un processus qui avait débuté dans le studio de l'artiste, et dont la réalisation au MAXXI était conforme au raisonnement initial. Pour comprendre s'il fallait refaire le mur en bois ex novo ou le restaurer, il fallait voir l'état de la structure. Vascellari avait fait un test de montage dans son studio avant de décider que le matériel original servirait pour la nouvelle installation. Caldana m'expliquait que, dans son studio, le réassemblage de la structure s'était fait en deux parties, et que cette méthode servait de modèle pour travailler au musée. Une première partie était assemblée sans difficulté tandis que la seconde était réalisée directement au musée en fonction de la hauteur du plafond et de l'espace nécessaire à l'installation de la nouvelle lampe. Je cite Caldana :

> Nous l'avons monté en deux morceaux comme s'il y avait deux morceaux. Tout d'abord, la structure parce que *Revenge* finit où sont les panneaux. Cependant, il y a un autre morceau au-dessus. C'est une continuation de l'espace au-dessus. Ces morceaux seront

> taillés selon l'espace du MAXXI au-dessus parce que ce sont cinq mètres et puis il manque deux mètres à droite.[84]

7.3.4 La voix de l'artiste

Vascellari, qui était arrivé avec Caldana, discutait avec Bortot. Il devait décider quelque chose à propos des distances et de l'inclinaison du mur. Je lui demandais ce qu'il pensait de la réinterprétation de son œuvre, ce qui avait changé selon lui, ce qui était resté identique et comment la collaboration avec le MAXXI se déroulait. Vascellari me confiait que les deux lampes à l'entrée et à l'intérieur de *Revenge* étaient les deux nouveautés de l'installation. Pour lui, c'était ce qui changeait le plus comparé à la Biennale, mais également la partie performative. Il me disait qu'il ne voyait pas d'autres changements drastiques. Il était d'accord pour dire que la structure avait dû être adaptée à l'espace plus bas et plus large, mais il me disait que ces changements n'étaient pas importants pour lui. Il soutenait qu'ils avaient juste un impact sur l'aspect esthétique de l'œuvre mais pas sur son aspect conceptuel ni sur sa poétique. En revanche, il reconnaissait que les changements apportés à la performance étaient majeurs, mais qu'ils étaient nécessaires pour réactiver la structure. La structure était une partie importante de l'œuvre, comme la performance, parce que celle-ci avait un rôle de dispositif en lien avec la seconde. Il m'expliquait que la réinstallation de *Revenge*, au musée, lui permettait d'acquérir quelque chose d'atemporel et réactivable. *Revenge* devenait ainsi une sculpture en évolution. Néanmoins, il insistait aussi sur le fait que la sculpture n'était pas vivante en soi, mais qu'elle était rendue vivante grâce à la performance. Dit à la manière de Vascellari :

> Il n'y a pas deux *Revenge*. Le titre reste le même pour cette raison. C'est la même œuvre. Ce qui change, c'est la performance. Donc, la sculpture n'a pas de temps parce que c'est une chose qui peut être réactivée mais de manière différente. Le fait de la proposer à nouveau, après dix ans, rend clair le fait que c'est une sculpture. Il n'y a pas la *Revenge* de Rome et la *Revenge* de Venise. Je ne trouve pas ça extraordinaire. Les sculptures sont faites comme ça. On doit réadapter les choses, mais ce que tu vois, c'est l'œuvre.[85]

Vascellari supervisait l'installation de la sculpture en collaboration avec Bortot, et lorsqu'il ne participait pas à cette installation, il était responsable de la performance. [Fig. 39] Pour la performance, il me di-

84 Entretien avec Caldana du 28 juin 2018 au MAXXI.
85 Entretien avec Nico Vascellari du 28 juin 2018 au MAXXI.

sait qu'il y avait un script à suivre librement parce qu'il ne voulait pas tout contrôler, mais il voulait que les performers puissent improviser en fonction des réactions du public, comme toujours. Il m'expliquait que c'était important d'avoir une trame, comme une trame théâtrale, quand il s'agissait de travailler avec plusieurs performers parce qu'ils doivent savoir ce qui se passe avec la performance, mais c'était aussi important que des parties soient laissées à l'improvisation.



FIG. 39 – Nico Vascellari suit l'installation de la structure de *Revenge* (2007-2018) au MAXXI.

Il soutenait que la collaboration avec le musée se déroulait bien et que les changements avaient été bien accueillis par l'institution muséale, en partie parce que l'équipe du MAXXI n'avait pas d'autre option. Il indiquait que l'espace du MAXXI différait considérablement de celui de la Biennale, et que la sculpture était plus haute et moins large que la salle Claudia Gian Ferrari. Il soutenait, par conséquent, que le musée devait choisir entre ne pas exposer l'œuvre ou l'exposer en la transformant. Pour lui, il n'y avait pas de problèmes parce que les changements de la sculpture ne compromettaient pas la poétique et l'intensité de son œuvre. D'ailleurs, il soulignait qu'à l'œil nu, il ne voyait pas tant de changements que cela. Il insistait sur le fait que *Revenge* n'était pas un produit esthétique, c'était quelque chose d'autre qui allait au-delà d'une histoire de forme.

7.3.5 Histoire de la lampe

Ce n'était pas Vascellari qui avait fait la lampe qui tourne à l'entrée de *Revenge*, mais Mauro Ugazio, un technicien mécanique et électronique, responsable de l'entreprise Isolceram SRL, qui collabore avec la recherche industrielle et scientifique, et qui travaillait avec Vascellari depuis deux ans. Ugazio me disait qu'il avait l'habitude de travailler avec les artistes et des chercheurs sur des projets scientifiques expérimentaux.[86] Il me confiait qu'il était impressionné par les artistes qui expérimentaient pour pousser les limites de la matière grâce à des techniques particulières utilisées de manière non conventionnelle qui leur permettaient d'obtenir des résultats esthétiques originaux. Il m'expliquait que pour créer la lampe de Vascellari, il avait fait des propositions à l'artiste en lui faisant arriver des dessins à partir desquels Vascellari lui avait laissé carte blanche pour la réalisation. Ugazio ne se définissait pas comme un artiste, mais il indiquait qu'il disposait d'un studio où il travaillait le métal avec une grande délicatesse. Il maintenait que l'artiste avait eu l'idée de la lampe mais que lui l'avait exécutée. Il me confiait qu'il avait trouvé difficile de fixer les fils électriques pour qu'ils restent en contact avec la batterie pendant que la lampe tourne, mais qu'il comprenait maintenant le résultat final que voulait l'artiste par rapport à l'ombre que la lumière produirait en mouvement.

Dans le catalogue de l'œuvre, publié en 2018, l'artiste disait que la nouvelle lampe était un aboutissement de la première lampe de *Revenge* qui n'existait plus (Pietromarchi (Ed.), 2018, p. 52). Il expliquait qu'il avait imaginé un mécanisme pour moduler le mouvement de la lampe en fonction du public qui entrait à l'intérieur de *Revenge*. La nouvelle

86 Entretien avec Mauro Ugazio du 29 juin 2018 au MAXXI.

lampe était particulière parce qu'elle contenait un petit moteur relié aux amplificateurs par des fils électriques qui passaient au travers de la structure. Elle pouvait tourner en fonction du son que les amplificateurs émettaient. Le son variait en fonction des individus entrant dans l'espace de *Revenge*. La lampe tournait donc plus ou moins vite en fonction des mouvements du public à l'intérieur de l'installation. Ce qui rendait la sculpture vivante.

Maintenant, il y avait une nouvelle difficulté parce qu'Ugazio devait visser la lampe au plafond mais le mur n'était pas terminé, et il avait besoin de s'y appuyer pour faire passer les fils au travers et connecter les amplificateurs à la lampe. En plus, il devait couper le courant pour travailler, mais les techniciens étaient occupés à visser les panneaux et ils avaient besoin de la lumière. Ugazio s'adressait à la personne qui était responsable de la coordination technique pour qu'elle trouve une solution, mais elle ne pouvait rien faire d'autre que tempérer les frustrations des uns et des autres. Le travail de Vascellari et de ses collaborateurs était planifié au jour le jour en fonction de leur avancement avec la structure. *Revenge* avait grandi dans le musée, et la majeure partie des décisions avait été prise sur place, pendant le processus d'installation, malgré plusieurs mois de préparation. Ugazio devait se mettre d'accord avec la personne qui supervisait l'installation des amplificateurs, et ensemble, ils devaient travailler au rythme de Bortot, qui devait terminer la structure dans les délais impartis. Vascellari tenait le rôle de médiateur qui se concertait avec ses collaborateurs pour mettre tout le monde d'accord sur les nouveaux délais à respecter qu'il communiquait à la coordinatrice technique en fonction de la date du vernissage.

La structure était terminée. [Fig. 40] Elle était encore complètement éclairée par le musée. [Fig. 41] Ce qui permettait au photographe de faire des images de l'intérieur de la structure, sans que la lumière ne s'éteigne et ne s'allume à intermittence, mais aussi de l'aspect extérieur de la structure, sans que la pièce ne soit plongée dans la pénombre, tout en photographiant l'halo de lumière tracé par la nouvelle lampe qui ondulait. En effet, la documentation de l'installation et de la performance avait été déléguée à un photographe externe qui travaillait en collaboration avec le musée. La veille de la performance, je rencontrais, près de la structure, Luis Do Rosario, chargé de documenter *Revenge* dans sa forme finale au MAXXI. Certaines de ses photographies étaient destinées à être publiées dans le catalogue de l'exposition. Do Rosario était un photographe, architecte de formation, qui travaillait depuis plusieurs années avec les artistes contemporains pour documenter le lien entre leurs vies et leurs œuvres. S'il avait pu, il aurait suivi Vascellari pendant le processus créatif

de l'installation dès le début, quand le musée avait contacté l'artiste pour savoir s'il était possible de réinstaller *Revenge*. Mais maintenant il devait documenter l'œuvre elle-même de manière artistique.

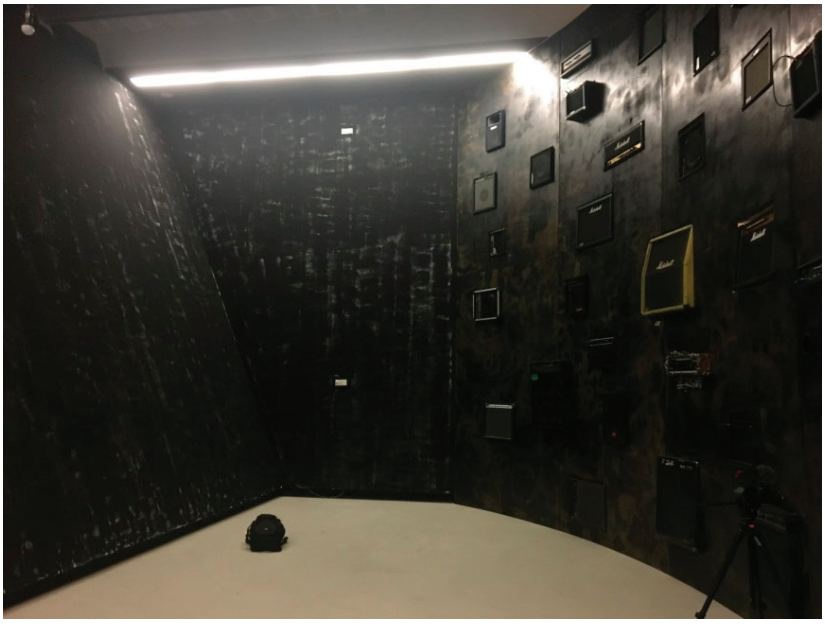


FIG. 40 – Vue de l'intérieur de la structure de *Revenge* (2007-2018) au MAXXI.



FIG. 41 – Vue de l'intérieur de la structure de *Revenge* (2007-2018) avec l'entrée du tunnel, au MAXXI, en 2018.

7.3.7 Histoire de la performance

Pietromarchi maintenait que c'était lui qui avait proposé à l'artiste de réénacter sa performance dans le parking souterrain du MAXXI.[87] Il me racontait qu'il avait assisté à la performance Scholomance (2017) de Vascellari dans les souterrains du Palais de Tokyo en 2017, ce qui l'avait fortement inspiré. Il avait aimé voir l'artiste performer dans les souterrains d'un des plus grands centres d'art contemporain en Europe, et il voulait faire quelque chose de semblable au MAXXI. La galerie Claudia Gian Ferrari n'était pas immense. Il était impossible de faire entrer une grande quantité de personnes à l'intérieur pour assister à une performance d'envergure. Cependant, le parking souterrain offrait un espace vaste, ce qui avait motivé sa proposition à l'artiste de se produire dans cet emplacement. [Fig. 42] Il mentionnait que cette proposition avait également séduit l'artiste en raison de son originalité, car cet espace n'avait pas encore été utilisé pour une performance. [Fig. 43, Fig. 44]



FIG. 42 – Deux voitures entrent en collision à l'entrée du parking souterrain lors de la performance de *Revenge* (2017-2018) au MAXXI.

87 Entretien téléphonique avec Bartolomeo Pietromarchi du 28 février 2019.



FIG. 43 – Pendant la performance de *Revenge* (2007-2018), au MAXXI, en 2018, les visiteurs suivent l'artiste qui entre dans le parking souterrain du musée, illuminé par des néons rouges.



FIG. 44 – Une des scènes finales de la performance de *Revenge* (2007-2018), au MAXXI, en 2018, quand l'artiste, allongé sur le sol, semble comme réanimé par une des présences encapuchonnées.

Pietromarchi connaissait *Revenge*, il connaissait la recherche artistique de Vascellari et les œuvres sur lesquelles il travaillait actuellement. Il connaissait aussi la configuration du musée. Il me disait qu'il savait que la galerie Claudia Gian Ferrari était trop petite pour accueillir une performance de Vascellari mais il savait aussi que cet espace était relié par un escalier extérieur au parking du musée. Ce qui permettait de respecter un certain cérémonial en lien avec *Revenge* : une fois la performance terminée dans le parking souterrain, le public pouvait passer directement par l'escalier pour voir la sculpture logée dans le musée, qui serait restée exposée pendant les trois prochains mois. Il insistait sur le fait que l'idée n'était pas de faire une nouvelle œuvre mais de réactiver *Revenge*, en reliant la structure à la performance qui se déroulait en dehors du musée.

Pietromarchi soutenait que son rôle était celui de faire vivre les œuvres en collection. Il maintenait que les œuvres ne devaient pas rester emmagasinées dans les dépôts du musée, mais qu'elles devaient être exposées au public, divulguées et prêtées à d'autres musées. Il parlait un peu comme un conservateur quand il me disait que dans le cas de *Revenge*, il s'était donné pour objectif de combler une lacune. Il m'expliquait que Vascellari avait remporté le *Premio per la Giovane Arte Italiana*, en 2007, et que sa carrière avait pris un tournant ces dernières années avec son exposition au Palais de Tokyo, en 2017. Il me disait que le MAXXI conservait *Revenge* en collection, mais qu'il s'agissait d'une vidéo. Pour lui, l'œuvre physique était absente. C'était une lacune. Pour lui, cette situation n'était pas correcte. Il soulignait que le MAXXI avait découvert Vascellari et que le musée lui avait remis un prix, mais que l'institution muséale n'avait pas l'œuvre parce que l'artiste avait donné une vidéo. Il insistait sur le fait que cette situation était vécue comme un problème à résoudre pour ramener l'œuvre au MAXXI.

7.4 ANALYSE D'UN PROCESSUS CRÉATIF COLLECTIF

La distinction établie par Fernando Domínguez Rubio (2020) entre le travail créatif néographique et le travail créatif miméographique est très utile pour comprendre l'existence de deux types de créativités. La créativité néographique, qui consiste à créer des choses nouvelles, est celle de l'artiste, tandis que la créativité miméographique, qui maintient la même chose pour assurer la continuité des œuvres, est celle du conservateur. Néanmoins, ma recherche suggère que 1) le travail créatif néographique et le travail créatif miméographique sont tous deux collectifs

et incorporés – le travail créatif néographique n'est pas seulement le fait des artistes, et le travail créatif miméographique n'est pas seulement le fait des conservateurs ; 2) qu'ils ont des composantes esthétiques et techniques ; et 3) qu'il existe un troisième type de travail créatif, entre le travail créatif néographique et le travail créatif miméographique.[88] Dans ma recherche, j'utilise mon propre vocabulaire, plus neutre, qui s'applique simultanément à beaucoup de personnes qui travaillent avec l'artiste, mais également à plusieurs parties de l'œuvre simultanément, et qui s'appuie sur ces distinctions : la créativité primaire correspond à la créativité néographique, la créativité secondaire à la créativité miméographique, et mon troisième type de créativité correspond à une créativité tertiaire.

Les œuvres plurielles exigent un troisième type de travail créatif, une créativité tertiaire. *Revenge* exige ce troisième type de créativité parce que c'est une œuvre plurielle qui doit changer en fonction du contexte. J'analyse l'histoire de la réinstallation de *Revenge* (voir plus haut) en utilisant mon cadre théorique pour explorer l'existence de différents types de créativité – surtout un troisième type de créativité quasi néographique – et une perspective différente sur la documentation – une documentation artistique. Pour cela, j'utilise deux approches théoriques différentes, que j'ai expliquées au chapitre 4, pour comprendre ce qui s'est passé dans le cas de *Revenge* et en quoi consiste ce troisième type de créativité pour les œuvres plurielles : 1) l'approche de la formativité que j'ai développée en faisant référence à Silvia Gherardi et Manuela Perrotta (2013, 2014b). 2) L'approche épistémique que j'ai développée en rapport avec le concept d'induction (Gherardi et Perrotta, 2014a) en lien avec la théorie de Pip Laurenson (2016) qui fait référence à Karin Knorr Cetina (2001). Dans ce chapitre, je montre combien ces deux approches sont imbriquées dans l'élaboration d'une œuvre plurielle pour la réinstaller au musée dans le changement.

La première approche, c'est le travail effectué sur l'aspect matériel de l'œuvre (technique et esthétique). En analysant en quoi consiste la créativité des collaborateurs de l'artiste, je remarque qu'ils font preuve d'une

88 Comme mentionné précédemment, ma recherche se distingue de celle réalisée par Andreia Nogueira et al. (2025), où la créativité du conservateur est envisagée comme une créativité technique assimilée à la créativité miméographique, tandis que la créativité néographique est perçue comme une créativité artistique qui ne correspond pas à celle du conservateur. Néanmoins, les auteurs soutiennent l'idée d'une conservation créative, où les conservateurs peuvent exercer leur créativité artistique afin de redonner vie à des sites archéologiques ou industriels délaissés. Cette créativité ne vise pas à préserver les objets en eux-mêmes, mais plutôt à créer des produits dérivés – *"by-product"* en anglais dans le texte – qui contribuent à raconter à nouveau l'histoire. Ces produits dérivés pourraient, par exemple, être semblables à ce que j'évoque plus tard concernant la réalisation d'une vidéo ou d'une forme de documentation artistique que je cite au sous-chapitre 7.4.2 du chapitre 7.

certaine formativité (Gherardi et Perrotta, 2013, 2014b). La formativité, c'est la manière de faire qui est découverte pendant l'action en faisant. Cette approche me permet de dire que les collaborateurs ne travaillent pas de manière mécanique en exécutant un dessin mental prédisposé par l'artiste sur la matière, mais qu'ils suivent la matière qui se révèle à eux pendant qu'ils font. Dans ce chapitre, je montre que la formativité dont font preuve les acteurs dans le cas de *Revenge* est un peu différente de celle dont font preuve les acteurs dans le cas de *Horn Perspective* parce que dans le cas de *Revenge*, l'œuvre a besoin de changer fortement en fonction du contexte, avec l'ajout de certaines parties, dont un nouveau tunnel. Dans le cas de *Horn Perspective*, les acteurs font preuve d'une certaine inventivité avec la matière pour réinstaller l'antenne par rapport aux enceintes dans un espace plus petit que le Centre Pompidou. Dans le cas de *Revenge*, il est également nécessaire d'ajuster le mur de la structure en bois à son nouvel environnement. Ils doivent cependant aussi expérimenter davantage avec la matière pour créer un nouveau tunnel, une nouvelle lampe et une nouvelle performance.

La seconde approche est plus conceptuelle car elle concerne l'identité de l'œuvre. L'approche épistémique, c'est celle qui guide ce processus formatif de l'œuvre et les possibilités des acteurs avec la matière. Comme expliqué au chapitre 4, Laurenson (2016) compare les œuvres contemporaines à des objets épistémiques. Pour elle, certaines œuvres contemporaines ont une nature changeante et évolutive en fonction du contexte : ce ne sont pas des objets finis, comme des peintures ou des sculptures, mais ce sont des œuvres performatives qui ont besoin de changer pour vivre d'un espace à un autre, accompagnées de leurs auteurs. Elle soutient que ces œuvres défient les pratiques traditionnelles des conservateurs qui doivent apprendre à travailler avec les artistes pour leur permettre de faire évoluer leurs œuvres au musée. Dans ce cas, elle maintient que ce ne sont plus les caractéristiques matérielles de l'œuvre qui comptent le plus mais l'artiste et comment il accompagne son œuvre pour qu'elle grandisse.

Pour Laurenson, les œuvres contemporaines peuvent être vues comme des objets épistémiques : la conservation y devient une pratique de définition de connaissance sur l'œuvre, exercée en collaboration avec l'artiste. Elle fait référence à Knorr Cetina (2001) quand elle décrit les communautés de pratique qui travaillent à l'intérieur de nos institutions de manière créative et constructive. Dans le cas de *Revenge*, l'œuvre a besoin d'évoluer. En effet, elle doit entrer en relation avec son contexte et le rôle de l'artiste est fondamental pour l'aider mais également pour coordonner le travail des différents acteurs qui ont un impact sur son

évolution. Les personnes qui travaillent avec l'œuvre de Vascellari forment une communauté de pratique épistémique temporaire qui collabore le temps de l'exposition. Le rôle du conservateur dans une communauté de pratique épistémique n'est pas seulement celui d'un gardien de l'œuvre entendu comme un objet physique à protéger des intempéries, mais c'est un acteur du changement engagé dans un processus d'apprentissage, où ses propres pratiques évoluent avec les œuvres qui changent. Si le conservateur travaille avec des objets épistémiques, comme dans le cas de *Revenge*, alors il a un rôle différent à jouer qui n'est pas de garantir l'intégrité matérielle de l'œuvre, mais son authenticité dans le changement. Laurenson (2016) soutient qu'il n'est pas engagé dans un travail répétitif d'accomplissement des tâches. Au contraire, il est engagé dans un processus de résolution de problèmes complexes toujours différents en fonction d'avec qui il travaille et de ce qu'il sait à propos de l'histoire de l'œuvre.

Dans le cas de *Revenge*, les acteurs participent à un processus de définition des connaissances, un processus d'apprentissage pour comprendre en quoi consiste l'œuvre et comment elle peut changer. Ce qui me permet de dire que la créativité dont font preuve les acteurs en collaborant avec l'artiste consiste à expérimenter pour trouver les limites de variation de l'œuvre et les parties les plus importantes à conserver. Les acteurs sont engagés dans un processus de définition des connaissances avec l'artiste, qui doit également comprendre comment l'œuvre peut changer tout en restant la même. Néanmoins, je soutiens que ce processus de définition des connaissances s'opère différemment parmi les acteurs, qu'ils soient pris dans un processus de création de l'œuvre pour la première fois, de réinstallation d'une œuvre qui ne change pas beaucoup, ou de développement d'une œuvre plurielle qui a besoin de varier en fonction du contexte. Ce qui change, c'est la formativité dont les acteurs font preuve, plus ou moins expérimentale, inventive ou interprétative. Enfin, l'autre différence consiste dans le fait que ce processus d'apprentissage a besoin de la présence de l'artiste dans le cas de la créativité primaire et tertiaire. Cependant, la créativité secondaire peut s'opérer en l'absence de l'artiste, si les acteurs ont appris comment réinstaller son œuvre, comme dans le cas de *Horn Perspective*.

7.4.1 Trois types de créativité

Comme j'ai déjà dit plus haut, ma recherche suggère, premièrement, que le travail créatif néographique – primaire – et le travail créatif miméographique – secondaire – ne sont pas des activités solitaires de l'artiste qui travaille seul pour donner forme à son œuvre la première fois, et du

conservateur qui travaille seul pour s'assurer de maintenir identique son œuvre pour ne pas qu'elle change, mais il s'agit de processus créatifs collectifs qui engagent le travail d'une grande quantité de personnes pour donner une nouvelle forme à l'œuvre ou pour l'aider à maintenir sa forme d'origine. Une grande quantité de personnes sont engagées dans le processus créatif d'une œuvre pour la créer ou pour la maintenir en vie. Cependant, leur travail n'est souvent pas vu comme créatif en faveur de l'artiste qui est considéré comme le seul créateur de son œuvre pour en avoir eu l'idée. Ensuite, il est important de noter que le travail créatif néographique – primaire – et celui miméographique – secondaire – possèdent tous les deux des aspects techniques et esthétiques. Il ne s'agit pas de laisser l'artiste travailler seul de son côté pour qu'il décide en solitaire des choses esthétiques qui doivent être faites pour créer son œuvre, et les artisans de l'autre côté qui exécutent les choses techniques que l'artiste leur demande de faire pour produire son œuvre, mais il s'agit d'un mélange d'activités techniques et esthétiques, distribuées entre plusieurs acteurs pour créer ou reproduire une œuvre au musée. Troisièmement, qu'il existe une troisième forme de créativité au musée, une créativité tertiaire, pas complètement néographique mais pas seulement miméographique, qui est deux choses : un processus créatif engagé/incorporé avec la matière, caractérisé par certains aspects de la formativité, et une forme de recherche épistémique pour comprendre les limites potentielles de l'œuvre. Dans ce processus, je maintiens que la documentation n'est pas un gardien ontologique de l'œuvre, mais un objet-frontière qui facilite la communication entre les acteurs et permet un processus de réinterprétation formelle de l'œuvre, comme un processus de recherche.

1. La créativité primaire est commune aux œuvres *Horn Perspective* et *Revenge,* où les artistes doivent donner forme à leur œuvre pour la première fois en collaborant avec de nombreuses personnes, tout en leur laissant une marge de manœuvre créative pour travailler de manière relativement libre avec la matière. Dans le cas de *Revenge*, Vascellari avait dû collaborer avec une grande quantité de personnes pour créer son œuvre, dont un menuisier qui avait construit la structure en bois, mais également ses amis musiciens qui lui avaient prêté leurs amplificateurs. Dans le cas de *Horn Perspective*, Grasso avait dû collaborer avec une grande quantité de personnes pour donner forme à son œuvre la première fois, comme le chaudronnier qui avait forgé l'antenne. Grasso avait laissé beaucoup de liberté au chaudronnier pour donner forme à l'antenne la première fois. L'artiste et le chaudronnier avaient travaillé à partir d'un croquis qui leur permettait de communiquer pour se mettre d'accord. Ensuite, le chaudronnier avait beaucoup de liberté pour travailler de ma-

nière autonome. Il pouvait faire preuve d'une créativité néographique, primaire, technique et esthétique. Dans le cas de *Revenge*, la situation est similaire lors de la première collaboration entre Vascellari et Bortot pour donner forme à la structure en bois. Ce qui signifie que même si l'artiste est l'auteur de l'idée de son œuvre, les artisans peuvent intervenir de manière libre avec la matière au point qu'ils pourraient être considérés comme des coauteurs des œuvres qu'ils manipulent.

2. Dans le cas de *Horn Perspective*, une grande quantité de personnes avait dû collaborer ensemble pour réassembler l'antenne et la réinstaller au MAXXI en la positionnant correctement dans l'espace, sous la supervision de l'artiste. Pour réassembler l'antenne, le chaudronnier doit faire preuve d'une créativité secondaire parce qu'il ne s'agit pas d'un acte d'auteur comme la première fois, ni de changer sa forme, mais il faut la réassembler pour lui redonner sa forme d'origine. Il avait exercé une créativité miméographique, plus technique qu'esthétique, même si la forme de l'œuvre est importante. Ce qui nécessite de mettre en jeu des connaissances, plus techniques qu'esthétiques, même si la forme de l'œuvre est importante, en réactivant ses souvenirs de l'œuvre à partir de la matière originale et de la documentation primaire (croquis). La créativité miméographique technique secondaire peut être transmise à des personnes tierces en fonction de ce qu'elles veulent faire avec l'œuvre : l'exposer, la conserver ou la restaurer. Ainsi, Romain Goumy, le régisseur de l'IAC, avait demandé au chaudronnier de lui enseigner comment réassembler l'antenne parce qu'il se souvenait comment il avait fait pour la construire la première fois. Il ne s'agissait pas de faire une nouvelle antenne mais de la réassembler. Ce qui nécessitait de mettre en jeu des connaissances techniques sur comment elle avait été faite la première fois, sans changer son aspect esthétique. Dans le cas de *Revenge*, Vascellari avait dû collaborer avec Bortot pour reconstruire le mur en bois à partir du matériel original et des amplificateurs. Il ne s'agissait pas de faire une nouvelle structure en bois, mais de réutiliser la précédente pour retrouver quelque chose de la structure originale. Vascellari et Bortot faisaient preuve d'une créativité miméographique – secondaire – esthétique, tandis que les aspects plus techniques du réassemblage de la structure revenaient à Bortot, si bien qu'il serait aussi possible de lui attribuer l'exercice d'une créativité miméographique technique.

3. Une créativité tertiaire, technique et esthétique, est au travail dans le cas de *Revenge*, où une grande quantité de personnes doit collaborer pour réinstaller l'œuvre de Vascellari, non seulement dans le travail des collaborateurs, mais aussi dans le rôle de l'artiste lui-même. Pour Vascellari, la situation était différente comparée au moment où il avait conçu

Revenge pour la première fois parce que sa créativité au musée n'était pas complètement néographique et pas seulement miméographique (Domínguez Rubio, 2020). Dans le cas de *Revenge*, il existe une troisième créativité au musée pour développer les œuvres plurielles, où l'artiste peut créer quelque chose de relativement nouveau par rapport à son œuvre, mais il n'est pas complètement libre de faire ce qu'il veut dans le même temps pour la faire évoluer.

L'artiste n'est pas complètement libre de faire ce qu'il veut parce qu'il est conditionné par les limites permises par son œuvre, sa matérialité d'origine, son image transmise dans la documentation originale, ses souvenirs, et les compétences des acteurs qui collaborent avec lui. Il n'est pas libre de faire ce qu'il veut aussi parce qu'il doit considérer des prérogatives quant à l'originalité et l'authenticité matérielle de son œuvre au musée. Par exemple, la décision de garder les aspects matériels de l'œuvre, comme la structure, peinte et brûlée par l'artiste, et les amplificateurs que ses amis musiciens lui avaient prêtés, se conformait aux prérogatives muséales pour assurer l'authenticité de l'expérience artistique dans le changement et transmettre quelque chose de l'identité originale de *Revenge* aux futures générations. Était-ce une décision du musée ? Est-ce que l'artiste avait insisté pour les réutiliser ? Je n'arrivais pas à savoir, mais personne ne remettait ce choix en question. Par exemple, Caldana voyait dans la conservation de la structure en bois et des amplificateurs un trait d'union d'authenticité entre les deux versions de *Revenge*, en plus de la collaboration entre Vascellari et Bortot.

Ce qui signifie qu'il ne s'agissait pas d'une créativité néographique pour créer quelque chose de complètement nouveau, ni d'une créativité miméographique pour créer la même chose, mais d'une créativité tertiaire, que j'appelle créativité engagée/incorporée, pour créer quelque chose de relativement nouveau et similaire en même temps. Par exemple, Vascellari soutenait que l'œuvre ne changeait pas parce que le concept et la poétique de *Revenge* étaient toujours les mêmes, et qu'il ne voyait pas tant de différences entre *Revenge* 2007 et *Revenge* 2018 d'un point de vue de la structure qui restait la même. Néanmoins, il maintenait qu'il ne s'agissait pas de refaire la même chose. Ce qui était impossible parce que l'espace était différent, mais aussi parce que son parcours artistique avait évolué, et qu'un certain monde de l'art avait changé, comme disait Caldana.

Vascellari faisait preuve d'une créativité quasi-néographique au musée. Ce qui me permet de dire que des activités de conservation et de création peuvent se rencontrer quand le musée collabore avec l'artiste pour faire évoluer une œuvre plurielle en collection. Si le musée n'est pas

aussi libre que l'artiste, il peut tout de même faire preuve d'une certaine formativité en considérant les besoins de l'œuvre pour évoluer en restant la même et ceux du musée en termes d'authenticité et d'originalité. Dans ce cas, la créativité de l'artiste et celle du conservateur ne sont pas si différentes lorsqu'il s'agit d'aider une œuvre à évoluer pour survivre, car cela implique de comprendre les propriétés constitutives de l'œuvre et la manière dont elle peut évoluer. Ils doivent faire preuve d'une créativité qui n'est ni complètement néographique et pas seulement miméographique, mais quelque part entre faire quelque chose de nouveau et garder les choses identiques. Vascellari et le musée étaient engagés dans un processus de développement de l'œuvre pour lui permettre de survivre en changeant mais en restant la même. Ils devaient apprendre jusqu'où l'œuvre pouvait changer sans devenir une nouvelle œuvre. Ce qui ne signifie pas que l'œuvre pourrait continuer à se développer au musée en l'absence de l'artiste. En effet, les œuvres plurielles sont liées à leurs auteurs qui sont plus libres d'improviser pour maintenir l'identité de leurs œuvres ouverte.

Vascellari m'avait confié que l'adaptation de *Revenge* au MAXXI lui avait permis de comprendre combien la structure était devenue à ses yeux une sculpture atemporelle que la performance pouvait réactiver à distance de plusieurs années, si elle était différente. Ce qui signifiait que l'adaptation de *Revenge* au musée signifiait pour l'artiste comprendre avec les autres en quoi consistait l'œuvre d'un point de vue technique et artistique. Il ne s'agissait pas de garantir son intégrité matérielle mais de comprendre quelque chose de son identité, et combien son œuvre pouvait changer en restant la même œuvre. Ce travail lui demandait de collaborer avec le musée, aussi pour expliquer comment son œuvre devra être réinstallée en son absence à l'avenir. Ce processus impliquait également Bortot.

Bortot aurait pu faire preuve d'une créativité technique secondaire, si la structure de *Revenge* avait été installée au théâtre Marceglia de l'Arsenal de Venise, mais il devait aussi faire preuve d'une créativité tertiaire au MAXXI. Comme Goumy avec le chaudronnier, Vascellari avait contacté Bortot parce qu'il se souvenait comment il avait construit la structure la première fois. En 2007, Bortot avait fait un acte d'auteur avec la structure. En effet, il travaillait en autonomie, à la manière de l'artiste, et parce qu'il avait su improviser en considérant la configuration de l'espace pour donner forme à la matière. En 2018, il ne devait pas seulement réassembler la structure à partir de la matière originale et de la documentation d'origine, comme le chaudronnier, mais il devait aussi faire un acte d'auteur pour adapter la structure en fonction de la configuration

de l'espace, de la matière originale et de la documentation qu'il avait conservée, et reconstruire une nouvelle entrée.

La configuration de l'espace modèle la structure de Bortot qui doit tenir compte des dimensions de la pièce pour réassembler la structure de *Revenge*. Pour cette raison, la créativité de Bortot ne s'arrête pas à la première manifestation de l'œuvre. Cependant, elle continue au musée, où la structure doit être adaptée à son nouvel espace d'exposition. La créativité dont Bortot doit faire preuve pour adapter la structure au musée est une créativité tertiaire technique et esthétique. En effet, il s'agit de créer quelque chose de relativement nouveau en fonction de la matière originale, de la configuration de l'espace et de la documentation disponible, comme l'ajout du tunnel pour entrer dans la structure de *Revenge*. Néanmoins, c'est aussi une créativité secondaire – miméographique – technique et esthétique pour réassembler la structure de *Revenge* dans son nouvel espace au MAXXI.

La créativité n'était pas liée aux personnes mais à l'œuvre. Par exemple, je pouvais simultanément attribuer une créativité primaire et tertiaire à Vascellari et Bortot. En effet, ils étaient les premiers à avoir donné une forme à *Revenge*. Par ailleurs, ils étaient aussi engagés dans des activités de réinterprétation de l'œuvre pour lui donner une nouvelle forme au MAXXI. Pourtant, Bortot reconnaissait toujours chez Vascellari une créativité primaire, dont il était le gardien en tant qu'auteur de l'œuvre. En revanche, Bortot était considéré comme un trait d'union d'authenticité pour adapter *Revenge* parce qu'il se souvenait comment il avait fait la première fois. *Revenge* avait besoin de changer beaucoup, mais Vascellari ne manipulait pas la structure de *Revenge* comme Bortot. L'artiste tenait le rôle de chef d'orchestre comme dans le cas de *Horn Perspective*, où l'œuvre ne changeait pas beaucoup. Cependant, il était présent au musée pour prendre des décisions sur la forme de la structure avec Bortot qu'il supervisait.

Bortot disait que la structure qu'il était en train de construire au MAXXI sera belle. En effet, il s'investissait émotionnellement pour donner une nouvelle forme à *Revenge* qui puisse lui plaire en collaboration avec l'artiste qui suivait ses progrès au jour le jour. Il n'hésitait pas à poser ses mains sur la matière de l'œuvre. De plus, il appréciait le fait qu'elle n'ait pas été trop nettoyée pour pouvoir la manipuler plus librement et en suivre davantage le comportement dans l'espace sans craindre de la salir. Manipuler la matière originale qui n'était pas impeccable signifiait avoir plus de liberté pour expérimenter, se tromper et ressayer pour obtenir un résultat qui puisse plaire à tout le monde d'un point de vue esthétique. Bortot disposait d'un set de documentation qui comportait plusieurs

photographies de *Revenge* à la Biennale et aussi les nouveaux plans que les architectes du musée avaient faits, pour lui permettre de travailler plus facilement dans l'espace, mais il ne les suivait pas à la lettre. Il s'en servait de manière processuelle pour improviser en action en fonction du comportement de la matière dans l'espace.

Ugazio faisait preuve d'une créativité primaire parce que c'était la première fois qu'il construisait la lampe. Néanmoins, il serait plutôt possible de lui attribuer une créativité tertiaire. En effet, il proposait à l'artiste un aboutissement de la première lampe qu'il n'avait pas pu produire en 2007. Il ne se considérait pas comme un artiste. Comme Bortot, il me disait qu'il était là pour réaliser leurs idées. Il m'expliquait que l'artiste était celui qui génère les idées et qu'il ne se considérait pas comme tel, car il se limitait à leur exécution. Cependant, il maintenait aussi que dans le cas de la lampe, il était allé plus loin parce qu'il n'avait pas juste exécuté l'idée de l'artiste, mais il avait dû faire preuve d'ingéniosité pour que la batterie à l'intérieur de la lampe reste connectée aux fils électriques pendant que la lampe tournait à l'entrée du tunnel. Il m'expliquait qu'il avait dessiné un croquis préparatoire qu'il avait remis à l'artiste pour être sûr d'avoir compris l'idée de la lampe à réaliser. Il me confiait qu'il ne voulait pas montrer la lampe à l'artiste quand tout était terminé parce qu'il aurait couru le risque de devoir tout refaire. Ce qui lui aurait fait perdre du temps. Néanmoins, il avait besoin d'une marge de manœuvre pour réaliser la lampe à la manière de l'artiste. Ainsi, dans l'attente d'installer la lampe au MAXXI, il me disait qu'il voulait la montrer à l'artiste qui ne l'avait pas encore vue. Cela suggère que Vascellari avait accordé une grande liberté à Ugazio dans la conception de la lampe de *Revenge*.

Pietromarchi faisait preuve d'une créativité tertiaire parce qu'il participait à la réinterprétation de *Revenge* au musée. Cependant, contrairement à Bortot, il n'avait pas fait un acte d'auteur la première fois parce qu'il n'avait pas choisi d'installer la structure de *Revenge* au théâtre Marceglia. Si les premiers commissaires d'exposition de *Revenge* à Venise, Paolo Colombo et Monica Pignatti Morano, avaient proposé à Vascellari d'installer *Revenge* au théâtre Marceglia, alors ils avaient fait preuve d'une créativité primaire à la manière de l'artiste. C'était la première fois que Pietromarchi installait *Revenge* au MAXXI. Il avait conditionné la forme de *Revenge* au MAXXI en indiquant à l'artiste où il était possible d'installer la structure, en tenant compte de la première manifestation de l'œuvre à Venise, et où la performance pouvait se dérouler, donc, il serait possible de lui attribuer une créativité tertiaire.

Pietromarchi ne laissait pas faire à Vascellari tout ce qu'il voulait, à partir d'un dessin mental de *Revenge*. Cependant, il faisait preuve d'une

certaine formativité, en collaboration avec l'artiste, pour donner une nouvelle forme à *Revenge*. Il avait expérimenté avec *Revenge* en considérant la recherche actuelle de Vascellari, l'histoire de son œuvre exposée à la Biennale de Venise, et la configuration de l'espace disponible au musée, pour que *Revenge* change en restant authentique. Choisir l'espace de *Revenge* représente un acte d'auteur pour interpréter l'œuvre à la manière de l'artiste parce que *Revenge* est une œuvre plurielle qui a besoin de changer en fonction de la configuration de l'espace. Pietromarchi avait élaboré un raisonnement basé sur *Scholomance*, la performance que Vascellari avait présentée au Palais de Tokyo en 2017, qui lui avait rappelé des éléments de *Revenge*, et il souhaitait proposer à l'artiste de répéter cette performance dans le parking souterrain du musée, car il savait que la galerie Gian Ferrari était trop petite pour accueillir la performance. Pietromarchi voulait que le processus d'acquisition de *Revenge* soit fait correctement pour ne pas avoir qu'une vidéo à prêter aux institutions muséales qui auraient demandé l'œuvre en prêt, mais une œuvre de Vascellari qu'il aurait pu performer ailleurs. Ce qui demandait de faire certaines réflexions, en lien avec la forme que l'œuvre pouvait prendre et la recherche de l'artiste d'un point de vue conceptuel, mais également de collaborer avec le département collection, et l'artiste pour comprendre son œuvre, et comment assurer sa continuité pour la présenter dans l'avenir.

Dans ce sens, les personnes responsables de la conservation ne sont pas cantonnées à un rôle technique pour garantir l'identité de *Revenge*. Au contraire, elles participent au processus de définition des propriétés constitutives de l'œuvre pour l'aider à se développer, à un niveau technique et esthétique, en collaboration avec l'artiste et d'autres professionnels, comme le menuisier et le curateur. Ce qui requiert de prendre part à un processus collectif d'apprentissage. Le département collection était engagé dans un processus de développement de l'œuvre, visant à la faire évoluer tout en préservant son identité, en collaboration avec un grand nombre de personnes. On devait apprendre jusqu'où l'œuvre pouvait changer, sans devenir une nouvelle œuvre, mais en restant la même œuvre. Ce qui ne signifie pas que l'œuvre pourra continuer à se développer au musée, en l'absence de l'artiste. En effet, les œuvres plurielles sont liées à leurs auteurs, qui sont plus libres d'improviser pour maintenir l'identité de leurs œuvres.

Pour résumer, en analysant comment les acteurs manipulent la matière, j'ai remarqué qu'ils ne collaborent pas avec l'artiste de manière mécanique, en exécutant un dessin mental logé dans son esprit, mais ils ont beaucoup d'autonomie avec la matière de l'œuvre, qu'ils manipulent

en faisant des choix esthétiques pour l'aider à prendre forme. L'artiste ne contrôle pas tout, mais il doit collaborer avec beaucoup de personnes pour réinterpréter son œuvre au musée. Ce qui ne signifie pas que ces personnes sont complètement libres de faire ce qu'elles veulent, ou qu'elles se considèrent comme des artistes, mais qu'elles sont capables de collaborer avec l'artiste, dans les limites de variation permises par l'œuvre qu'elles testent en action. Dans le cas de *Horn Perspective*, les acteurs font aussi preuve d'une certaine formativité, ou inventivité, mais leur marge de manœuvre est plus restreinte parce qu'il ne s'agit pas de transformer l'œuvre ; au contraire, dans le cas de *Revenge*, ils doivent expérimenter davantage. Ce qui ne correspond pas à la même expérimentation que lorsqu'il s'agit de créer des œuvres pour la première fois, même s'il faut considérer quelque chose de la première fois, sans répéter exactement la même œuvre, ni faire quelque chose de complètement nouveau. Dans le cas de *Revenge*, les acteurs ont dû faire preuve d'une créativité engagée/incorporée qui admet une certaine interprétation formelle.

Les acteurs sont pris dans un processus d'apprentissage pour comprendre les limites de variation de l'œuvre. Ce qui me permet de dire que les nuances de créativité que j'ai analysées plus haut font partie d'une même créativité centrale, qui correspond à un processus créatif de définition de connaissances, où les acteurs apprennent à l'intérieur de communautés de pratique épistémiques temporaires comment travailler avec les œuvres contemporaines à différents stades de leur vie. L'adaptation de *Revenge* au musée signifiait comprendre en quoi consistait l'œuvre d'un point de vue technique et artistique. Il ne fallait pas garantir l'intégrité matérielle de l'œuvre, mais comprendre son âme. Pour cela, le département collection devait collaborer avec l'artiste, le menuisier qui allait expliquer au musée comment réassembler *Revenge* en son absence, et le curateur qui avait proposé à l'artiste de faire sa performance dans le parking souterrain. On devait comprendre quelque chose de l'univers artistique de Vascellari, et en quoi la structure et les amplificateurs étaient des éléments autographiques qu'il fallait conserver. Ils avaient une histoire de production parce que Vascellari avait peint lui-même la structure, et les amplificateurs lui avaient été prêtés par des amis musiciens. On devait trouver les points cardinaux pour s'orienter. On devait également comprendre que l'œuvre avait un noyau d'origine (mes mots) qui ne devait pas changer, c'est-à-dire la structure, les amplificateurs, et les deux nouvelles lampes que le musée avait achetées et qui faisaient partie de la collection. Ce qui correspondait à ce que Caldana appelait le cœur de *Revenge*.

Le département ne pouvait pas faire autrement que de considérer que la présence de l'artiste était nécessaire pour réinterpréter *Revenge* à chaque fois. En effet, il y avait trop de variables, et l'œuvre avait besoin d'une performance toujours différente pour réactiver *Revenge* qui devait être faite par l'artiste. L'œuvre devait évoluer dans la mesure du possible à la manière de l'artiste. Ce qui était difficile à diriger pour le musée. *Revenge* avait grandi jour après jour à l'intérieur du musée, et il n'avait pas toujours été facile de s'adapter à l'œuvre à cause d'un fonctionnement administratif parfois laborieux pour garantir la sécurité des travailleurs. Des personnes allaient et venaient pour travailler sur l'œuvre avec l'artiste ou d'autres artisans, mais toutes étaient couvertes par la responsabilité du musée au cas où un problème surviendrait avec la structure pendant l'installation de *Revenge*. Le département était informé des évolutions du processus créatif de l'artiste que l'on suivait avec attention, aussi en rapport avec les autres œuvres qui devaient graviter autour de *Revenge* pour sa nouvelle exposition au musée.

Si Domínguez Rubio (2020) sépare explicitement la créativité néographique des artistes qui créent des choses nouvelles de la créativité miméographique des conservateurs qui consiste à maintenir l'identité des œuvres, j'insiste sur le fait qu'il existe plusieurs moments créatifs très proches les uns des autres en fonction de la biographie des œuvres où les conservateurs jouent un rôle pour donner forme à l'œuvre ensemble avec beaucoup d'autres personnes. Dans le cas de *Revenge*, les artisans et les professionnels du musée ne sont pas cantonnés à un rôle technique pour garantir son identité. Au contraire, ils participent au processus de définition des propriétés constitutives de l'œuvre pour l'aider à se développer à un niveau technique et esthétique en collaboration avec l'artiste et d'autres professionnels comme le menuisier et le curateur. Ce qui requiert de prendre part à un processus collectif d'apprentissage à propos de l'œuvre. Je soutiens que si les conservateurs participent à des activités techniques et esthétiques pour permettre le développement des œuvres plurielles, alors ils peuvent aussi se consacrer à des activités pour réinstaller des œuvres contemporaines, qui ne changent pas beaucoup, en considérant ses aspects esthétiques. D'ailleurs, si une grande quantité de personnes participent déjà au processus de création des œuvres contemporaines, d'un point de vue technique et esthétique, il n'est pas exclu que les conservateurs participent au processus qui permet de donner forme aux œuvres pour la première fois en collaboration avec l'artiste à l'intérieur d'une communauté de pratique.

7.4.2 Analyse d'une documentation artistique

Dans ma thèse, j'étudie non seulement le comportement des acteurs humains, mais aussi celui des acteurs non-humains. Dans le cas de *Revenge*, ils sont multiples mais je me concentre sur le rôle de la documentation. Comme dans le chapitre précédent, j'analyse quel document est utilisé de quelle manière par quelle personne pendant le processus de réinstallation de *Revenge* au MAXXI. J'analyse le caractère ouvert/fermé du format du document (fixe/modifiable) et celui de sa représentation comme document, c'est-à-dire comment il décrit l'œuvre (approximativement/exactement). Je compare son utilisation au musée en déterminant si elle est processuelle (ouverte) ou fermée. Dans le cas de *Revenge*, certains documents avaient été publiés dans le catalogue d'exposition, où je trouvais plusieurs analyses sur la recherche artistique de Vascellari, rédigées par un des commissaires d'exposition et plusieurs directeurs de musées italiens. Je trouvais aussi le projet de l'artiste qui expliquait en quoi consistait son œuvre, la structure et la performance. Le projet était illustré par des photographies de la structure en cours de construction. Il y avait aussi une section présentant, sous forme de schéma, le positionnement des amplificateurs. Aucune photographie de l'œuvre achevée ni de la performance n'était disponible. Je trouvais ces documents en ligne, y compris des vidéos sur YouTube, publiées par des visiteurs ayant filmé *Revenge* depuis l'intérieur du tunnel original de la structure obscure. Les images étaient floues. Je ne voyais pas grand-chose mais j'entendais le son de la structure. Une seule vidéo documentait la performance. Cette vidéo allait à l'essentiel. Elle montrait comment Vascellari chantait au milieu du public, entouré de présences qui ressemblaient à des elfes noirs. Cette vidéo n'était pas utilisable pour la réinstallation de *Revenge* au musée, mais Bortot ne partait pas de zéro. Il avait conservé une documentation, une archive de l'œuvre qu'il avait construite la première fois, qui comprenait des plans, des photographies et un modèle de la structure. Néanmoins, ces documents n'étaient pas adaptés pour réinstaller *Revenge* au MAXXI. En effet, les dimensions de l'espace du musée étaient différentes de celles de la Biennale, et parce qu'il fallait interpréter l'œuvre pour qu'elle change d'identité formelle en restant identique. En d'autres termes, la documentation ne mentionnait pas *comment* (van Saaze, 2013) réinstaller *Revenge* au MAXXI – bien qu'il s'agisse de documents illustrant un processus du faire avec l'œuvre pour la construire – car ils décrivaient comment *Revenge* avait été construite au théâtre Marceglia de l'Arsenal Venise. Tant que les nouveaux plans du musée n'étaient pas disponibles pour expliquer comment réassembler la structure et fabriquer le nouveau tunnel au MAXXI, les photographies de *Revenge* ne pouvaient pas

être utilisées par Bortot de manière processuelle pour adapter l'œuvre au musée. Une fois les plans de la structure réalisés, les photographies n'étaient plus relayées en arrière-plan. Toutefois, elles donnaient la possibilité à Bortot d'exercer une *mémoire de travail* (Noordegraaf, 2015) pour réinstaller *Revenge*. En effet, il avait des connaissances tacites à propos de comment il avait construit la structure la première fois. Les nouveaux plans permettaient à Bortot d'ajuster la structure de *Revenge* et de construire un nouveau tunnel directement au musée, en utilisant des photographies de *Revenge* de manière processuelle.

Bortot faisait des allers-retours entre les nouveaux plans qu'il suivait librement en improvisant et les photographies qui illustraient son propre processus créatif avec la structure quand il l'avait construite la première fois. C'était ce qu'il faisait pour guider les nouveaux techniciens qui réinstallaient *Revenge* et qui devaient l'aider à construire le nouveau tunnel, mais également avec moi, quand il m'expliquait comment la structure changeait par rapport à l'original en restant identique. Il me montrait les photographies de l'œuvre en cours de construction la première fois et les nouveaux plans des architectes pour me faire comprendre comment la structure serait retournée dans l'espace et le tunnel ajouté au dos. Les photographies étaient des documents dont le format était fixe. Elles ne pouvaient pas changer. En revanche, la représentation qu'elles donnaient de l'œuvre était approximative. Bortot les utilisait de manière processuelle pour changer la forme de la structure de *Revenge*. En effet, il avait des connaissances tacites sur l'œuvre, et il avait les nouveaux plans qui devaient aussi lui permettre de construire le nouveau tunnel. Les plans étaient des documents dont le format était relativement ouvert dans le sens où ils étaient modifiables parce qu'ils pouvaient être annotés au crayon. Ils étaient plutôt fermés parce que la représentation qu'ils offraient de l'œuvre était assez détaillée, même si une grande quantité d'informations (mesures) devaient être confirmées sur place en action. Les photographies et les plans étaient des documents du *comment* (van Saaze, 2013). Bortot pouvait exploiter ces documents de façon processuelle, car il possédait des connaissances tacites sur la façon dont il avait construit *Revenge* la première fois, qu'il utilisait pour ajuster la structure aux configurations de l'espace et construire le nouveau tunnel.

Les nouveaux plans pouvaient être utilisés de manière processuelle avec les photographies pour avoir une marge de manœuvre à l'improvisation. Ils pouvaient aussi être modifiés. Dans ce sens, il s'agit d'un objet-frontière (Kreplak, 2018) qui permet aux acteurs de communiquer et de se mettre d'accord à plusieurs niveaux pour faire l'œuvre à l'intérieur d'une communauté de pratique épistémique qui doit improviser en action

pour faire évoluer une œuvre en développement. Les plans permettaient de coordonner le travail de Bortot avec les nouveaux techniciens chargés de réassembler la structure et construire le nouveau tunnel, mais également avec les architectes du musée qui avaient pris des accords avec d'autres personnes, comme le commissaire d'exposition et l'artiste qui avaient confirmé l'emplacement de la structure dans la galerie Claudia Gian Ferrarri. Les plans permettaient aussi à Bortot et Vascellari de se mettre d'accord en temps réel sur le développement de la structure par rapport au nouveau tunnel en fonction du contexte et de la quantité de matériel original disponible pour la nouvelle installation de *Revenge*. Ils pouvaient prendre des décisions esthétiques en s'appuyant sur les plans et les photographies qui illustraient à quoi ressemblait *Revenge* en 2007. Enfin, c'est sur la base de ces documents que Bortot devait enseigner à l'équipe muséale comment réassembler *Revenge* au MAXXI. Il devait transmettre les nouvelles connaissances qu'il avait acquises en réassemblant *Revenge* et en construisant le nouveau tunnel au musée en s'appuyant sur ces documents.

Les œuvres plurielles ont besoin que le musée produise de nouveaux documents de travail pour ajuster et adapter l'œuvre à son nouvel environnement, mais aussi d'une nouvelle documentation plus esthétique de présentation qui puisse considérer leurs changements dans le temps. Dans le cas de *Revenge*, la documentation qui gravitait autour de l'œuvre avait été produite par des personnes différentes à plusieurs moments de la vie de l'œuvre. La responsabilité de documenter *Revenge* la première fois avait été partagée entre plusieurs acteurs pendant toute la durée de l'exposition. Dans le premier catalogue d'exposition, je trouvais le projet de l'artiste et les photographies de Bortot qui représentaient la structure en cours de construction, avec la section qui indiquait comment positionner les amplificateurs. Ainsi, des documents de production étaient devenus des documents de présentation de l'œuvre. Je trouvais sur Internet des photographies, des vidéos publiées par des visiteurs qui montraient l'intérieur de *Revenge* dans l'obscurité, et une vidéo qui documentait un fragment d'une des trois performances ou plusieurs fragments des trois performances. Une des vidéos faisait partie de la collection du musée. Les photographies de la structure de *Revenge* en construction étaient celles que Bortot avait utilisées pour la réassembler au MAXXI avec les nouveaux plans.

Un document, le nouveau script de la performance, n'était pas visible au musée lors du réassemblage de la structure. Vascellari me disait qu'il travaillait à partir d'un script que les performeurs devaient suivre en improvisant. Il n'était pas précis parce qu'il tenait le rôle d'un cadre

pour l'action à l'intérieur duquel chacun pouvait faire ce qu'il voulait en relation avec les autres. Dans son projet initial, Vascellari décrivait brièvement la performance. Ce qui signifiait que le premier script, comme le second, était processuel parce qu'il laissait une marge de manœuvre aux performeurs. Ces documents servaient à la production de l'œuvre mais ils avaient été publiés tous les deux dans leurs catalogues respectifs comme des documents de présentation. Néanmoins, le nouveau catalogue était plus complet parce qu'il construisait une narration de l'œuvre : le nouveau script était accompagné de nombreuses photographies de la performance et de la structure de *Revenge* et d'un entretien approfondi avec Vascellari qui revenait sur l'histoire de production de l'œuvre. Ce qui créait du lien entre les deux versions de *Revenge* pour l'artiste et sa recherche envisagée d'une manière complexe. C'était ce qu'il manquait dans le catalogue précédent. Dans le premier catalogue, il y avait des photographies de la structure en cours de construction, mais il n'y avait pas de photographies de l'œuvre terminée ni de la performance. Dans le nouveau catalogue, il y avait des photographies de la structure de 2007 et 2018 terminées, la voix de l'artiste, et le script de la performance de 2018.

Dans le cas de *Revenge*, le musée ne voulait pas que conserver la documentation de Bortot qui leur aurait expliqué comment réassembler la structure, mais aussi une documentation artistique qui raconte quelque chose de comment l'œuvre prenait vie au musée. Je trouvais une documentation du faire, plus artistique, qui permettait de mettre en sécurité l'œuvre. Non seulement le musée avait publié un nouveau catalogue qui entrait en profondeur dans l'histoire de l'œuvre, et ses deux versions pour l'artiste, mais il avait aussi réalisé une documentation photographique exhaustive de l'œuvre en collaboration avec le photographe Luis do Rosario, et une vidéo qui racontait les moments les plus cruciaux de la performance et comment elle était liée à la structure. Ces documents étaient des documents artistiques en soi. Ils montraient l'œuvre dans son processus vital d'exister avec l'artiste, comme un autoportrait. Ce qui signifie que ce n'étaient pas des documents qui illustraient quelque chose du quoi, mais quelque chose du comment l'œuvre vivait (van Saaze, 2013).

Le problème restait de savoir comment réinstaller *Revenge* en l'absence de l'artiste, s'il ne pouvait plus réinterpréter sa performance. Quelqu'un d'autre pouvait-il le faire en son absence ? Un autre problème qu'il était impossible de résoudre pour le moment était celui de comprendre ce qu'il se passerait si une autre institution muséale voulait emprunter l'œuvre de Vascellari. Quelle documentation sera-t-il possible de leur envoyer pour réassembler *Revenge* dans un nouvel espace ? Qui pourra créer ses

documents sur la base de quelles connaissances et de quels documents ? Sera-t-il toujours nécessaire de faire appel à Bortot pour adapter l'œuvre de Vascellari dans de nouveaux espaces ? Est-ce que la conservatrice aura réussi à se faire transmettre suffisamment de connaissances tacites pour faire évoluer l'œuvre dans le changement en l'absence de l'artiste ? Dans le cas de *Horn Perspective*, la réinstallation de l'œuvre n'est pas aussi problématique parce qu'elle n'avait pas besoin de changer en fonction de la configuration de l'espace, mais dans le cas de *Revenge*, le futur de l'œuvre dans un nouvel espace ou dans le même espace, en l'absence de l'artiste et de ses proches collaborateurs, est problématique parce qu'il est nécessaire d'avoir quelque chose en plus qu'une documentation, mais aussi des connaissances tacites sur comment transformer l'œuvre en fonction du contexte.

Pour résumer, en analysant quel document était utilisé par quelle personne à quelle étape du processus de réinstallation de l'œuvre, je remarque qu'il existe une documentation primaire qui regroupe plusieurs éléments pour la création, la production et la présentation qui gravite autour de l'œuvre quand elle est présentée la première fois. Ces documents, surtout les photographies, ne restent pas en arrière-plan comme des documents du quoi, mais deviennent des documents du comment pour faire évoluer une œuvre en fonction du contexte parce que les acteurs qui ont construit l'œuvre ont des connaissances tacites qu'ils peuvent réactiver en action en regardant ces documents. Dans le cas de *Revenge*, les photographies ne restent pas dormantes en arrière-plan du processus de réinstallation, comme une documentation de *mémoire de référence* (Noordegraaf, 2015), mais elles sont utilisées comme une documentation de *mémoire de travail* (Noordegraaf, 2015) pour faire une nouvelle version de *Revenge* pour deux raisons : d'une part, parce que Bortot a des connaissances tacites à propos de comment il a fait l'œuvre la première fois, et cette documentation lui permet de réactiver des souvenirs de la première fois pour adapter l'œuvre en fonction du contexte. D'autre part, parce que le musée a mis à la disposition des acteurs des plans qui leur servent d'objet-frontière (Kreplak, 2018) pour improviser en communiquant ensemble.

Ces documents étaient des documents plutôt traditionnels, mais ils étaient utilisés de manière artistique parce que les acteurs pouvaient relativement improviser au musée pour réassembler la structure et construire le nouveau tunnel en fonction des caractéristiques spatiales du contexte d'exposition. J'ai montré qu'il existe une documentation artistique qui peut être réalisée en collaboration entre l'artiste et le musée pour illustrer quelque chose du comment l'œuvre prend vie. Le musée peut se trouver au centre de cette démarche comme un créateur de do-

cumentation artistique, un lieu de création par la documentation. Sur la base d'une documentation préexistante (photographies de la structure en cours de construction, et vidéos partielles), le musée peut devenir une aide à la production d'une documentation qui raconte quelque chose de l'histoire artistique de l'œuvre en lien avec la recherche de l'artiste. Ainsi, le moment de la création et de la documentation ne sont plus séparés, mais la survie de l'œuvre est possible en passant par l'archive du musée. Dans le chapitre suivant, qui est aussi la conclusion de ma recherche, j'aborde plus en détail le problème du futur des œuvres plurielles en l'absence de l'artiste.

8.

Analyse, discussion, conclusions



Dans ce dernier chapitre, je compare et j'analyse les points principaux qui ont émergé pendant ma recherche empirique. Pour faire cela, je récapitule d'abord les problèmes et les questions que j'ai élaborés dans la partie théorique de ma thèse, les outils conceptuels que j'ai développés à partir de la littérature académique, et ceux que j'ai développés moi-même à partir de mes observations empiriques. Prenant comme point de départ deux installations de l'artiste Annette Messager, la question principale que je posais au début de ma thèse était la suivante : est-il possible pour un musée, et dans quelle mesure, de maintenir l'identité d'une œuvre contemporaine sans la figer mais en la gardant ouverte pour qu'elle change et qu'elle évolue ? Si oui, comment cela est-il possible ? Dans ma recherche, je soutiens qu'il est plus utile de considérer le travail des conservateurs comme un travail créatif pour maintenir ouverte l'identité des œuvres contemporaines, plutôt que comme un travail technique, qui consiste à faire des choses techniques, en maintenant l'œuvre toujours dans le même état. Pour répondre à ma question principale de recherche, j'ai posé plusieurs sous-questions auxquelles j'ai essayé de répondre en développant plusieurs concepts théoriques que j'ai trouvés dans la littérature académique pour résoudre plusieurs problèmes dans le champ de la conservation quand il s'agit de travailler avec les œuvres contemporaines.

8.1 LE PROBLÈME DE L'ONTOLOGIE DE L'ŒUVRE TRADITIONNELLE

Ma première sous-question était en quoi consiste le tabou de la créativité en conservation. Ce tabou a une dimension ontologique et historique. Dans le chapitre 2, j'aborde le problème ontologique de la définition autographique de l'identité de l'œuvre d'art qui implique que les conservateurs travaillent de manière traditionnelle avec les œuvres contemporaines, comme si elles étaient des peintures et des sculptures, c'est-à-dire sans faire preuve de créativité pour les laisser intègres matériellement et garantir leur authenticité. Les conservateurs doivent rester invisibles sous peine de prendre la place de l'artiste, et de compromettre l'authenticité de son œuvre en créant un faux, s'ils brouillent les traces de sa main à la surface. Ce tabou de la créativité est problématique pour assurer la continuité des œuvres contemporaines qui ont besoin d'être adaptées à leur contexte pour survivre. Beaucoup d'œuvres contemporaines, comme celles de Messager, ne sont pas des œuvres fixes, mais ce sont des œuvres qui s'adaptent au contexte, grâce à l'intervention de l'artiste, et de plu-

sieurs personnes qui peuvent collaborer avec lui. Pour les développer, il est nécessaire de faire preuve d'une certaine créativité relativement forte, mais les conservateurs ne sont pas autorisés à faire preuve de créativité parce qu'ils ont été éduqués à suivre une certaine éthique avec les œuvres pour rester invisibles, et ne pas compromettre leur authenticité et le lien matériel original qu'elles entretiennent avec l'artiste. Dans ce cas, j'ai posé la question de savoir comment comprendre l'identité d'une œuvre de telle manière que ses transformations soient considérées, sans remettre en question leur authenticité, et j'ai développé une ontologie alternative pour considérer la créativité, et le fait que les œuvres aient besoin de changer en restant la même œuvre. J'ai discuté le concept d'œuvre allographique en deux étapes proposé par Pip Laurenson (2006) pour les installations en général en faisant référence à la théorie de Nelson Goodman (1968), et j'ai mis en avant les limites de cette théorie pour considérer les œuvres qui changent beaucoup en fonction du contexte, sans être accompagnées par aucune documentation qui certifie leurs propriétés constitutives, comme Tina Fiske (2009). Comme maintient Tiziana Caianiello (2013), je soutiens que la théorie de Goodman (1968) en ce qui concerne l'architecture est plus adaptée pour comprendre le comportement des œuvres contemporaines, et je défends que la théorie de Gérard Genette (1994) et son concept d'œuvre plurielle permettent de comprendre le fonctionnement des œuvres qui se développent en plusieurs versions en restant la même œuvre authentique. Ce qui me permet de développer un cadre théorique ontologique qui admet une certaine créativité en pratique, mais qui pose aussi la question de savoir si les conservateurs peuvent travailler en suivant un signal pour interpréter ces œuvres dans le changement, en sachant que le rôle de l'artiste est devenu fondamental pour sanctionner (Irvin, 2006) les différentes présentations de son œuvre (Kwon, 2002 ; Buskirk, 2003).

8.2 LE PROBLÈME DU PARADIGME SCIENTIFIQUE DE LA CONSERVATION

Dans le chapitre 3, j'enquêtais sur un second problème, celui du tabou historique qui implique que les interventions des conservateurs doivent rester invisibles, réversibles et minimales, pour que ces conservateurs deviennent des professionnels sérieux en lien avec les codes éthiques. Je soutenais que les conservateurs ne pouvaient pas faire preuve de créativité parce qu'ils étaient éduqués en suivant un processus d'apprentissage pour travailler avec des œuvres traditionnelles à l'intérieur du paradigme

scientifique de la conservation. Ce paradigme, qui n'émerge qu'à la fin du 19e siècle, implique qu'ils mettent en pratique les principes de réversibilité et d'intervention minimale, dans une attitude objectiviste pour analyser l'intention de l'artiste logée dans l'aspect matériel de son œuvre à l'aide d'outils scientifiques, tandis qu'il est considéré que ce que faisaient les conservateurs du passé n'était pas professionnel parce que ces principes n'avaient pas été articulés dans des codes éthiques qui n'existaient pas, et aussi parce qu'ils n'avaient pas développé d'outils scientifiques qui leur permettaient d'enquêter sur la matière et l'état de dégradation des œuvres. Dans ma thèse, je remets en question cette vue historique de la conservation comme profession qui a commencé à se développer il y a plus de cent ans, avant de prendre sa forme finale ces cinquante dernières années. Je maintiens que l'histoire de la conservation est un peu plus compliquée en Europe, et qu'elle commence à la Renaissance, quand les hommes d'art intervenaient sur les statues grecques et romaines pour les intégrer en interprétant les textes antiques. En analysant comment leur manière de travailler est décrite par Orietta Pinelli Rossi (1981, 1986, 1996, 2004) et Françoise Choay (2007), je développe le concept de "créativité interprétative" comme une base de travail pour développer mon modèle écologique de la créativité.

8.3 LE PROBLÈME DE L'ARTISTE COMME SEUL CRÉATEUR DE SON ŒUVRE

Dans le chapitre 4, j'analysais un troisième problème, celui du rôle de l'artiste en Occident. Depuis le 19e siècle, l'artiste est considéré comme la seule personne capable de faire preuve de créativité pour faire ses œuvres qu'il fabrique en imposant une idée mentale originale, qui lui vient d'une inspiration divine, sur la matière qui se plie à ses désirs. Ce qui me permettait de poser la sous-question de savoir si l'artiste était le seul créateur de son œuvre, et s'il ne l'était pas, je me demandais comment considérer la créativité d'autres personnes qui travaillent avec lui. J'expliquais que l'idée que l'artiste était la seule personne capable de faire preuve de créativité était récente, mais également en déclin historiquement, tandis que celle qui voyait l'artiste seul capable d'imprimer ses idées sur la matière était remise en question. Howard Becker (1982) admet que la création d'une œuvre est une activité collective partagée avec l'artiste à l'intérieur de multiples chaines de coopération liant tous ceux qui concourent à l'existence de son œuvre, tandis que Tim Ingold (2009, 2011) maintient que les acteurs humains sont pris dans un itiné-

raire imprévisible, où c'est la matière qui guide leurs actions et à laquelle ils doivent répondre.

Je développais de cette manière mon modèle écologique de la créativité, où ce n'est pas l'artiste seul qui imprime son dessin mental sur la matière, mais un collectif de personnes qui travaillent en se laissant guider par la matière et en y répondant. Les acteurs font preuve de formativité en action (Gherardi & Perrotta, 2013, 2014b) avec la matière dans des agencements contextuels (Gherardi, 2015). Ils travaillent ensemble dans une communauté de pratique épistémique (Knorr Cetina, 2001 ; Amin & Roberts, 2008 ; Laurenson, 2016) où un processus d'induction (Gherardi & Perrotta, 2014a) se déroule en pratique pour apprendre à travailler avec des objets épistémiques. Le travail des artisans et des artistes n'est pas séparé, mais ils sont capables de travailler ensemble de la même manière avec la matière pour créer des œuvres, c'est-à-dire que les artistes et les artisans font preuve de formativité avec la matière pour créer des œuvres contemporaines. Ils ne sont pas situés dans deux communautés de pratique différentes, à l'intérieur des mondes de l'art, où l'artiste ferait partie d'une communauté épistémique innovante et le personnel de renfort ferait partie de la communauté de pratique des artisans qui travaillent avec la matière pendant que l'artiste développe ses idées solitairement. Ils sont pris, au contraire, dans un processus d'apprentissage quand ils travaillent avec un objet de pratique épistémique qui remet en question les connaissances qu'ils ont acquises lors d'un processus d'apprentissage antérieur. Ce qui signifie que les conventions ne sont pas données à l'avance pour répéter mécaniquement la même chose, mais elles sont fluides, et elles peuvent évoluer en action pour que les acteurs improvisent en fonction d'un savoir-faire et d'un savoir-être précédemment acquis. En d'autres termes, un processus d'apprentissage est en cours pendant le processus de faire des œuvres à l'intérieur d'une communauté de pratique épistémique, où le rôle de chacun n'est pas préétabli, en suivant un schéma organisationnel traditionnel inculqué lors d'un processus d'apprentissage institutionnalisé antérieur, mais les conventions traditionnelles, acquises lors d'un processus d'apprentissage antérieur, sont remises en question pour faire preuve de créativité collectivement.

8.4 RECHERCHE EMPIRIQUE ET CLARIFICATION DES TERMES

Dans le chapitre 5, mes observations à Brera montraient, de manière générale, que la créativité de l'artiste est différente. Les étudiants n'apprenaient pas à faire leurs œuvres seuls en imprimant un dessin mental sur la matière. Le processus d'apprentissage dans lequel ils étaient engagés n'était pas un processus d'apprentissage en isolation pour travailler avec la matière qui restait passive. Pour devenir des artistes, les étudiants apprenaient à travailler avec plusieurs personnes, des artistes comme eux, mais aussi des artisans et des techniciens, en se laissant guider par la matière, sans l'aide d'une documentation fixe préétablie, mais d'une documentation hétérogène, qui pouvait évoluer dans le changement pour aider leurs œuvres à se transformer en fonction du contexte. Ce qui signifiait, d'un point de vue de la conservation, que l'intention de l'artiste était une entité non fixe, mais fluide, qui s'adaptait au contexte, et au mode opératoire de beaucoup de personnes qui collaboraient avec l'artiste. Il était clair aussi que l'artiste était beaucoup plus impliqué dans les activités de continuation de son œuvre. Il savait que sa réinstallation dépendait du contexte, et de la manière dont il pourrait collaborer avec d'autres professionnels.

J'appelais cette créativité "créativité collective du changement". Je définissais cette créativité ainsi : Créativité apprise lors d'un processus d'apprentissage antérieur à l'intérieur d'une communauté de pairs et plus tard lors d'un processus d'induction à l'intérieur d'une communauté de pratique épistémique temporaire tournée vers l'expérimentation avec la matière. La matière n'est pas passive mais réagit activement dans un processus collectif de recherche de connaissances à propos de l'œuvre. Cette communauté de pratique épistémique est prise dans des agencements contextuels qui impactent la forme de l'œuvre qui se développe en plusieurs versions. Il s'agit d'une créativité mise en pratique pendant la conceptualisation de l'œuvre, et les phases successives de sa réinstallation. Elle requiert le développement de qualités du sensible avec la matière, pour travailler collectivement avec les autres, et l'utilisation de la documentation de manière artistique, pour collaborer avec les autres, et transformer les œuvres en fonction du contexte.

Les artistes et les conservateurs travaillent de la même manière avec les œuvres en faisant preuve d'une certaine formativité. Leurs créativités ne sont pas séparées. Il existe la créativité collective du changement des artistes d'un côté et de l'autre la créativité des conservateurs que j'appelle "créativité engagée/incorporée". Ces deux créativités sont reliées

par la gradation du caractère expérimental et interprétatif de la formativité. Cette gradation dépend de comment ils ont été formés à devenir des professionnels lors d'un processus d'apprentissage antérieur. Pendant ce processus, il leur a été inculqué certaines conventions, en fonction d'un certain ethos professionnel et d'une certaine histoire de leur profession. Les artistes sont plus libres d'expérimenter avec la matière pour créer des œuvres et leurs versions successives en fonction du contexte parce qu'ils connaissent leurs œuvres pour les avoir créées eux-mêmes, à l'intérieur d'une communauté de pratique épistémique d'origine, tandis que les conservateurs ne sont pas aussi libres d'expérimenter avec la matière. Ils ne sont pas les auteurs des œuvres qu'ils conservent, et ils n'ont pas participé à la communauté de pratique épistémique d'origine qui avait permis leur création. Par conséquent, ils ignorent comment elles peuvent évoluer sans les avoir étudiées en profondeur. Pour les réinstaller, ils doivent les étudier, et interpréter les propriétés jugées cruciales pour les reproduire, en considérant un certain bagage éthique, historique et culturel de leur profession, qui leur a été inculqué pendant leur formation pour devenir des professionnels, mais qui les freine à prendre des décisions plus expérimentales. Ainsi, il n'existe pas un fossé qui sépare la créativité des artistes et celle des conservateurs, lorsqu'il s'agit de réinstaller une œuvre contemporaine dans le changement, mais la différence est plus graduelle. Il s'agit d'une gradation du caractère de la formativité, plus ou moins expérimentale, plus ou moins interprétative.

La créativité des artistes et celle des conservateurs pour réinstaller les œuvres contemporaines dans le changement ne pouvaient s'opérer qu'à l'intérieur d'une communauté de pratique épistémique tournée vers un processus de définition des connaissances en manipulant la matière. Ce processus bougeait en pratique les conventions apprises lors de processus d'apprentissage antérieurs. Je définis la créativité engagée/incorporée de cette manière : Créativité collective mise en pratique au musée lors d'un processus d'induction entre plusieurs professionnels, aux formations antérieures différentes, pour assurer la continuation des œuvres plurielles, à l'intérieur d'une communauté de pratique épistémique temporaire tournée vers l'interprétation des œuvres. Cette communauté entretient un rapport viscéral avec la matière qui guide le processus créatif, en fonction d'agencements contextuels particuliers, pour donner naissance à de multiples versions d'une même œuvre, en utilisant la documentation de manière artistique. Il s'agit d'une créativité qui considère un certain éthos professionnel, tourné vers une certaine histoire, et les principes de réversibilité et d'intervention minimale – mais de manière non pas

à bloquer le développement des œuvres mais pour respecter leur nature évolutive.

Dans les chapitres 6 et 7, mes observations empiriques au sein du musée ont révélé l'existence de trois moments créatifs : le moment primaire (création), le moment secondaire (réinstallation) et le moment tertiaire (développement) dans le parcours de vie des œuvres contemporaines. Cette catégorisation ne constitue en aucun cas une hiérarchie, mais fait référence à des moments charnières dans la biographie d'une œuvre d'art contemporaine. Il convient aussi de noter que divers acteurs peuvent être impliqués dans ces différents moments. Par exemple, un technicien peut demeurer un agent créatif primaire, tandis que l'artiste peut être engagé dans des moments créatifs primaire, secondaire et tertiaire. Ces moments pouvaient être divisés en deux aires, à savoir technique et esthétique, et demandaient aux acteurs de faire preuve de compétences différentes (expérimentation, inventivité et interprétation formelle) en fonction de la biographie de l'œuvre. Il ne s'agissait pas d'une dichotomie entre la créativité de l'artiste et celle du conservateur, mais plutôt de trois moments créatifs au sein desquels des collectifs de personnes aux compétences diversifiées collaboraient afin de concevoir des œuvres contemporaines et les réinstaller au sein du musée. Ces trois moments, bien que distincts, présentent néanmoins des similitudes suffisantes pour permettre une comparaison, car ils s'inscrivent dans une créativité centrale : un processus de définition des connaissances que je relie au concept d'objet épistémique, élaboré dans le cadre théorique de ma thèse.

Je divisais ces trois moments créatifs en deux aires, à savoir technique et esthétique, pour démontrer que la création d'une œuvre, ainsi que ses réinstallations, ne constitue pas uniquement le fruit du travail de l'artiste isolément, mais qu'elle résulte d'un effort collectif. Il n'existe pas de distinction fondamentale entre ceux qui prennent des décisions esthétiques (l'artiste) et ceux qui prennent des décisions techniques (l'artisan ou le technicien). Tout est imbriqué l'un dans l'autre, si bien que le rôle de l'artiste se diffuse graduellement au sein d'un groupe d'acteurs hétérogènes, qui doit faire preuve de compétences différentes (telles que l'expérimentation, l'inventivité et l'interprétation formelle) en fonction du moment de la biographie des œuvres.

1. La créativité primaire consiste à donner forme aux œuvres la première fois. C'est la créativité employée pour la création de l'œuvre. Il s'agit d'une créativité néographique pour créer du nouveau (dans le sens de Domínguez Rubio). La créativité primaire n'est pas que le travail de l'artiste seul pour créer des choses nouvelles, mais aussi de beaucoup d'autres acteurs qui font preuve d'une formativité expérimentale avec

la matière en collaboration avec l'artiste. L'artiste n'est pas seul quand il crée son œuvre, mais il travaille avec beaucoup d'acteurs, qui ont un réel impact sur la forme de l'œuvre, en travaillant manuellement sur des aspects plus techniques de l'œuvre. Ma recherche empirique montrait, dans les cas de *Horn Perspective* et *Revenge*, que les artistes ont conçu leurs œuvres avec l'aide d'un chaudronnier et d'un menuisier. Le chaudronnier et le menuisier faisaient preuve d'une créativité primaire à la manière de l'artiste parce que Grasso et Vascellari leur avaient laissé une marge de manœuvre pour donner forme à l'antenne et à la structure. Il ne s'agissait pas pour eux d'appliquer mécaniquement l'idée de l'artiste sur la matière, mais de lui donner une forme qui deviendrait celle de l'œuvre.

2. La créativité secondaire consiste à réinstaller une œuvre contemporaine sans qu'elle ne change drastiquement. Il s'agit de ce moment qui se déroule quand une œuvre a déjà été créée et qu'elle a besoin d'être répétée pour être présentée à nouveau. Elle est proche d'une créativité miméographique dans le sens de Domínguez Rubio (2020) parce que les acteurs travaillent au musée, non pas pour créer des choses nouvelles, mais pour répéter la même chose. Ma recherche empirique montrait, dans le cas de *Horn Perspective*, que les acteurs ne font pas preuve de créativité comme dans le cas de *Revenge*, où ils doivent faire quelque chose qui change beaucoup, mais ils font preuve d'une certaine inventivité (dans le sens de Gherardi & Perrotta) pour refaire la même chose. Ils font preuve d'une certaine inventivité parce qu'ils doivent trouver des solutions pour adapter l'œuvre à son nouveau contexte, même si l'œuvre ne change pas beaucoup. Cette créativité est collective. Elle engage plusieurs acteurs qui collaborent avec l'artiste. Il n'y a pas l'artiste d'un côté qui décide ce que les autres doivent faire en prenant des décisions esthétiques seul, mais il y a un bouquet d'acteurs qui travaille dans des aires techniques et esthétiques qui se mêlent continuellement. Ce qui ne signifie pas que ce travail ne peut pas être fait en l'absence de l'artiste, mais qu'il est tout aussi complexe de le faire sans lui.

Dans le cas de *Horn Perspective*, la créativité secondaire technique était exercée par Romain Goumy, le régisseur de l'IAC. Goumy faisait preuve de créativité parce qu'il avait une certaine marge de manœuvre pour décider de réassembler la roue ou la cabine en premier en fonction de l'espace disponible. La créativité secondaire esthétique était exercée par Corentin Vendryes, l'assistant de l'artiste, la curatrice et l'architecte, qui collaboraient avec l'artiste pour positionner l'antenne. Les acteurs techniques ne se considéraient pas comme des acteurs créatifs. C'était le travail de l'assistant de l'artiste avec la curatrice et l'architecte qu'ils considéraient comme un travail créatif parce qu'il était plus proche de

l'artiste. Cependant, l'assistant de l'artiste, la curatrice et l'architecte ne se considéraient pas comme des acteurs créatifs parce qu'ils considéraient l'artiste comme la personne la plus créative pour positionner l'antenne. L'artiste ne considérait pas son travail comme créatif parce qu'il ne devait pas créer une nouvelle œuvre. Dans le cas de *Revenge*, la créativité secondaire technique était exercée par Roberto Bortot, le menuisier, qui faisait aussi preuve d'une créativité secondaire esthétique, en collaboration avec l'artiste pour réassembler la structure. Ce qui ne signifie pas que Bortot se considérait comme un artiste, et encore moins comme un coauteur de l'œuvre, puisqu'il disait qu'il ne faisait qu'exécuter les idées de l'artiste qui avait le dernier mot. En d'autres termes, dans les deux cas, aucun des acteurs impliqués n'a eu l'impression de faire preuve de créativité parce qu'ils considéraient l'artiste comme la seule personne capable de faire preuve de créativité. Pourtant, je maintiens qu'ils faisaient preuve d'une certaine créativité parce qu'ils ne faisaient pas que répéter la même chose. Ils étaient créatifs parce qu'ils pouvaient exercer une certaine sensibilité avec la matière qui leur permettait de rester inventifs à l'intérieur d'un nouvel agencement contextuel.

3. Enfin, je montrais que, dans certains cas, le musée ne faisait pas qu'exercer une créativité secondaire pour répéter la même chose. En effet, le collectif de personnes qui travaillait au musée pour réinstaller une œuvre exerçait une créativité tertiaire. La créativité tertiaire n'est pas une créativité complètement néographique parce qu'il ne s'agit pas de créer quelque chose de complètement nouveau, mais ce n'est pas non plus une créativité seulement miméographique parce qu'il ne s'agit pas de refaire seulement la même chose. Il s'agit d'une créativité où la distinction entre le travail créatif néographique et le travail créatif miméographique est moins tranchée, et la distinction entre les deux aires, esthétique et technique, est moins nette. La créativité tertiaire n'est pas mentionnée par Domínguez Rubio (2020) mais elle existe au musée. C'est la créativité des œuvres plurielles, qui ont besoin de changer fortement en fonction du contexte. Dans ce cas, le travail de l'artiste n'est pas complètement néographique parce que ce qu'il fait n'est pas complètement libre. D'une part, parce qu'il est conditionné par la forme de la première version de son œuvre qui impose ses propres limites de variation pour rester reconnaissable. D'autre part, parce que le musée a des prérogatives d'authenticité qui consistent à conserver une œuvre intègre dans sa forme originale pour garantir son authenticité. Néanmoins, le travail de l'artiste n'est pas seulement miméographique non plus parce qu'il collabore avec beaucoup d'acteurs qui contribuent à ajouter de nouvelles parties pour adapter son œuvre au nouveau contexte. Ce moment créatif

tertiaire correspond au développement d'une œuvre plurielle, et il demande aux acteurs de faire preuve d'une créativité engagée/incorporée, où s'opère un processus d'induction dans une communauté de pratique épistémique, et un processus de formativité, une formativité interprétative. Dans le cas de *Revenge*, cette créativité se manifeste pour créer un nouveau tunnel, une nouvelle lampe et une nouvelle performance.

La créativité collective du changement et la créativité engagée/incorporée oscillent à l'intérieur de la créativité tertiaire. La créativité collective du changement est plus expérimentale, tandis que la créativité engagée/incorporée n'est pas complètement expérimentale, comme la créativité dont doivent faire preuve les acteurs pour créer une œuvre, parce qu'il ne s'agit pas de faire quelque chose de complètement nouveau. Elle n'est pas seulement inventive non plus, comme la créativité que les acteurs doivent exercer pour réinstaller une œuvre qui ne change pas beaucoup, parce qu'il ne s'agit pas de donner une forme un peu différente à l'œuvre, pour en créer une nouvelle manifestation, mais de la changer drastiquement pour en réitérer une nouvelle version. Ce qui la distingue des créativités expérimentale et inventive, c'est son degré d'interprétation formelle pour adapter l'œuvre à son nouvel environnement.

Comme j'ai déjà mentionné dans le chapitre 1, les processus de réinstallation que j'ai étudiés au musée peuvent être considérés comme de la conservation au sens large du terme, qui implique de nombreuses personnes qui ne sont pas des conservateurs au sens strict du terme. Ce qui pose plusieurs questions, comme celles de savoir quelle est l'implication spécifique des conservateurs au sens strict du terme dans ce processus ? Et comment envisager qu'ils pourraient être engagés davantage dans ce processus qu'ils ne le sont actuellement ? En comparant l'exercice d'une créativité esthétique et technique primaire, secondaire et tertiaire au musée, je montrais trois choses. a. La première est que la formativité des acteurs qui collaborent avec l'artiste est souvent sous-estimée pour la création de l'œuvre la première fois, mais encore plus la seconde fois, quand l'œuvre est réinstallée sans changer beaucoup. Pourtant, rendre compte de la créativité d'un bouquet d'acteurs avec la matière, à l'intérieur d'aires, technique et esthétique, qui se mélangent continuellement, montre que les moments créatifs primaire et secondaire ne sont pas si différents l'un de l'autre. Ils ne sont pas si différents parce qu'il n'y a pas une créativité plus mécanique que l'autre. La première est plus expérimentale que la seconde, qui est plus inventive, mais toutes les deux consistent à collaborer avec l'artiste à l'intérieur d'un réseau de collaboration en manipulant et en répondant à la matière dans un lien viscéral avec le corps pour donner forme à l'œuvre. Lors des deux moments

créatifs, les acteurs sont engagés dans un processus formatif esthétique et technique avec la matière qui les affecte sensiblement en rapport avec l'expérience du corps.

b. La seconde, que si les conservateurs sont relayés dans une aire technique de la créativité pour répéter une œuvre, celle-ci existe aussi pour créer des œuvres la première fois. Les conservateurs ne sont pas des techniciens ni des artisans, comme le chaudronnier, mais le chaudronnier est engagé dans une activité de conservation au sens large lorsqu'il réassemble l'antenne de *Horn Perspective*. Il ne s'agit pas pour les conservateurs de forger une sculpture, mais ils peuvent participer à sa création en donnant des conseils techniques sur l'utilisation de certains matériaux, comme dans le cas du musée, où les personnes qui travaillaient pour le département conservation avaient un rôle consultatif de supervision pour favoriser le travail des acteurs pendant le processus de réinstallation. Je soutiens, donc, qu'il est possible pour les conservateurs de travailler en collaboration avec l'artiste pour créer son œuvre la première fois, pour les mêmes raisons qu'ils sont déjà pris dans une aire technique du processus d'installation d'une œuvre qui ne change pas beaucoup pour faciliter la conservation ultérieure de son œuvre dans l'avenir.

c. La troisième, que si les conservateurs travaillent à la répétition du même en faisant preuve d'une certaine inventivité technique et esthétique, à l'intérieur d'une communauté de pratique épistémique, alors ils peuvent aussi participer au processus de réitération d'une œuvre dans le changement. Les deux processus de réinstallation que j'ai étudiés ne sont peut-être pas ce qui est généralement imaginé lorsqu'il est fait référence à la conservation, mais je soutiens que ces processus font partie de la conservation, si la conservation est envisagée dans le sens large du terme, comme j'ai utilisé ce terme tout au long de ma thèse (voir chapitre 1). Dans ma thèse, je considère que les processus de réinstallation impliquent également des activités de conservation des œuvres, pour assurer leur développement, avec la participation de nombreuses personnes. Comme dans le cas de *Revenge*, le menuisier et le commissaire d'exposition n'étaient pas des conservateurs, mais ils étaient tous les deux engagés dans la conservation au sens large. Le menuisier n'était pas un conservateur, mais il était engagé dans la conservation au sens large pour réassembler la structure de *Revenge* et construire un nouveau tunnel. Le commissaire d'exposition n'était pas un conservateur non plus, mais il était aussi engagé dans la conservation au sens large, en collaborant avec l'artiste, pour créer une nouvelle performance. Ils contribuent tous les deux à la continuation de l'œuvre dans le sens de son développement ultérieur. Le département collection n'était pas impliqué

dans le travail pratique derrière ce processus, mais il avait participé à l'ensemble de la supervision du processus de réinstallation, par exemple, en réfléchissant aux propriétés constitutives de l'œuvre, en interviewant l'artiste, et en lui rendant visite dans son atelier pour évaluer l'état de son œuvre. Il était, donc, très impliqué dans le travail d'interprétation qui a rendu tout cela possible. Par conséquent, il faisait aussi partie de la communauté épistémique qui met en valeur cette créativité tertiaire. En d'autres termes, si beaucoup de personnes, dont celles qui travaillent pour le département conservation du musée, font preuve d'une certaine formativité inventive pour réinstaller des œuvres contemporaines qui ne changent pas beaucoup, en travaillant dans des aires techniques et esthétiques, alors les conservateurs peuvent aussi participer à une créativité tertiaire technique et esthétique, parce qu'elle se déroule à l'intérieur des mêmes communautés de pratique épistémiques, où beaucoup de personnes travaillent déjà pour faire preuve d'inventivité. La formativité des conservateurs pour la réitération des œuvres est souvent négligée au profit d'une même formativité interprétative exercée par l'artiste en collaboration avec le commissaire d'exposition. Pourtant, beaucoup de personnes participent à la réinstallation d'une œuvre dans le changement. Même si ce n'est pas toujours le cas, et que cela dépend des institutions muséales où ils travaillent, dans ma recherche empirique, les conservateurs ne font pas partie d'un groupe à part, mais ils sont pris dans cette communauté de pratique épistémique, où l'artiste travaille déjà pour faire évoluer son œuvre en maintenant son identité dans le sens du musée. Ce qui pose la question de quelle pourrait être la responsabilité des conservateurs dans les réinstallations ultérieures de l'œuvre ? Je soutiens que les conservateurs pourraient avoir une responsabilité supplémentaire, un rôle consultatif, une sorte d'engagement auprès des œuvres, comme je maintiens qu'ils pourraient développer davantage pour accompagner les artistes dans les étapes de la création de leur œuvre. Je maintiens aussi que les conservateurs et les commissaires d'exposition pourraient collaborer davantage lors de la réinterprétation d'œuvres contemporaines, comme soutient Hanna Hölling (2019) quand elle insiste sur le fait qu'il existe une certaine "fluidité" (Hölling, 2019, p. 6) entre le travail des uns et des autres au musée.

8.5 LE PROBLÈME DE LA DOCUMENTATION COMME GARDIEN ONTOLOGIQUE DE L'ŒUVRE

Dans le chapitre 6, j'abordais le problème de la documentation considérée comme un gardien ontologique de l'œuvre. En conservation, la documentation est utilisée pour représenter l'œuvre dans un état final voulu par l'artiste et auquel il faut la maintenir pour garantir son authenticité. Ma recherche empirique à Brera montrait qu'il existait une manière plus artistique de travailler avec la documentation pour assurer la continuité des œuvres. Les étudiants que j'avais observés apprenaient à travailler avec les autres en mettant en jeu des qualités du sensible, et en utilisant la documentation de manière artistique. Il ne s'agissait pas de suivre une certaine documentation à la lettre pour réinstaller une œuvre, mais de s'en servir comme support de communication pour accompagner les changements de l'œuvre collectivement en fonction du contexte. Il n'y avait pas la documentation d'un côté qui expliquait en quoi consistait l'œuvre et l'œuvre de l'autre côté qu'il fallait reproduire en suivant ce qu'il y avait écrit sur le papier, mais une documentation comme une sorte de médiateur, approximative, qui était utilisée de manière artistique. Je développais une autre perspective sur la documentation qui allait dans ce sens pour que la créativité expérimentale de l'artiste et la créativité interprétative du conservateur se rencontrent.

Dans ma thèse, je mettais en avant l'existence de *connaissances tacites* (Hummelen & Scholte, 2004) qu'il était possible de recueillir dans une *documentation de mémoire de travail* (Noordegraaf, 2015) et une documentation du *comment* (van Saaze, 2013) qui pouvaient être utilisées à la manière d'un objet-frontière (Kreplak, 2018) par plusieurs acteurs pour faire évoluer une œuvre. Dans les chapitres 6 et 7, j'analysais comment la documentation était utilisée. En comparant l'ouverture et la fermeture du format des documents, l'ouverture et la fermeture de la représentation de l'œuvre dans ces documents, avec la manière dont ils étaient utilisés, je montrais que la fermeture ou l'ouverture d'un document (format et représentation) ne déterminait pas son utilisation qui pouvait être ouverte (processuelle) ou fermée. Un document du *quoi* (van Saaze, 2013) pouvait devenir un document du *comment* et un document de *mémoire de référence* (Noordegraaf, 2015) pouvait devenir un document de *mémoire de travail*. Ce qui signifiait qu'il n'y avait pas les œuvres qui ne changent pas beaucoup d'un côté, accompagnées par une documentation du quoi et de mémoire de référence, et les autres qui changeaient beaucoup, accompagnées par une documentation du comment et de mémoire de travail, mais

une gradualité du caractère artistique de la documentation qui pouvait être utilisée de manière plus ou moins processuelle.

Ma recherche empirique montrait, dans le cas de *Horn Perspective*, que le croquis que l'artiste avait remis au chaudronnier ne mentionnait aucune mesure. Sa représentation était approximative (ouverte). Ce qui ne signifiait pas que l'antenne pouvait être réassemblée n'importe comment. L'antenne ne devait pas changer mais il existait un ordre de montage à suivre pour la réassembler. Le croquis avait été utile au chaudronnier parce qu'il lui avait servi d'aide-mémoire pour reconstruire l'antenne. Le chaudronnier avait réussi à réassembler l'antenne parce qu'il se souvenait comment il l'avait construite la première fois. Le corps du chaudronnier était une archive du souvenir sensible. Il avait des connaissances tacites parce qu'il avait eu un rapport avec la matière la première fois pour donner forme à l'antenne. Le croquis lui avait servi de document de travail la première fois et de déclencheur de souvenir la deuxième fois. C'était un document dont le format était fixe (fermé) qui n'avait pas besoin de changer parce que les connaissances à propos de comment réassembler l'antenne étaient tacites. Cependant, elles n'étaient pas inaccessibles. Elles pouvaient être enseignées et transmises à des personnes tierces, aussi à distance de plusieurs années, qui pouvaient les documenter en action, comme Goumy qui avait réalisé avec son équipe une fiche technique de l'antenne. Goumy avait appris comment réassembler l'antenne en pratique avec le chaudronnier et il avait documenté les connaissances tacites acquises en action dans une fiche technique qu'il avait apportée au musée.

Le croquis était illisible par Goumy, mais dès que le régisseur était entré en contact avec le chaudronnier qui avait forgé l'antenne, alors le document pouvait servir de support de communication pour créer une nouvelle fiche technique à propos de l'antenne. Dans ma thèse, je soulevais le problème du caractère changeant sous-exploité de certains documents. Pendant la réinstallation de l'œuvre, Goumy avait dû adapter le processus de réassemblage de l'antenne. Il s'appuyait sur le plan de montage qu'il avait réalisé en collaboration avec le chaudronnier mais il ne le suivait pas à la lettre parce qu'il devait s'adapter à l'agencement contextuel du musée. Néanmoins, ces changements de procédure n'étaient pas documentés en action ni le processus d'installation de l'antenne par rapport aux enceintes. Il y avait un aspect technique de la reconstruction de l'antenne qui changeait en fonction des décisions esthétiques de l'artiste qui n'était pas documenté, laissant des paramètres de changement invisibles pour les futures générations. Comment le prochain régisseur de l'IAC saura-t-il que les enceintes doivent être

au milieu de ses yeux quand il les regarde et qu'elles doivent s'aligner autour de l'antenne à la manière d'un cercle, si le processus d'installation de l'antenne par rapport aux enceintes n'a pas été documenté en ces termes ? Les acteurs développaient des connaissances nouvelles à propos de comment se comporter avec la matière pour réinstaller l'œuvre en l'adaptant à son nouveau contexte, mais elles n'étaient pas documentées. Ce qui signifie que des paramètres de changement, pour lui permettre de s'adapter à un nouveau contexte différent, sans trop changer, n'étaient pas retranscrits pour être transmis dans le futur.

Dans le cas de *Horn Perspective*, des documents créés pour présenter l'œuvre étaient utilisés par Vendryes comme des documents de travail de manière processuelle pour réinstaller *Horn Perspective*. La photographie et la vidéo du Centre Pompidou n'étaient pas des documents ouverts mais plutôt fixes (format) qu'il utilisait avec le plan du musée, un document fermé (dessin fixe sur papier) où la représentation de l'œuvre était exacte (fermée). Cependant, il utilisait les photographies et la vidéo de présentation de l'œuvre, qui illustraient en quoi elle consistait quand elle avait été exposée la première fois au Centre Pompidou de manière approximative (représentation), à la manière de documents esthétiques processuels. Il ne les suivait pas à la lettre, mais ensemble avec le plan du musée et sa perception de l'espace, il les utilisait pour installer *Horn Perspective* de manière proportionnelle. Il ne devait pas suivre les plans mécaniquement, mais il devait rendre quelque chose de l'idée de l'œuvre au public pour présenter l'œuvre de manière harmonieuse. Ce que des documents plus esthétiques l'aidaient à faire au musée où il devait recréer quelque chose de l'atmosphère de l'œuvre en rapport avec le comportement de la matière. Le plan du musée contenait des informations sur comment réinstaller *Horn Perspective,* mais Vendryes ne le suivait pas à la lettre. Il préférait s'appuyer davantage sur des documents esthétiques qui ne mentionnaient aucune mesure. Ces documents ne contenaient aucune information explicite sur comment réinstaller *Horn Perspective* mais les connaissances tacites de Vendryes, architecte de formation, lui permettaient de les lire de manière processuelle pour adapter l'œuvre au musée. Ainsi, je montrais que quand le processus de réinstallation d'une œuvre devient plus manuel, les acteurs ne peuvent plus s'appuyer sur des documents qui décrivent des dimensions précises, mais ils doivent aussi s'appuyer sur des documents plus esthétiques qui donnent des impressions de l'œuvre.

Dans le cas de *Revenge*, la situation était différente dans le sens où il s'agissait d'une œuvre plurielle. C'était une œuvre site-spécifique qui avait besoin de changer en fonction du contexte pour rester authentique.

Le musée avait dû refaire les plans pour transformer la structure. C'était plus qu'un problème de dimensions comme dans le cas de *Horn Perspective*, où le musée avait dû réaliser un nouveau plan pour réinstaller l'œuvre. C'était un problème d'identité esthétique qu'il fallait changer. Dans le cas de *Revenge*, il y avait beaucoup de créativité en jeu pour réassembler la structure, construire le nouveau tunnel, et refaire de nouveaux plans. Ce qui signifie que les photographies de *Revenge* inutiles pour réinstaller l'œuvre au musée. Elles n'étaient pas utiles pour trouver la solution, mais elles étaient utiles une fois que la solution avait été trouvée.

Les nouveaux plans étaient des documents dont le format était fixe (fermé) et la représentation de l'œuvre détaillée (fermée), mais le menuisier les utilisait de manière processuelle (ouverte) pour improviser parce que les plans lui laissaient la possibilité de prendre des décisions sur le terrain. Le format des photographies était fixe (fermé) mais la représentation de l'œuvre était approximative (ouverte). Bortot les utilisait pour ajuster la structure de manière processuelle (ouverte) en fonction du contexte. Ce qui signifie que des documents du quoi (photographies) peuvent servir de documents du comment, et des documents de mémoire de référence (photographies) devenir des documents de mémoire de travail, si le musée produit de nouveaux documents du quoi (plans) utilisables de manière processuelle. Le musée est un acteur du changement parce que si les architectes n'avaient pas réalisé de nouveaux plans, il n'aurait pas été possible d'adapter *Revenge* en suivant les photographies. Bien sûr, le plus difficile pour le musée, mais aussi pour l'artiste, consistait à reproduire la performance différemment. La performance était la partie de l'œuvre qui changeait le plus, et j'en parlerai plus tard.

Je montrais aussi que la documentation ne jouait pas le rôle d'un gardien ontologique de l'œuvre, mais d'un objet-frontière. Il s'agit d'un objet assez concret pour unir différents acteurs qui doivent travailler ensemble sur le même objet, mais aussi suffisamment vague pour leur permettre de lui donner différentes interprétations. Il permet aux personnes de travailler ensemble en ayant des idées différentes de ce qu'elles sont en train de faire, mais de se retrouver toujours les unes avec les autres, sur un même but général, une même idée. Dans le cas de *Revenge*, les acteurs utilisaient la documentation comme un support de communication pour résoudre des problèmes à plusieurs niveaux. Il ne s'agissait pas de la suivre à la lettre mais de s'en servir pour improviser collectivement en action quand l'installation de l'œuvre devenait plus manuelle et qu'ils devaient se concentrer davantage sur leur rapport avec la matière. La documentation leur donnait la possibilité de travailler ensemble et de faire fructifier leurs compétences avec les autres, mais aussi d'interpréter

ce qu'ils étaient en train de faire. Elle pouvait fonctionner différemment en fonction des acteurs parce qu'elle servait de point de rencontre entre plusieurs professionnels à plusieurs niveaux. Tous les acteurs n'avaient pas les mêmes compétences et travailler sur une documentation commune les aidait à dialoguer.

8.6 LE PROBLÈME DU FUTUR DES ŒUVRES PLURIELLES

En analysant le cas de *Revenge*, j'abordais le problème du futur des œuvres plurielles. Depuis sa création, l'œuvre avait été présentée deux fois dans le changement dans des lieux différents. Dans ce cas, j'enquêtais sur le processus d'installation de l'œuvre, tandis que dans ce chapitre, j'analyse un autre aspect des œuvres plurielles, c'est-à-dire leur futur en l'absence de l'artiste. *Horn Perspective*, au contraire, n'est pas une œuvre plurielle. Elle ne pose pas avec autant d'insistance le problème du futur de l'œuvre en l'absence de l'artiste parce qu'elle n'a pas besoin de changer beaucoup en fonction du contexte comme *Revenge*. Ce qui me permet de mettre en avant que la créativité tertiaire des œuvres plurielles ne dure qu'un temps. Le temps que l'artiste reste en vie pour faire évoluer son œuvre. Les œuvres plurielles sont plus fragiles que les œuvres contemporaines qui ne le sont pas, parce qu'elles ont besoin que l'artiste soit présent pour les faire évoluer. Elles dépendent de l'artiste mais aussi d'un réseau de collaboration qui peut lui aussi finir avant la disparition de l'artiste. Par ailleurs, il est difficile pour une œuvre plurielle de continuer à être installée en changeant dans le musée, où elle est entrée pour faire partie de la collection, même si l'artiste et ses assistants sont encore en vie, parce que le musée a des prérogatives quant à l'authenticité des œuvres. Si la structure peut être installée à nouveau en suivant les indications de Bortot, comment pourra-t-elle continuer à changer ? Et comment la partie performative de l'œuvre pourrait-elle changer sans l'artiste ? Dans ce cas, au moment où se déroulait ma recherche empirique, il n'était pas encore clair comment l'artiste aurait pu la présenter à nouveau et dans quelles circonstances. Je soutiens donc que la créativité tertiaire est un moment créatif aussi fragile que les œuvres qu'elle concerne.

Le cas de *Revenge* montre que les œuvres plurielles sont fragiles et que leur futur est incertain en tant qu'œuvre transitoire, multiple, éphémère et changeante. L'œuvre avait été installée à chaque fois par beaucoup d'acteurs dans le changement. Ces personnes étaient importantes pour l'artiste. Je soutenais même que certaines pouvaient être considérées

comme des coauteures de son œuvre. Néanmoins, bien que l'œuvre soit une œuvre collective et que l'artiste ait passé le témoin au musée pour réinstaller la structure dans le futur, la question se posait toujours de ce qu'il sera possible de faire quand l'artiste ne sera plus présent pour maintenir en vie l'aspect processuel de son œuvre. Il n'est pas certain que l'œuvre puisse rester une œuvre plurielle et qu'elle puisse évoluer comme avant, en l'absence de l'artiste. Dans ce cas, pour l'artiste en collaboration avec le musée, le développement d'une stratégie documentaire est fondamental pour assurer un futur à cette œuvre fragile, en préservant sa nature plurielle, son caractère éphémère, multiple et changeant. Il ne s'agit pas pour l'artiste et le musée de faire croire en l'immuabilité permanente de l'œuvre, mais de souligner son aspect transitoire, ensemble avec la fragilité des communautés de pratique qui avaient rendu possible la réalisation de chaque version de ses œuvres dans le changement.

Les œuvres plurielles vivent dans un certain moment de la créativité. Cette temporalité est celle du choix d'une certaine communauté de pratique selon le moment de vie de l'œuvre qui donne plusieurs possibilités. La première, si l'artiste est encore en vie et qu'il accepte de collaborer avec le musée pour faire évoluer son œuvre, alors le moment créatif devient celui d'une créativité tertiaire, où beaucoup de personnes peuvent collaborer pour donner une nouvelle forme à l'œuvre. Ce qui nécessite de créer de nouveaux documents qui feront partie de l'œuvre. La deuxième, si le musée décide de réinstaller une œuvre plurielle, après la mort de l'artiste, sans la changer fortement, alors l'équipe muséale prend le chemin d'un autre moment créatif, celui de la créativité secondaire qui nécessite de faire preuve d'une certaine inventivité, comme dans le cas de *Horn Perspective*. Cependant, cette solution ne rendrait pas compte du caractère processuel de l'œuvre en fonction du contexte, comme dans le cas de *Revenge*. La troisième, si le musée a suffisamment de connaissances sur l'œuvre, il peut la développer en l'absence de l'artiste, en faisant preuve d'une créativité expérimentale. Dans le cas de *Revenge*, certains aspects de l'œuvre pourraient changer en fonction du contexte, comme la performance, en en laissant d'autres fixes, comme la structure. Enfin, une quatrième solution pourrait être celle de présenter un élément de l'œuvre sans la changer, comme la structure, en présentant une vidéo artistique à côté pour illustrer l'aspect processuel de l'œuvre. Ce qui ne signifie pas que l'œuvre continuerait à changer, mais que quelque chose de son aspect processuel se transmettrait tout de même au public.

Ce qui me permet de mettre en avant que ce que j'appelle primaire, secondaire et tertiaire est en lien avec les différentes étapes de la vie de l'œuvre, c'est-à-dire les moments de sa biographie (Van de Vall et al.,

2011), mais aussi que ces nuances de créativité ne sont pas connectées de manière linéaire aux moments de sa vie, bien que les termes primaire, secondaire et tertiaire le suggèrent. Les termes primaire, secondaire et tertiaire définissent des nuances de créativité qui peuvent se dérouler dans une séquence différente. La créativité primaire, c'est quand l'œuvre est créée, et que les acteurs doivent faire preuve d'une formativité expérimentale. Secondaire, c'est quand l'œuvre doit être réinstallée sans changer beaucoup, et que les acteurs doivent faire preuve d'inventivité pour réinstaller une œuvre allographique en deux étapes qui ne change pas beaucoup. Tertiaire, c'est quand une œuvre plurielle a besoin de se développer, et que les acteurs doivent faire preuve d'une formativité interprétative. Ce qui est plus facile à mettre en action quand l'artiste est encore en vie et qu'il accepte de collaborer avec le musée pour faire évoluer son œuvre, comme dans le cas de *Revenge*, mais qui peut aussi être mis en action si le musée a recueilli suffisamment de connaissances sur son œuvre pour la modifier en fonction du contexte en son absence. Il est important de remarquer que dans le cas de *Revenge*, l'œuvre a besoin de changer beaucoup lors de la seconde installation de l'œuvre, quand les acteurs font preuve d'une créativité tertiaire. Cependant, si l'œuvre est réinstallée dans un troisième moment, en l'absence de l'artiste, il est aussi probable que les acteurs fassent preuve d'une créativité secondaire. En d'autres termes, la créativité secondaire peut se produire dans un troisième temps.

Il existe différentes situations de la biographie de l'œuvre qui posent des questions aux acteurs qui doivent y répondre en faisant preuve d'expérimentation, d'inventivité ou d'interprétation formelle. Les distinctions comme créativité expérimentale, inventive ou interprétative sont à propos des activités, des capacités et des compétences que les acteurs engagés avec la matière, l'œuvre et le conservateur, ont besoin de savoir et de connaître. C'est la créativité vue à partir des participants pris dans le processus, tandis que l'autre c'est la créativité vue à la manière de la biographie de l'œuvre. L'œuvre doit être créée, installée ou développée, et les personnes engagées dans ces différents processus doivent faire preuve de capacités et de compétences différentes (créativité collective du changement, créativité inventive, créativité engagée/incorporée) parce qu'elles sont engagées dans des activités différentes pour y arriver.

Quand elles entrent à faire partie d'une collection muséale, les œuvres plurielles posent le problème de comment elles peuvent continuer à se développer en l'absence de l'artiste. Elles ne peuvent pas évoluer de la même manière que quand l'artiste était présent, mais elles se comportent comme des œuvres traditionnelles, plus ou moins fixes. Cela fait

partie de leur biographie. La notion de biographie, introduite par Renée van de Vall et al. (2011), admet qu'une œuvre contemporaine ait une vie, bien qu'elle soit un objet, et qu'elle puisse se développer en fonction des circonstances et des personnes qu'elle rencontre à partir du moment où elle nait jusqu'au moment où elle entre à faire partie d'une collection muséale. Les auteurs maintiennent qu'il est difficile de conserver une œuvre dans un état proche de l'original et que vouloir la conserver en la figeant, ce n'est pas la maintenir en vie. Ils soutiennent qu'une œuvre se développe en fonction des personnes qu'elle rencontre et qu'elle peut changer d'identité physique, esthétique et conceptuelle en fonction des circonstances d'exposition, comme *Revenge*. Van de Vall (2015a, 2015b) ajoute qu'une œuvre peut aussi changer de statut ontologique en fonction du moment biographique qu'elle traverse, comme dans le cas des *wall drawings* de l'artiste américain Sol LeWitt.

Van de Vall (2015b) soutient que les œuvres de LeWitt ne sont pas totalement autographiques, comme les tableaux, et qu'elles ne sont pas complètement allographiques, comme les compositions musicales, mais qu'elles peuvent "**osciller entre** les deux et évoluer au fil du temps" (van de Vall, 2015b, p. 22, en gras dans le texte) en fonction de leur biographie et des "**pratiques**" (idem, p. 23, en gras dans le texte) de perpétuation qui changent en collaboration avec l'artiste. Elle met en évidence que les œuvres de LeWitt sont généralement considérées comme des œuvres allographiques en deux étapes parce que ce ne sont ni des tableaux ni des sculptures mais des œuvres *"temporaires"* (idem, p. 22, en italique dans le texte) qui naissent à partir d'un projet que ses assistants réalisent en suivant des lignes directrices définies par l'artiste, comme les compositions musicales qui sont munies d'une partition écrite par un compositeur que des musiciens interprètent pour rejouer son œuvre. Ce sont des œuvres allographiques en deux étapes où la première étape est celle de l'élaboration du projet par l'artiste et la seconde est l'exécution de lignes directrices définies par l'artiste par ses assistants qui peuvent improviser parce qu'ils connaissent les propriétés constitutives de l'œuvre qui doivent rester et celles qui peuvent varier sans qu'une nouvelle œuvre soit créée. Chaque nouvelle manifestation d'une œuvre allographique en deux étapes est authentique bien qu'elle puisse être plus ou moins différente de l'œuvre originale. Il ne s'agit pas de considérer la première manifestation comme l'originale et les suivantes comme des copies, mais comme de nouvelles manifestations tout aussi authentiques que les précédentes, bien qu'elles puissent varier. Elle donne l'exemple de l'œuvre *Wall Drawing #801: Spiral* réalisée en 1996, puis deux autres fois, dans la coupole du Bonnefantenmuseum à Maastricht, "la dernière

fois après la mort de LeWitt, sans que personne ne s'étonne de son retrait ou de sa reconstruction" (idem, p. 8). Pourtant, elle maintient que tous les *wall drawings* de LeWitt ne sont pas allographiques au sens strict parce que leur aspect matériel est important pour les identifier, leur identité dépend du site où elles sont installées, elles nécessitent une tradition du faire qui s'apprend en pratique en travaillant avec le studio de l'artiste, et parce que chaque version doit être exécutée par des personnes spécifiques (idem, p. 9, pp. 11–15). En ce sens, elle insiste sur le fait que toutes les exécutions en suivant les instructions ne sont pas des œuvres authentiques de LeWitt, mais que les œuvres de LeWitt ne sont pas complètement autographiques non plus parce qu'il existe des instructions fines et détaillées à suivre pour les réaliser (idem, pp. 13–15, p. 18). Ce que Van de Vall suggère, c'est de ne pas utiliser ces notions les unes contre les autres, mais de les utiliser avec nuance, en fonction des étapes de la biographie de l'œuvre, induites par les pratiques de perpétuation au musée, pour se donner des champs de possibilités changeantes en fonction des œuvres et des artistes dans le temps (idem, pp. 20–22).

Toutes les œuvres ne sont, néanmoins, pas des œuvres munies d'instructions. D'autres sont beaucoup plus imprévisibles, sans être accompagnées d'aucunes instructions qu'il faudrait suivre pour les adapter. Van de Vall (2015a) propose trois paradigmes par rapport aux œuvres pour travailler à leur perpétuation selon des cadres différents. Le premier, le paradigme scientifique s'applique aux œuvres traditionnelles, comme les peintures et les sculptures. Le deuxième, le paradigme de la performance, s'applique aux œuvres conceptuelles munies d'instructions. Van de Vall (2015a) maintient que les œuvres de LeWitt font partie du paradigme de la performance qu'elle reconduit à la théorie de Laurenson (2006) où les œuvres comme les compositions musicales sont accompagnées d'une partition qui mentionne de manière plus ou moins lâche ou précise leurs propriétés constitutives qu'il faut interpréter en se laissant une marge de manœuvre à la variation pour maintenir leur identité (van de Vall, 2015a, p. 11). Le troisième, le paradigme processuel, comprend ces œuvres qui considèrent les évolutions du contexte de manière à être modulées par des facteurs extérieurs, et donc en dehors du contrôle de l'artiste et du musée, comme l'eau de la mer qui efface une sculpture en sable parce que cela fait partie de son processus de s'accomplir (van de Vall, 2015a, p. 14). Néanmoins, je maintiens que cette définition est trop étroite. Elle peut être, au contraire, appliquée à beaucoup d'autres œuvres, comme *Revenge*. Il s'agit d'une œuvre plurielle qui change de manière imprévisible, et qui se développe en fonction du contexte, sans instructions qui spécifient ses propriétés constitutives. Dit à la manière de van de Vall

(2015a), quand elle entre au musée, *Revenge* n'est pas une composition musicale à partition, mais une composition musicale improvisée. Van de Vall insiste sur le fait que ces œuvres ne sont pas impossibles à conserver, mais qu'elles demandent aux conservateurs de savoir "perdre le contrôle" (van de Vall, 2015a, pp. 14-15) pour collaborer avec l'artiste et une communauté de pratique pour l'aider à se développer. Ce qui était le cas de *Revenge* quand Vascellari avait accepté de faire évoluer son œuvre au musée, mais qui ne l'était pas tout à fait parce que l'artiste n'avait ni développé une partition de son œuvre pour l'interpréter, ni construit une infrastructure collaborative entre ses assistants pour la reproduire dans le changement en son absence. Le futur de l'œuvre s'annonçait être celui d'un changement de statut ontologique entre œuvre processuelle et œuvre à performance, même si je défends qu'il est toujours possible de maintenir une ligne de variabilité, comme avec *Horn Perspective*.

Dans le cas de *Revenge*, il n'existe pas qu'une seule solution possible, mais l'œuvre pourrait se rapprocher d'une œuvre traditionnelle dans le futur, soit en étant présentée sous la forme d'une copie, soit en étant présentée à côté d'un documentaire vidéo réalisé pour l'occasion de la dernière performance. Dans ma thèse, je maintiens qu'il existe une troisième solution, celle de présenter l'œuvre en faisant évoluer certains aspects modulables, comme la performance de *Revenge*, tandis que d'autres pourraient rester fixes, comme la structure. Ce qui requiert de collaborer avec l'artiste pour recueillir des connaissances sur comment son œuvre peut se développer dans ces circonstances, et qu'il soit possible de les transmettre dans une documentation suffisamment approximative pour laisser une marge de manœuvre à l'improvisation aux acteurs. Ce qui ne signifie pas que la même marge d'improvisation soit possible comme quand l'artiste était présent, mais qu'il serait possible de maintenir une attitude créative pour permettre une certaine improvisation des acteurs.

Pour qu'une œuvre plurielle survive au musée, il est important que des personnes tierces aient été formées par l'artiste pendant le processus créatif de donner une forme à l'œuvre et que des connaissances tacites à propos de son œuvre aient pu être transmises en action. C'est ce que LeWitt avait fait avec ses assistants. La différence entre le travail de Vascellari et celui de LeWitt réside dans le fait que ce dernier avait construit une organisation avec son équipe pour perpétuer ses œuvres. Toutes les personnes de son studio étaient entraînées pour apprendre comment exécuter ses œuvres quelles que soient les circonstances. Ses œuvres étaient repeintes à chaque fois par des assistants différents qui étaient formés à travailler à sa manière. Il avait travaillé pendant des années pour arriver à cette infrastructure. Ses instructions étaient fines et simultanément

minimales. Elles pouvaient être ouvertes, mais ses assistants devaient toujours être formés pour travailler avec elles. Ses œuvres pouvaient continuer parce qu'il existait des instructions sur comment faire pour travailler avec mais aussi un corps de connaissances tacites que les artisans savaient comment se transmettre de génération en génération. Ce qui ressemblait à comment Sanneke Stigter (2015, 2016a, 2016b) s'était formée à travailler avec l'artiste Jan Dibbets pour coller correctement le scotch en fonction de comment la lumière du soleil se déplaçait à l'intérieur du musée. Comme Vascellari, Dibbets n'avait pas mis au point d'infrastructure, comme celle de LeWitt, pour perpétuer son œuvre, mais Stigter avait proposé à l'artiste qu'il puisse la former pour maintenir son œuvre en vie. Vascellari, au contraire, n'avait pas formé la conservatrice du musée pour qu'elle puisse improviser avec son œuvre pour assurer sa continuité dans le changement.

Les œuvres plurielles ont besoin pour survivre qu'un réseau de compétences fait de personnes qui les connaissent reste en vie. Il est plus difficile pour ces œuvres de survivre en l'absence de l'artiste, mais aussi d'une communauté de pratique qui a appris comment travailler avec. Je soutiens que, dans le cas où *Revenge* ne pourrait plus être installée, un documentaire vidéo pourrait être projeté à côté de la structure pour raconter quelque chose du processus de l'œuvre en action. Une documentation du comment peut ne plus être utilisée de manière processuelle par personne à un certain point de la biographie d'une œuvre parce que la communauté de pratique qui savait comment faire, et qui avait assez de connaissances tacites pour installer l'œuvre, peut disparaitre. S'il est impossible de maintenir quelque chose de la processualité de l'œuvre en action, alors il est possible d'imaginer la production d'un documentaire vidéo, qui raconte quelque chose de l'esprit de l'œuvre par le musée, en collaboration avec l'artiste et d'autres corps de métiers artistiques du domaine cinématographique, pour créer une forme d'héritage de l'œuvre pour les futures générations. Cette stratégie, celle de créer un documentaire vidéo sur comment l'artiste travaille et collabore avec les autres pour créer son œuvre, permet de maintenir en vie quelque chose de l'aspect processuel de ces œuvres. Cette documentation du comment peut être réalisée en collaboration avec l'artiste et d'autres artistes. En ce sens, je considère cette documentation comme une documentation artistique.

On trouve de nombreux exemples, dans la littérature dans le domaine de la conservation, au sujet d'une documentation que je considère comme artistique. Par exemple, Reinhard Bek (2011) ne mentionne pas spécifiquement l'existence d'une documentation artistique, mais il appuie une idée que je considère comme presque identique, en citant l'exemple de

l'œuvre *Standing Wave* (1920) de l'artiste russe Naum Gabo. Il soutient que les œuvres cinétiques, qui ne peuvent plus bouger, peuvent se retirer et être conservées en tant que "reliques historiques" (idem, p. 211). Leur mouvement peut être documenté par une vidéo (idem, pp. 206–207, pp. 210–211). Une idée que je trouvais partiellement dans la contribution de Lydia Beerkens et al. (2005) qui discutaient de l'œuvre *Gismo* (1960) de Jean Tinguely. Ils mentionnaient qu'il y avait une documentation vidéo, mais qui était principalement exploitée pour soutenir les efforts de conservation qui se concentraient sur une composante matérielle de l'œuvre (Beerkens et al., 2005, p. 28, p. 31). Esther Meijer, Susanne Meijer et Sandra Weerdenburg (2016) décrivaient le projet de conservation Tinguely au musée Stedelijk et affirmaient que la présentation de ses œuvres était particulièrement soignée en les exposant en fonctionnement ou en évoquant leur mouvement par d'autres moyens, comme la diffusion d'une vidéo (Meijer, Meijer & Weerdenburg, 2018, p. 90). Elles considéraient le cas de l'œuvre *Éléments détachés III* (1954) qui était dans un état trop dégradé pour bouger, et supposaient qu'elle pouvait être exposée comme une sorte de "relique" (idem, p. 91, entre guillemets dans le texte), à côté d'une vidéo d'accompagnement illustrant le mouvement pour révéler l'intention de l'œuvre (idem, p. 91). Elles assumaient que la documentation vidéo était essentielle pour assurer la compréhension des visiteurs, et elles citaient aussi les fontaines de Tinguely, qui nécessitaient une interaction avec l'eau en mouvement, et qui pouvaient être documentées sous cet angle (idem, p. 93).

Une vidéo avait été réalisée, pour la rétrospective sur Tinguely qui s'était déroulée, en 2016, au musée Stedelijk, qui montrait l'œuvre *Fontaine CII* (1969) en mouvement au ralenti avec le son de l'eau qui vole dans les airs et tombe sur le sol (Stedelijk Museum Amsterdam, 2017). Je ne sais pas si cette vidéo avait été montrée à côté de l'œuvre exposée, mais c'est le genre de vidéo que je considère comme une documentation artistique, et qu'il serait possible de présenter à côté des œuvres qui ont pris leur retraite, comme *Revenge* dans le futur. Cette stratégie était d'autant plus intéressante que la curatrice de l'exposition, Margriet Schavemakers (2016), soutenait dans une autre vidéo que Tinguely était un artiste qui considérait l'art en mouvement. Elle maintenait qu'il était frustré par la fixité de la peinture, qu'il avait déjà expérimentée, et qu'il voulait ajouter quelque chose de vivant aux œuvres abstraites de ses prédécesseurs, en utilisant de petits moteurs. Elle défend que l'artiste développe avec ses oeuvres une question sur la notion même d'art, et qu'il se battait contre la stérilité de l'espace blanc du musée. En ce sens, créer une documentation artistique signifie se donner la possibilité de

faire le lien entre l'intention de l'artiste pour l'aspect processuel de ses œuvres, et les besoins en termes de conservation et curation du musée, grâce à une documentation qui assume toutes ces exigences.

Ce que j'avais en tête avec l'idée de documentation artistique avait été mis en pratique, au Bonnefantenmuseum de Maastricht, avec l'exposition de l'archive posthume de Ine Schröder, en 2019, où des amis à qui elle avait offert ses sculptures les manipulaient à l'écran en racontant leur rencontre avec l'artiste, mais aussi avec ses œuvres. Annet Dekker (2022) décrit la pratique de Schröder comme processuelle, dans le sens où l'artiste ne favorisait pas un état fixe pour ses œuvres qu'elle aimait transformer, et qu'elle offrait à ses amis. De cette manière, Dekker raconte comment, après son décès, le musée put, non seulement compter sur beaucoup de matériel d'archive que l'artiste avait conservé, mais aussi sur un réseau de "donneurs" (Dekker, 2022, p. 198, en italique dans le texte) qui acceptaient de prêter leurs œuvres. Elle souligne l'importance du documentaire vidéo qui montrait combien chacun de ses amis prenait soin de ses œuvres en les maintenant en vie, parfois même en leur donnant une nouvelle vie. Ce qu'elle souligne comme représentant un point de rencontre entre plusieurs acteurs, plusieurs exigences professionnelles, soit en termes artistiques, que de conservation et de curation, donnant la possibilité à plusieurs narrations d'émerger simultanément autour d'un artiste et de ses œuvres. Elle met aussi en évidence l'importance de mettre en avant l'histoire d'un réseau autour d'une œuvre, pour la maintenir en vie en l'absence de l'artiste, plutôt que d'accumuler les instructions et la documentation à propos d'une œuvre. Ce qui était possible grâce à une documentation artistique.

Dans ma thèse, je soutiens que le musée ne peut pas toujours assurer la permanence des œuvres. Ce qui semble réalisable pour les œuvres traditionnelles, comme les peintures et les sculptures, ne l'est pas pour les œuvres contemporaines, et encore moins pour les œuvres plurielles qui requièrent la participation de l'artiste pour qu'il improvise en fonction du contexte. Je soutiens que les œuvres plurielles représentent une chance pour le musée de revenir dans la ligne du temps des choses qui naissent, vivent, meurent et finissent, et dont il ne reste que des souvenirs. Revenir à une notion du temps vitale, où les choses du monde ont une fin. Il doit être possible pour le musée de penser à entrer dans une étape historique de l'œuvre, de considérer l'intérêt potentiel d'une œuvre, quand l'œuvre ne pourra plus être exposée, pour élaborer des stratégies de documentation adaptées à ce genre d'œuvres dans ces situations. Le musée peut devenir un producteur de matériel d'archive en collaboration

avec l'artiste, si son œuvre a un caractère processuel, qui montre en quoi consiste l'œuvre et comment elle a été réalisée.

8.7 CONCLUSIONS

8.7.1 Des œuvres plurielles fragiles

Dans ma thèse, j'enquête sur la vie d'œuvres complexes et fragiles qui ont un comportement contemporain dans le sens de Nathalie Heinich (2014) parce qu'elles changent tout le temps en fonction des contextes. Ce sont des œuvres plurielles parce qu'elles sont capables de se développer en de multiples versions en fonction du contexte en restant authentiques. Ce n'est pas simple pour ces œuvres de survivre en conservant leur nature changeante parce qu'elles doivent rencontrer des impératifs muséaux quant à l'authenticité des œuvres en collection qui doivent rester intègres sans trop changer. Ma recherche empirique montrait qu'il est possible de travailler au musée en acceptant cette nature changeante des œuvres plurielles, mais que cette conscience de la nature changeante d'une œuvre contemporaine n'arrive pas tout de suite. Comprendre la nature évolutive d'une œuvre plurielle n'est pas automatique. Une œuvre plurielle ne s'annonce pas encore plurielle dès le début et même pas encore totalement au moment de son acquisition, mais bien après quand il s'agit de la réinstaller au musée plusieurs années après sa première exposition. C'est à ce moment que la nature changeante d'une œuvre est comprise et que la collaboration avec l'artiste est inéluctable pour y arriver. D'une part, parce que l'œuvre change trop pour y arriver sans prendre de décisions artistiques fortes que seule l'artiste peut prendre parce qu'il est l'auteur de son œuvre et il la connait profondément pour l'avoir créée. D'autre part, parce que la documentation est souvent insuffisante pour y arriver sans l'artiste. Elle est souvent insuffisante, incomplète et illisible parce que beaucoup de connaissances tacites sont en jeu pendant la réinstallation d'une œuvre plurielle. Ce qui nécessite de collaborer avec l'artiste et les personnes qui l'avaient aidé la première fois.

Réinstaller une œuvre plurielle met en jeu beaucoup d'incertitude au musée, mais cette démarche incertaine n'est pas souvent racontée en ces termes, à la manière d'un processus créatif de recherche. Pourtant, ma recherche empirique montre qu'il n'existe pas une solution meilleure qu'une autre mais que le résultat obtenu est celui d'un compromis à l'intérieur d'une communauté de pratique épistémique, dont l'artiste fait partie et où il a souvent le dernier mot. Le processus de réinstallation d'une œuvre plurielle est un processus de recherche long qui demande

de prendre des risques artistiques qui peuvent mener à des incertitudes en faisant. Ce qu'il serait possible de partager à la manière d'une histoire pour expliquer une certaine prise de décisions dans des publications à propos des changements d'une œuvre pour l'adapter au musée, aussi pour les futures générations.

8.7.2 Une nouvelle créativité pas si libre

Ma recherche empirique montrait qu'il existe une créativité tertiaire interprétative au musée. Je montrais que beaucoup de personnes étaient prises dans ce processus créatif, dont l'artiste, le curateur, le conservateur, et le ou les techniciens ou artisans qui avaient collaboré avec l'artiste la première fois pour créer son œuvre. L'artiste doit pouvoir sanctionner les changements de son œuvre. Néanmoins, il n'est pas libre de faire tout ce qu'il veut parce que l'œuvre ne peut pas changer à l'infini au-delà de ses propriétés constitutives. Par ailleurs, le musée a des prérogatives matérielles quant à l'authenticité de l'œuvre qui freinent un changement exponentiel incontrôlé de l'œuvre. En d'autres termes, la créativité engagée/incorporée n'est pas tout à fait libre. Ce qui signifie que, les œuvres plurielles peuvent changer beaucoup en fonction des contextes et des publics qu'elles rencontrent pour donner naissance à de nouvelles versions, mais elles ne peuvent pas changer autant en l'absence de leurs auteurs. Les œuvres plastiques contemporaines ont plus de limites de variation du fait de leur aspect matériel et elles ont toujours besoin que l'artiste soit là pour valider chaque changement matériel relatif avec l'aspect de l'œuvre, même si le processus créatif de l'artiste est un processus collectif qui engage beaucoup de personnes.

Ma recherche empirique montrait que l'artiste pouvait être engagé pour assurer la continuité de son œuvre au musée, même si ce n'était pas toujours le cas en général. Les artistes que j'avais rencontrés étaient des acteurs actifs du changement intéressés à collaborer avec le musée pour garantir l'identité de leur œuvre et son authenticité dans le changement. Ce qui montrait que l'artiste n'est pas toujours un acteur solitaire qui fait toujours ce qu'il veut avec ses œuvres et qui veut que tous les autres fassent ce qu'il veut sous peine d'entraver sa qualité d'auteur, mais qu'il peut travailler avec les autres sans remettre en discussion sa qualité d'auteur ni ses responsabilités. Certains artistes sont intéressés par la conservation de leurs œuvres dans le changement et peuvent participer à trouver des solutions innovantes en lien avec les exigences muséales pour permettre à leurs œuvres de continuer à vivre. Ils peuvent s'impliquer dans des processus de recherche sans trahir leur intention originale, fluide et adaptive au contexte.

Je soutiens qu'il faudrait parler davantage de la créativité des artistes au musée pour changer leurs œuvres et de l'importance des processus de formation des artistes contemporains. Comme les conservateurs doivent apprendre à travailler avec les artistes pour les aider à transformer leurs œuvres, les artistes peuvent apprendre à travailler au musée pour comprendre comment faire évoluer leurs œuvres en maintenant des traits d'authenticité importants pour eux. Un apprentissage se passe en action au musée et il faut en rendre compte, mais un autre apprentissage lors d'un processus de formation antérieur peut aussi être amorcé dans le sens du changement, soit du côté des conservateurs, soit du côté des artistes, pour mieux considérer ce que requièrent les œuvres plurielles en termes de conservation et créativité pour assurer leur continuité. Comme le montrait ma recherche empirique à l'Académie de Brera, les artistes peuvent être éduqués à travailler avec les œuvres contemporaines de manière fluide collectivement pour redéfinir leur identité en fonction du contexte. Pourquoi ne pas imaginer que les artistes et les conservateurs puissent participer à des modules de formation ensemble pour comprendre plus en profondeur le travail des uns par rapport aux autres ? Je soutiens qu'il serait possible pour les étudiants en art et en conservation d'étudier ensemble pour mieux se connaitre et comprendre leurs professions respectives et leurs manières de travailler. Par exemple, à l'Académie de Brera, j'avais pu observer comment travaillaient les artistes et ce qui était essentiel pour eux d'apprendre pour donner forme à leurs œuvres et cela avait influencé ma recherche en conservation. Ce que j'avais fait pour ma recherche, les étudiants en conservation pourraient le faire aussi pendant leur parcours éducatif à l'académie ou à l'université. Comme ma recherche empirique le montrait, les académies d'art sont des laboratoires pour la création contemporaine où beaucoup de personnes peuvent apprendre des choses sur comment les œuvres sont faites.

8.7.3 Le rôle des conservateurs : sortir de l'invisibilité

Ma recherche empirique montre que les conservateurs ont une place au musée pour aider les artistes à faire évoluer leurs œuvres. Dans le cas des œuvres plurielles, les conservateurs peuvent se positionner en collaborateur de l'artiste pour identifier les propriétés constitutives de son œuvre et les réitérer. Les deux acteurs ne sont pas séparés pour transformer l'identité d'une œuvre plurielle, mais ils peuvent travailler ensemble pour comprendre comment la faire évoluer en respectant les prérogatives des uns et des autres. Le conservateur peut devenir un collaborateur de l'artiste, voire même un coauteur de son œuvre, à la manière du curateur qui prend souvent les initiatives en matière de changement au musée,

ou tout du moins qui est souvent mis en avant comme preneur de responsabilités avec l'artiste en ce qui concerne la naissance d'une nouvelle version. Pourtant, le conservateur joue un rôle clef dans un processus de définition des connaissances avec l'artiste à propos de son œuvre qui influence la forme d'une version. Cet apport n'est pas toujours un frein au changement mais peut se révéler comme une extra-valeur lors d'une opération de réitération dans le sens du respect de l'œuvre et de l'artiste mais aussi de son histoire pour les générations futures. Le conservateur peut aider l'artiste à comprendre et rétablir les éléments les plus caractéristiques de son œuvre en considérant le contexte en collaboration aussi avec le curateur pour faire le trait d'union entre ce que fait l'artiste aujourd'hui et ce qu'il faisait au début de sa carrière. Ma recherche empirique montre que les conservateurs peuvent travailler à un niveau créatif plus interprétatif avec l'artiste pour réinstaller son œuvre, mais que leur travail reste souvent dans l'ombre, comme celui des artisans de première main qui ont aidé l'artiste à créer son œuvre et à la réinstaller au musée. Dans ce cas aussi, il ne s'agit pas de rester invisible mais de pouvoir expliquer des décisions créatives situées en action pour assurer la continuité de l'œuvre. Ce qui nécessite une prise de conscience de l'impact des concepts de réversibilité et d'intervention minimale tels qu'ils ont été inculqués lors de processus d'apprentissage antérieurs et la nécessité d'une formation pour en adapter l'application aux œuvres plurielles. Pour cela, comme je soutenais précédemment, il serait utile de développer des formations communes qui réunissent les conservateurs, les artistes et les curateurs pour apprendre à connaitre le travail des uns et des autres et comment collaborer pour assurer la continuité des œuvres contemporaines.

8.7.4 Le rôle des artisans et techniciens : un travail collectif

Ma recherche empirique montre qu'il n'existe pas la créativité de l'artiste d'un côté et celle du conservateur de l'autre, mais plusieurs moments créatifs, où beaucoup de personnes collaborent avec l'artiste pour créer son œuvre et la réinstaller. La présence de l'artiste représente un trait d'union d'authenticité pour assurer la continuité de l'œuvre dans le changement, mais il existe aussi beaucoup d'autres personnes qui assurent ce même rôle de trait d'union, comme les artisans de première main. Les artisans de première main sont des traits d'union d'authenticité parce qu'ils ont des connaissances tacites à propos des œuvres qu'ils ont aidées à faire la première fois. Il y a beaucoup de connaissances tacites en jeu pour créer des œuvres mais aussi pour les réinstaller et elles ne sont pas toutes du côté de l'artiste mais aussi d'autres personnes qui travaillent

avec la matière à la manière de l'artiste. Le travail des collaborateurs de l'artiste est souvent négligé au profit de celui de l'artiste comme celui des disciples du grand peintre de la Renaissance qui travaillaient dans son studio en réalisant des détails de ses toiles de manière anonyme pour apprendre à devenir des artistes. Comme dans le cas des œuvres traditionnelles, la contribution des collaborateurs de l'artiste qui l'ont aidé à créer son œuvre est souvent mise de côté alors qu'elle pourrait être plus souvent explorée sans remettre en question le rôle de l'artiste comme auteur de son œuvre. Ces professionnels ont un impact sur la forme de l'œuvre mais aussi sur celle de toutes les versions de l'œuvre sanctionnées par l'artiste et les considérer permet de comprendre les changements d'une œuvre au cours de sa vie. Par ailleurs, dans le cas des œuvres plurielles, ces collaborateurs de première main ont des connaissances tacites à propos des œuvres qu'ils ont appris à créer avec l'artiste et ils peuvent collaborer à nouveau avec lui pour les aider à créer de nouvelles versions au musée parce que ces connaissances sont réactivables dans le temps. Pour le musée, cela signifie se donner la possibilité de recréer et maintenir des réseaux de collaboration extérieurs antérieurs à ceux du musée pour permettre à l'artiste de travailler avec ses artisans de première main et de rendre accessible une certaine documentation à propos de l'œuvre à des personnes tierces qui ne travaillent pas tous les jours au musée. S'il est vrai que les œuvres plurielles ne peuvent exister qu'en présence de l'artiste qui sanctionne les changements, l'artiste ne travaille pas seul, mais il y a beaucoup d'autres personnes qui travaillent à l'esthétique de l'œuvre qui sont importantes pour la réinstaller dans le changement. Penser la réinstallation d'une œuvre dans le changement, ce n'est pas considérer que l'artiste, mais aussi son réseau de collaboration primaire et s'il existe toujours pour continuer à collaborer avec l'artiste au musée.

8.7.5 La fin des œuvres plurielles et une documentation du souvenir

Ma recherche montre que la documentation permet de rendre compte des connaissances tacites développées en action pendant la création, la réinstallation et le développement des œuvres contemporaines. La documentation est très utile à l'intérieur de communautés de pratique habituées à travailler ensemble pour réinstaller une œuvre. Il est difficile que certains documents collectés par le musée à propos de certaines œuvres soient réutilisables dans le futur par de nouvelles communautés de pratique tant les connaissances qu'ils retranscrivent sont situées en action. Ce qui pose la question de comment cette documentation pourra être utilisée dans le futur pour réinstaller certaines œuvres dans le

changement, si les communautés de pratique qui avaient l'habitude de travailler avec disparaissent, et comment l'entretenir pour qu'elle reste lisible dans le temps. Les œuvres contemporaines sont différentes des œuvres traditionnelles parce que pour les exposer, il faut qu'un processus créatif se passe à chaque fois au musée. Si les processus de réinstallation ne sont pas considérés comme des processus d'apprentissage entre professionnels, le risque est celui de collecter des documents sans savoir ce qu'ils signifient et qui seront inutilisables dans une dizaine d'années. Combien toute cette documentation permettra de sauver les œuvres, si les processus d'installation ne sont pas considérés comme des processus d'apprentissage pour apprendre à faire des œuvres avec les artistes ?

Pour réinstaller une œuvre, il faut un set de documentation primaire et travailler dans une communauté de pratique qui a des connaissances tacites à propos de l'œuvre. Ces communautés ne sont pas éternelles et l'apprentissage des connaissances tacites n'est pas acquis une fois pour toutes. Les acteurs doivent entretenir des liens de collaboration pour les réactiver et documenter ce qu'ils ont appris de nouveau à chaque fois dans une documentation de travail. Il s'agit d'entretenir des "réseaux de soins" (Dekker, 2015, p. 81 ; 2018, p. 88 ; 2022, p. 192) où la documentation est un acteur du changement. Ce qui prend du temps. Un réseau de soin est un concept développé par Dekker pour souligner combien la conservation des œuvres contemporaines engage le travail de plusieurs acteurs dispersés entre plusieurs institutions. Dekker soutient que des réseaux de soins existent pour assurer la continuité des œuvres contemporaines qui vont au-delà des murs du musée. Elle maintient que ces réseaux ne sont pas tous composés de professionnels de la conservation, mais aussi par d'acteurs hétérogènes qui s'engagent dans un processus dynamique de recherche de connaissances pour assurer la continuité d'une œuvre dans le changement. Je soutiens néanmoins que la documentation du *comment* n'aura qu'un impact limité sur la possibilité des œuvres plurielles d'évoluer en l'absence de l'artiste. Il faut aussi pouvoir se préparer à cette éventualité. Si la documentation est utile pour assurer l'avenir des œuvres allographiques, il n'est pas évident qu'elle le soit aussi dans le cas des œuvres plurielles qui ont besoin que l'artiste improvise en action pour créer une nouvelle version authentique de l'œuvre en fonction du contexte. Dans le cas des œuvres allographiques, la création d'une documentation qui spécifie leurs propriétés constitutives représente une aide précieuse pour assurer leur continuité, mais cela ne garantit pas qu'il soit possible de les réinstaller dans le futur. Il est nécessaire qu'un processus d'apprentissage en action se déroule à l'intérieur d'une communauté de pratique pour maintenir en vie les connaissances tacites à propos de ces

œuvres en lien avec la documentation. Ce qui, dans le cas des œuvres plurielles, ne garantit pas la survie de l'œuvre dans le futur en l'absence de l'artiste, parce qu'il est le seul qui peut les faire évoluer d'une manière ou d'une autre.

Le fait que les œuvres plurielles naissent et renaissent à l'intérieur de communautés de pratique complexes où des connaissances tacites sont transmises en action ne signifie pas que ces œuvres pourront être réinstallées dans le futur par de nouvelles communautés de pratique même si les connaissances tacites sont documentées. Dans le cas des œuvres plurielles, il y a quelque chose du processus créatif qu'il est possible de transmettre en action, mais toujours les paramètres de changement pour maintenir l'œuvre vivante restent du côté de l'artiste. Autrement dit, il est difficile pour ces œuvres de continuer à changer, bien qu'un certain processus créatif ait été documenté et que les connaissances tacites aient été transmises en action, parce que des variations dépendent d'une corrélation entre l'agencement du contexte et les choix de l'artiste en collaboration avec une certaine communauté de pratique. Ainsi les œuvres plurielles se développent à la manière de traditions qu'il est possible d'apprendre en faisant à l'intérieur de communautés de pratique épistémiques, mais à la différence de formes d'art plus traditionnelles, comme la peinture et la sculpture, dont les techniques peuvent se perpétuer dans le temps, la réalisation des œuvres plurielles survit rarement à l'artiste et aux communautés de pratique qui les maintenaient en vie. C'est la raison pour laquelle les œuvres contemporaines plurielles ne sont pas des œuvres allographiques comme les symphonies munies d'une partition ou les pièces de théâtre qui sont accompagnées par un script. Les œuvres de Beethoven ne sont pas des œuvres plurielles. En effet, le compositeur est mort depuis longtemps, mais il est toujours possible de jouer ces œuvres en suivant ses partitions. Ainsi les œuvres contemporaines plurielles sont plus proches des œuvres autographiques comme les peintures de la Renaissance réalisées par de grands artistes dont la production cessait après leur mort, bien qu'ils soient aidés par de nombreux assistants. Dans ce cas, il nous reste encore leurs toiles, mais dans le cas des œuvres contemporaines, nous perdrions les œuvres des artistes disparus, à moins que leurs œuvres soient conservées par le travail de communautés de pratique autorisées à maintenir en vie une tradition du faire après la mort de l'artiste, comme dans le cas de LeWitt. Les œuvres de LeWitt ont survécu à la mort de l'artiste parce qu'il avait lui-même formé ses assistants à réaliser ses *wall drawings* à partir d'instructions plus ou moins précises qui permettaient d'adapter chaque œuvre à son contexte bien qu'il ne soit plus de ce monde pour tout superviser.

Dans ma thèse, je commençais en posant une question à propos de comment conserver les œuvres plurielles dans le changement au musée, mais je concluais qu'il était impossible de les conserver à l'infini. Je confirmais mon idée que les œuvres du paradigme contemporain sont, comme disait Heinich (2014), ces œuvres qui s'adaptent toujours à leur contexte, interprétées par un bouquet d'actants dans un agencement rhizomatique des ressources disponibles du contexte. Cette situation était vraie jusqu'à un certain point. Les choses étaient un peu différentes au musée où l'espace n'évoluait pas toujours et des prérogatives éthiques existaient aussi en termes de droit d'auteur, mais aussi après la mort de l'artiste et aussi avant, si son réseau disparaissait avant lui. Les œuvres contemporaines sont des œuvres fragiles. D'autant plus si elles sont plurielles et il est impossible de les conserver dans le changement pour toujours. Néanmoins, ma recherche empirique montrait qu'il existait une solution qui allait dans ce sens, si le musée acceptait de devenir une institution de production de documentation artistique des œuvres avant qu'elles ne disparaissent. Ce qui ne signifiait pas accumuler le plus possible de documents à propos d'une œuvre, mais se donner la possibilité de mettre en scène l'archive de l'artiste pour raconter son œuvre quand elle disparaitra avec lui. Il est possible de collaborer avec l'artiste sur une nouvelle documentation de son œuvre à partir de l'archive qu'il lègue au musée pour qu'elle continue à vivre sous une autre forme après la mort de l'artiste. L'archive, si un effort de mise en scène est fait en collaboration avec l'artiste, peut devenir une extension de l'œuvre pour nous raconter quelque chose de son temps. Ce qui signifie pouvoir participer à la création d'une documentation artistique esthétique. Je soutiens qu'il faut repenser la documentation non seulement dans le sens d'une documentation de travail mais aussi d'une "documentation du souvenir" en faisant des choix esthétiques à propos de la réalisation d'une documentation, comme un documentaire vidéo, par exemple. Le musée peut faire preuve d'une certaine créativité pour le faire à la manière de l'artiste en collaborant avec lui et devenir un producteur de documentation artistique historique en passant par l'archive pour montrer aux futures générations quelque chose de la vie de l'œuvre dans le changement. En ce sens, cet ouvrage vise à montrer que l'étude de la créativité est possible en pratique au musée par l'analyse de comment les stratégies de conservation sont développées avec les œuvres contemporaines, et en observant le travail de l'artiste avec beaucoup d'autres personnes qui collaborent avec lui pour assurer la continuité de ses œuvres dans le changement, pour offrir des perspectives plus larges sur comment les œuvres sont produites et maintenues en vie.

Liste des entretiens



Bortot, Roberto. Menuisier de Nico Vascellari, Vittorio Veneto, Italie. Rome : 28 juin 2018
Caldana, Leonardo. Assistant de Nico Vascellari, Rome, Italie. Rome : 28 juin 2018.
Carini, Nina. Artiste, Milan, Italie. Rome : 22 mai 2025 (téléphone).
Castriota, Brian. Maître de conférences en conservation de l'art contemporain et des médias à la Global University de Londres, et conservateur d'œuvres d'art time-based media et de matériaux archéologiques à Glasgow, Écosse. Rome (en ligne) : 30 mars 2023.
Goumy, Romain. Régisseur à l'Institut d'Art Contemporaine de Villeurbane, France. Rome : 21 novembre 2017 et 12 juillet 2018 (email).
Pietromarchi, Bartolomeo. Directeur de la section art, MAXXI, Rome, Italie. Rome : 28 février 2019 (téléphone).
Quabeck, Nina. Responsable de la conservation, K21, Dusseldorf, Allemagne. Rome : 31 mars 2023 (en ligne).
Ugazio, Mauro. Technicien mécanique et électronique, responsable de l'entreprise Isolceram SRL, Rome, Italie. Rome : 29 juin 2018
Vascellari, Nico. Artiste, Rome, Italie. Rome : 28 juin 2018
Vendryes, Corentin. Assistant de Laurent Grasso, Paris, France. Rome : 21 novembre 2017 et 22 novembre 2017.

R

Liste de références



25thFloorElevator. (2007, août 13). *" Revange " di Nico Vascellari - Biennale Venezia 2007* [Vidéo]. YouTube. Consulté le 30 août 2025, à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=HALh1_aiKRA

American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (AIC). (1994). *AIC Code of Ethics and Guidelines for Practice*. Consulté le 30 août 2025, à l'adresse https://www.concernedhistorians.org/content_files/file/et/134.pdf

Amin, A., & Roberts, J. (2008). Knowing in Action: Beyond Communities of Practice. *Research Policy*, *37*(2), 353-369. https://doi.org/10.1016/j.respol.2007.11.003

Ashley-Smith, J. (2017). A Role for Bespoke Codes of Ethics. Dans J. Brigland (Éd.), *ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints, Copenhagen, 4-8 September 2017*. ICOM Committee for Conservation.

Assmann, A. (2008). Transformations Between History and Memory. *Collective Memory and Collective Identity*, *75*(1), 49-72. https://doi.org/10.1353/sor.2008.0038

Association canadienne pour la conservation et la restauration des biens culturels (ACCR) & Association canadienne des restaurateurs professionnels (ACRP). (2000). Code of Ethics and Guidance for Practice of the Canadian Association for Conservation of Cultural Property and of the Canadian Association of Professional Conservators. Dans *https://capc-acrp.ca/*. Consulté le 30 août 2025, à l'adresse https://capc-acrp.ca/files/CODE-OF-ETHICS.pdf

Association suisse de conservation et restauration (SCR). (2005). *Définition de la profession et Code de déontologie*. Consulté le 30 août 2025, à l'adresse https://www.concernedhistorians.org/content_files/file/et/130.pdf

Association suisse de conservation et restauration (SCR). (2012). *Code de déontologie*. Consulté le 30 août 2025, à l'adresse https://restaurierung.swiss/images/Verband/Grundlagen/Statuten%20und%20Reglemente/2017_Ehrenkodex_SKR_fr.pdf

Bacon, F. (2010). *Novum organum [1620]* (M. Malherbe & J.-M. Pousseur, Trad.). PUF.

Baker, T., & Nelson, R. E. (2005). Creating Something from Nothing: Resource Construction through Entrepreneurial Bricolage. *Administrative Science Quarterly*, *50*(3), 329-366. https://doi.org/10.2189/asqu.2005.50.3.329

Baldi, P., Mattirolo, A., & Pignatti Morano, M. (Éds.). (2007). *Premio per la giovane arte italiana 2006-2007 Revenge di Nico Vascellari*. Electa.

Barker, E., Webb, N., & Woods, K. (1999). Historical Introduction: The Idea of the Artist. Dans E. Barker, N. Webb, & K. Woods (Éds.), *The Changing Status of the Artist* (pp. 7-26). Yale University Press.

Barker, R., & Bracker, A. (2005). Beuys is Dead: Long Live Beuys! Characterising Volition, Longevity, and Decision-Making in the Work of Joseph Beuys. *Tate Papers*, *4*. https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/04/beuys-is-dead-long-live-beuys-characterising-volition-longevity-and-decision-making-in-the-work-of-joseph-beuys

Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. University of California Press.

Becker, H. S. (2006). The Work Itself. Dans H. Becker, R. Faulkner, & B. Kirshenblatt-Gimblett (Éds.), *Art from Start to Finish: Jazz, Painting, Writing, and Other Improvisations* (pp. 21-30). University of Chicago Press.

Beerkens, L., Hummelen, IJ., & Sillé, D. (2005). Reconstruction of a Moving Life. Dans IJ. Hummelen & D. Sillé (Éds.), *Modern Art: Who Cares?* (pp. 23-31). Archetype Publications.

Bek, R. (2011). Between Ephemeral and Material – Documentation and Preservation of Technology-Based Works of Art. Dans T. Scholte & G. Wharton (Éds.), *Inside Instal-*

lations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks (pp. 205-215). Amsterdam University Press.

Bergeon, S. (2001). Polemics Surrounding the Restoration Painting and Sculpture: A Short History. *Zeitschrift Für Kunsttechnolohie Und Konservierung*, *XV*(2), 7-24.

Bishop, M. (2008). *Contemporary French Art: Eleven studies*. Rodopi.

Boito, C. (1884). *I restauratori. Conferenza tenuta all'Esposizione di Torino il 7 giugno 1884*. G. Barbèra.

Boito, C. (1893). *Questioni pratiche di belle arti: Restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento.* Hoepli. https://ia601203.us.archive.org/15/items/questionipratich00boit/questionipratich00boit.pdf

Bordini, S. (2007). *Arte contemporanea e tecniche: Materiali, procedimenti, sperimentazioni*. Carocci Editore.

Brandi, C. (1949). The Cleaning of Pictures in Relation to Patina. *The Burlington Magazine*, *91*(556), 183-188.

Brandi, C. (1963). *Teoria del restauro*. Edizioni di Storia e Letteratura.

Brandi, C. (2000). *Teoria del restauro [1963]* (2e éd.). Einaudi.

Buchloh, B. (1991). Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions. *October* , *55*, 105-143.

Buskirk, M. (2003). *The Contingent Object of Contemporary Art*. MIT Press.

Caianiello, T., & Buschmann, R. (2013). *Media Art Installations: Preservation and Presentation: Materializing the Ephemeral*. Dietrich Reimer Verlag GmbH.

Campagnola, S. (2017). Nico Vascellari. *Flash Art Italia*. https://flash---art.it/article/nico-vascellari-3/

Capdevila-Werning, R. (2007). *Construing Reconstruction: The Barcelona Pavilion and Nelson Goodman's Aesthetic Philosophy*. [Master Thesis, fully internal, Massachusetts Institute of Technology].

Capdevila-Werning, R. (2018). Every Difference Makes a Difference. Dans *Mies van der Roher - Barcelona symposium organized by the Fundació Mies van der Rohe Barcelona 13-15 October 2016* (pp. 203-243). Fundació Mies van der Rohe Barcelona.

Caple, C. (2000). *Conservation Skills: Judgement, Method and Decision Making*. Routledge.

Casarin, C. (2015). *L'autenticità nell'arte contemporanea*. ZeL.

Cascella, D. (2007). *Singed*. Equus Press.

Castriota, B. (2021a). Instantiation, Actualization, and Absence: The Continuation and Safeguarding of Katie Paterson's Future Library(2014-2114). *Journal of the American Institute for Conservation*, *60*(2-3), 145-160. https://doi.org/10.1080/01971360.2021.1977058

Castriota, B. (2021b). Variants of Concern: Authenticity, Conservation, and the Type-Token Distinction. *Studies in Conservation*, *67*(1-2), 72-83. https://doi.org/10.1080/00393630.2021.1974237

Ceschi, C. (1970). *Teoria e storia del restauro*. Mario Bulzoni.

Choay, F. (2007). *L'allégorie du patrimoine*. Seuil.

Clavir, M. (2002). *Preserving What is Valued: Museums, Conservation, and First Nations*. UBC Press.

Code de déontologie de l'ICOM pour les musées. (2017). Dans *https://icom.museum/*. Consulté le 30 août 2025, à l'adresse https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-Fr-web-1.pdf

Collins, H. M. (2001). What is Tacit Knowledge? Dans T. R. Schatzki, K. Knorr-Cetina, & E. von Savigny (Éds.), *The practice Turn in Contemporary Theory* (pp. 107-119). Routledge.

Cometti, J.-P. (2015). *Conserver/Restaurer*. Editions Gallimard.

Confédération européenne des organisations de conservateurs-restaurateurs (ECCO). (2003). ECCO Professional Guidelines (II) Code of Ethics. Dans *https://www.ecco-eu.org/*. Consulté le 30 août 2025, à l'adresse https://www.ecco-eu.org/wp-content/uploads/2021/03/ECCO_professional_guidelines_II.pdf

Coremans, P. (1969). The Training of Restorers. Dans *Problems of Conservation in Museums : A Selection of Papers Presented to the Joint Meeting of the ICOM Committee for Museum Laboratories and the ICOM Committee for the Care of Paintings, Held in Washington and New York, from September 17 to 25, 1965*. Eyrolles, George Allen & Unwin.

Danto, A. C. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy*, *61*(19), 571-584. https://doi.org/10.2307/2022937

Davies, S. (2001). *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford University Press.

Dekker, A. (2015). Networks of Care, or How in the Future Museums will no longer be the sole Caretakers of Art. Dans A. Maragiannis (Éd.), *DRHA2014: Digital Research in the Humanities and Arts: 31 August-3 Septembetr 2014 : full paper proceedings* (pp. 81-85). University of Greenwich. http://drha.uk/2014/final-papers-proceedings/

Dekker, A. (2018). *Collecting and Conserving Net Art*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781351208635

Dekker, A. (2022). Networks of Care. Dans A. Dewdney & K. Sluis (Éds.), *The Networked Image in Post-Digital Culture* (1re éd., pp. 189-207).

Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie. 2, Mille Plateaux*. Éditions de Minuit.

Derrida, J. (1971). Le supplément de copule. La philosophie devant la linguistique. *Langages*, *6*(24), 14-39. https://doi.org/10.3406/lgge.1971.2604

Dickie, G. (1974). *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Cornell University Press.

Domínguez Rubio, F. (2020). *Still life: Ecologies of the Modern Imagination at the Art Museum*. University of Chicago Press.

Dupré, S. & Boulboullé, J. (Eds.). (2022). *Histories of Conservation and Art History in Modern Europe*. Routledge.https://doi.org/10.4324/9781003127369-1

Dykstra, S. W. (1996). The Artist's Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation. *Journal of the American Institute for Conservation, 35*(3), 197-218. https://doi.org/10.1179/019713696806113676

El Fani, R. (2017, 10 février). Entretien avec Annette Messager pour sa première à Rome. *Inferno Magazine*. https://inferno-magazine.com/2017/02/10/entretien-avec-annette-messager-pour-sa-premiere-a-rome/

Favre-Félix, M. (2003). Une analyse des codes d'éthique de la conservation-restauration. *Nuances*, *32*, 15-28.

Fiske, T. (2009). White Walls Installations, Absence, Iteration and Difference. Dans A. Richmond & A. Bracker (Éds.), *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths* (pp. 229-240). Elsevier/Butterworth-Heinemann.

Fontana, A., & Frey, J. H. (2000). The Interview: From Structured Questions to Negotiated Text. Dans N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Éds.), *Handbook of Qualitative Research* (2e éd., pp. 645-672). Sage.

Fusi, L. (2007). *Nico Vascellari - Revenge*. Radio Papesse. https://radiopapesse.org/en/archive/interviews/nico-vascellari-*Revenge*

Genette, G. (1994). *L'œuvre de l'art*. Seuil.

Gherardi, S. (2015). To Start Practice Theorizing anew : The Contribution of the Concepts of Agencement and Formativeness. *Organization*, 23(5), 680-698. https://doi.org/10.1177/1350508415605174

Gherardi, S., & Perrotta, M. (2013). Doing by Inventing the Way of Doing : Formativeness as the Linkage of Meaning and Matter. Dans P. R. Carlile, D. Nicolini, H. Tsoukas, & A. Langley (Éds.), *How Matter Matters : Objects, Artifacts and Materiality in Organization Studies* (pp. 227-259). Oxford University Press.

Gherardi, S., & Perrotta, M. (2014a). Becoming a Practitioner : Professional Learning as a Social Practice. Dans S. Billett, C. Harteis, & H. Gruber (Éds.), *International Handbook of Research in Professional Practice-Based Learning* (pp. 139-162). Springer International.

Gherardi, S., & Perrotta, M. (2014b). Between the Hand and the Head. *Qualitative Research in Organizations and Management an International Journal, 9*(2), 134-150. https://doi.org/10.1108/qrom-06-2012-1079

Girard, F. (2019). La " querelle des vernis " , une controverse sur le nettoyage des peintures au milieu du Xxe siècle. *Les Cahiers de L'École du Louvre*, *14*. https://doi.org/10.4000/cel.4458

Gombrich, E. H. (1962). Dark Varnishes: Variations on a Theme from Pliny. *The Burlington Magazine*, *104*(707), 51-55.

Gomes, S., & Macedo, R. (2022). Exhibition, Decision-Making and Controversy: A Case Study of Art of Escape (2016) by Ana Vieira (1940–2016). *Journal of the Institute of Conservation*, *45*(2), 95-104. https://doi.org/10.1080/19455224.2022.2065690

Gomes, S., Salgueiro, R., & Macedo, R. (2023). Between Theory and Practice: The Influence of Documentation on the Preservation of Installation Art—A Case Study of Hiding/Unhiding by Ana Vieira (1940–2016). *Journal of the Institute of Conservation*, *46*(2), 114-126. https://doi.org/10.1080/19455224.2023.2205160

Goodman, N. (1968). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Bobbs-Merrill.

Goodman, N. (2011). *Langages de l'art* (J. Morizot, Trans.). Arthème Fayard/Pluriel.

Gordon, R. (2014). Identifying and Pursuing Authenticity in Contemporary Art. Dans R. Gordon, E. Hermens, & F. Lennard (Éds.), *Authenticity and Replication. The " Real Thing " in Art and Conservation* (pp. 95-110). Achetype Publications Ltd.

Gordon, R. (2021). Knowledge Management, Figurative Language, and the Artist's Voice in Contemporary Art Conservation. *Art Matters International Journal For Technical Art History*, *Special Issue 1*, 36-46.

Hausman, C. R. (2008). Topic on Creativity [1998] : Conceptual and Historical Overview. Dans M. Kelly (Éd.), *Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford University Press eBook.

Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain*. Gallimard.

Hölling, H. (2017). *Paik's Virtual Archive: Time, Change, and Materiality in Media Art*. University of California Press.

Hölling, H. B., Bewer, F. G., & Ammann, K. (2019). Introduction Materials Encounters. Dans H. B. Hölling, F. G. Bewer, & K. Ammann (Éds.), *The Explicit Material. Inquiries on the Intersection of Curatorial and Conservation Cultures* (pp. 1-14). Brill.

Holquist, M. (1989). From Body-Talk to Biography: The Chronobiological Bases of Narrative. *The Yale Journal of Criticism*, *3*(1), 3-40.

Hummelen, IJ., & Scholte, T. (2004). Sharing Knowledge for the Conservation of Contemporary Art: Changing Roles in a Museum without Walls? *Studies in Conservation*, *49*(2), 208-212. https://doi.org/10.1179/sic.2004.49.s2.045

Iaria, T. (2014). *Regole e fughe. Analogie, metafore e modelli nei processi creativi*. Postmedia Books.

ICOM-CC. (1987). Le conservateur-restaurateur : Une définition de la profession [1984]. *Museum*, *XXXIX*(4), 231-233. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000079455_fre

Ingold, T. (2009). The Textility of Making. *Cambridge Journal of Economics*, *34*(1), 91-102. https://doi.org/10.1093/cje/bep042

Ingold, T. (2011). *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. Routledge.

Irvin, S. (2005). The Artist's Sanction in Contemporary Art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63(4), 315-326. https://doi.org/10.1111/j.0021-8529.2005.00214.x

Jarvie, I. C. (2008). Topic on Creativity [1998]: Explaining Creativity. Dans M. Kelly (Éd.), *Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford University Press eBook.

Jeffri, J. (2008). Topic on Artist [1998] : Sociology of the Artist. Dans M. Kelly (Éd.), *Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford University Press eBook.

Kant, E. (2015). *Critique de la faculté de juger [1790]* (A. Renaut, Trad.). Flammarion.

Keck, S. (1984). Some Picture Cleaning Controversies: Past and Present. *Journal of the American Institute for Conservation*, *XXIII*(2), 73-87.

Kemp, J. (2023). Conservators, Creativity, and Control. *Studies in Conservation*, *69*(5), 299-312. https://doi.org/10.1080/00393630.2023.2241246

Knorr Cetina, K. (2001). Objectual Practice. Dans T. R. Schatzki, K. Knorr Cetina, & E. Von Savigny (Éds.), *The Practice Turn in Contemporary Theory* (pp. 175-188). Routledge.

Kreplak, Y. (2018). On Thick Records and Complex Artworks: A Study of Record-Keeping Practices at the Museum. *Human Studies*, *41*(4), 697-717. https://doi.org/10.1007/s10746-018-9479-3

Kuhn, T. S. (1962). *The Structure of Scientific Revolutions*. University of Chicago Press.

Kwon, M. (2002). *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. The MIT Press.

Lagueux, M. (1998). Nelson Goodman and Architecture. *Assemblage*, *35*, 18-35. https://doi.org/https://doi.org/10.2307/3171236

Latour, B. (1991). *Nous n'avons jamais été modernes : Essai d'anthropologie symétrique*. La Découverte.

Laurenson, P. (2004). The Management of Display Equipment in Time-Based Media Installations. *Studies in Conservation*, *49*(2), 49-53. https://doi.org/10.1179/sic.2004.49.s2.011

Laurenson, P. (2006). Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations. *Tate Papers*, *6*. https://doi.org/www.tate.org.uk/research/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations

Laurenson, P. (2016, 18 avril). *Inauguration Prof. Pip Laurenson and Prof. Rachel Pownall, 18 March 2016* (Par Maastricht University [Maastricht University]) [Vidéo]. YouTube. Consulté le 29 août 2025, à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=rEZzsg3OzJg

Laurenson, P., Van Saaze, V., & Van de Vall, R. (2022). Bridging the Gaps Between Theory and Practice through Cross-Institutional Collaboration in the Conservation of Contemporary Art. Dans A. Swinnen, A. Kluveld, & R. Van de Vall (Éds.), *Engaged Humanities. Rethinking Art, Culture, and Public Life* (pp. 271-304). Amsterdam University Press eBooks. https://doi.org/10.2307/j.ctv2rcnqpt.14

Lave, J., & Wenger, E. (1991). *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge University Press.

Lévi-Strauss, C. (1966). *The Savage Mind*. University of Chicago Press.

Lonardelli, L., Napolano, V., & Zanini, A. (Éds.). (2017). *Gravity. Imaging the Universe after Einstein*. Coraini Edizioni.

Luber, K., & Sommermeyer, B. (2011). Remaking Artworks : Realized Concept versus Unique Artwork. Dans T. Scholte & G. Wharton (Éds.), *Inside Installations : Theory and Practice in the Care of Complex Artworks* (pp. 235-248). Amsterdam University Press.

Macdonald, S. (2001). Ethnography in the Science Museum, London. Dans D. Gellner & E. Hirsch (Éds.), *Inside Organizations* (1re éd., pp. 77-97). Routledge.

Macrì, T. (2007). Oh Well, Whatever, Nevermind. Dans P. Baldi, A. Mattirolo, & M. Pignatti Morano (Éds.), *Premio per la giovane arte italiana 2006-2007 Revenge di Nico Vascellari* (pp. 18-19). Electa.

Maier, C. (2007). The Translator as an Intervenient Being. Dans J. Munday (Éd.), *Translation as Intervention* (pp. 1-17). Continuum & IATIS.

Malfroy, S. (2002). Combien y a-t-il de Pavillons de Barcelone? Réflexion sur le statut logique de la 'réplique' in situ d'un édifice détruit. *Matière*, *5*.

Manetti, A. (2021). *Nouvelle du menuisier qu'on appelait le Gros - Vie de Brunelleschi* (L. Baggioni, Trad.). Trente-trois morceaux.

Marçal, H. P. (2017). Conservation in an Era of Participation. *Journal of the Institute of Conservation*, *40*(2), 97-104. https://doi.org/10.1080/19455224.2017.1319872

Marchesi, M. (2017). *Forever young: The Reproduction of Photographic Artworks as a Conservation Strategy*. [Thèse de doctorat, Universiteit Leiden].

Meijer, E., Meijer, S., & Weerdenburg, S. (2018). The Examination and Conservation of Thirteen Artworks by Jean Tinguely in the Collection of the Stedelijk Museum Amsterdam. Dans R. Rivenc & R. Bek (Éds.), *Keep It Moving ? Conserving Kinetic Art. Proceedings from the meeting organized by the Getty Conservation Institute, the ICOM-CC Modern Materials and Contemporary Art Working Group, and Museo del Novecento. Palazzo Reale, Milan, Italy, June 30–July 2, 2016* (pp. 88-94). https://doi.org/10.2307/jj.6142264.16

Messager, A. [LaM - Lille Métropole Musée d'art moderne]. (2022, 21 juillet). *Discussion avec Annette Messager* (Par musée d'art moderne de Lille [LaM - Lille Métropole Musée d'art moderne]) [Vidéo]. YouTube. Consulté le 29 août 2025, à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=JZ8fCw2zh00

Meyer, J. (2000). The Functional Site or the Transformation of Site Specificity [1995]. Dans E. Suderburg (Éd.), *Space, Site, Intervention : Situating Installation Art* (pp. 27-37). University of Minnesota Press.

Michaud, Y. (2003). *L'art à l'état gazeux*. Librairie Arthème Fayard/Pluriel.

Mignot, C. (1999). Dérives monumentales. *Revue de L'Art*, *123*(1), 5-12. https://doi.org/10.3406/rvart.1999.348424

Miller, Z. (2021). Practitioner (In)visibility in the Conservation of Contemporary Art. *Journal of the American Institute for Conservation*, *60*(2-3), 197-209. https://doi.org/10.1080/01971360.2021.1951550

Morris, W. (2012). The Lesser Arts [1877]. Dans *The Collected Works of William Morris: With Introductions by his Daughter May Morris*. Cambridge University Press.

Muñoz Viñas, S. (2005). *Contemporary Theory of Conservation*. Routledge.

Nicolini, D. (2012). *Practice Theory, Work, and Organization: An Introduction*. Oxford University Press.

Nogueira, A., Chasqueira, Â., & Triães, R. (2025). Creative Conservation : A New Approach for the Interpretation and Conservation of Memory. *Studies in Conservation*, 1-20. https://doi.org/10.1080/00393630.2025.2484910

Noordegraaf, J. (2015). Documenting the Analogue Past in Marijke van Warmerdam's Film Installations. *Revista de Historia da Arte*, *4*, 115-123.

O'Doherty, B. (1976). Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space, Part I. *Artforum*, *14*(7).

O'Doherty, B. (1986). *Inside the White Cube : The Ideology of the Gallery Space*. Lapiss Press.

Pareyson, L. (1960). *Estetica: Teoria della formatività*. Zanichelli editore.

Phillips, J. (2015). Reporting Iterations. A Documentation Model for Time-Based Media Art. *Revista de Historia da Arte*, *4*, 168-179.

Pietromarchi, B. (Éd.). (2018). *Nico Vascellari : Revenge*. Manfredi Edizioni.

Pigeat, A. (Animatrice). (2017, 31 juillet). Annette Messager : "Je travaille par accumulation pour me dissimuler, par peur de la chose unique" (n° 384) [Episode de podcast audio]. Dans Les Masterclasses. France Culture. https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-masterclasses/annette-messager-j-ai-toujours-voulu-utiliser-des-materiaux-simples-ceux-du-quotidien-9323294.

Pignatti Morano, M. (Éd.). (2007). *Premio per la Giovane Arte Italiana del Centro nazionale per le Arti Contemporanee, 2006-2007. Revenge di Nico Vascellari*. Mondadori Electa.

Polanyi, M. (1958). *Personal Knowledge : Towards a Post-Critical Philosophy*. University of Chicago Press.

Potts, A. (2006). Introduction. Dans J. J. Winckelmann, *History of the Art of Antiquity [1764]*. Getty Publications.

Prieto, L. (1988). Le mythe de l'original. Dans G. Genette (Éd.), *Esthétique et poétique*. Seuil.

Pugliese, M. (2006). *Tecnica mista. Materiali e procedimenti dell'arte del XX secolo.* Mondadori Bruno.

Quabeck, N. (2021). Reframing the Notion of "The Artist's Intent:" A Study of Caring for Thomas Hirschhorn's *Intensif-Station* (2010). *Journal of the American Institute for Conservation*, *60*(2-3), 77-91. https://doi.org/10.1080/01971360.2020.1826151

Rava, A., & Chiantore, O. (2005). *Conservare l'arte contemporanea*. Mondadori Electa.

Righi, L. (1992). *Conservare l'arte contemporanea*. Nardini.

Rossi Pinelli, O. (1981). Artisti, falsari o folologhi? Da Cavaceppi a Canova, il restauro della scultura tra arte e scienza. *Ricerche Di Storia Dell'arte*, *13–14*, 41-56.

Rossi Pinelli, O. (1986). Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici. Dans S. Settis (Éd.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana* (pp. 183-250). Giulio Einaudi Editore.

Rossi Pinelli, O. (1996). Cultura del frammento orientamenti del restauro del XIX secolo. *GIOVANNI SECCO SUARDO. La Cultura Del Restauro Tra Tutela e Conservazione Dell'opera d'arte. Atti Del Convegno Internazionale Di Studi, Bergamo 9-11 Marzo 1995 (Supplemento al n. 98, 1996)*, pp. 11-20.

Rossi Pinelli, O. (2004). Restauri, Rifacimenti, copie : i musei e il gusto per il "frammento". Dans M. Pastore Stocchi (Éd.), *Il primato della scultura : fortuna dell'antico, fortuna di Canova, 2° settimana di studi canoviani (novembre 2000) a cura di F. Mazzocca e G. Pavanello, Bassano del Grappa 2004* (pp. 13-26). Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo.

Ruhemann, H. (1961). Leonardo Use's of Sfumato. *The British Journal of Aesthetics*, *1*(4), 231-237. https://doi.org/https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/1.4.231

Ruskin, J. (1849). The Seven Lamps of Architecture. *Bulletin of the American Art-Union*, *2*(6), 11. https://doi.org/10.2307/20646641

Ruskin, J. (2008). *Les Sept lampes de l'architecture [1879]* (G. Elwall, Trad.). Klincksieck.

Schäffler, A. (2023). The Increasing Role of Artists' Estates in the Preservation of Contemporary Art. Dans R. Van de Vall & V. Van Saaze (Éds.), *Conservation of Contemporary Art: Bridging the Gap Between Theory and Practice* (pp. 203-214). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-031-42357-4_11

Schavemakers, M. [Stedelijk Museum Amsterdam]. (2016, 6 octobre). *JEAN TINGUELY – MACHINE SPECTACLE* (Par Stedelijk Museum Amsterdam ; E. Brevink, Trad.) [Vidéo]. YouTube. Consulté le 29 août 2025, à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=WD_V-TIwYc0

Schiavone, M. (2007). La Vendetta Di Nico & The Vascellaris. *Digimag*. https://digicult.it/it/digimag/issue-027/the-*Revenge*-of-nico-the-vascellaris/

Scholte, T. (2022). *The Perpetuation of Site-Specific Installation Artworks in Museums: Staging Contemporary Art*. Amsterdam University Press.

Senot, M.-A. [LaM - Lille Métropole Musée d'art moderne]. (2022, 1 juillet). *Visite de l'exposition " Annette Messager. Comme si "* (Par musée d'art moderne de Lille [LaM - Lille Métropole Musée d'art moderne]) [Vidéo]. YouTube. Consulté le 29 août 2025, à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=5tN-f54VYBo

Sommermeyer, B. (2011). Who's Right – the Artist or the Conservator? Dans T. Scholte & G. Wharton (Éds.), *Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks* (pp. 143-151). Amsterdam University Press.

Soussloff, C. (2008). Topic on Artist [1998] : History of the Concept of the Artist. Dans M. Kelly (Éd.), *Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford University Press eBook.

Star, S. L., & Griesemer, J. R. (1989). Institutional Ecology, 'Translations' and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39. *Social Studies of Science*, *19*(3), 387-420. https://doi.org/10.1177/030631289019003001

Stedelijk Museum Amsterdam. (2017, août 25). *Tinguely, Fontaine CII (1969) - In slow motion* (Par Stedelijk Museum Amsterdam) [Vidéo]. YouTube. Consulté le 29 août 2025, à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=4bb4XrFhwQY

Stigter, S. (2015). Co-Producing Conceptual Art: A Conservator's Testimony. *Revista de Historia da Arte*, *4*, 103-114.

Stigter, S. (2016a). Autoethnography as a New Approach in Conservation. *Studies in Conservation*, *61*(2), 227-232. https://doi.org/10.1080/00393630.2016.1183104

Stigter, S. (2016b). *Between Concept and Material. Working with Conceptual Art: A Conservator's Testimony*. [Thèse de doctorat, Amsterdam University].

Tatarkiewicz, W. (1980). Creativity: History of the Concept. Dans *A History of Six Ideas* (pp. 244-265). Polish Scientific Publishers.

Theodoraki, M. (2021). *Contemporary Art in the Museum ; Responsibilities and Professional Roles of Care* [Thèse de doctorat, NOVA School of Science and Technology, NOVA University Lisbon]. https://run.unl.pt/bitstream/10362/148909/1/Theodoraki_2022.pdf

TravisRiverland. (2007, 16 novembre). *Revenge in Venice* [Vidéo]. YouTube. Consulté le 30 août 2025, à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=DmtLDHekAbc

Tymoczko, M. (2003). Ideology and the Position of the Translator : In What Sense is the Translator 'in Between' ? Dans M. Calzada Pérez (Éd.), *Apropos of Ideology : Translation Studies on Ideology– Ideologies in Translation Studies* (pp. 181-201). St. Jerome.

Van de Vall, R. (2009). Towards a Theory and Ethics for the Conservation of Contemporary Art. Dans *Art d'aujourd'hui - patrimoine de demain. Conservation et restauration des oeu-*

vres contemporaines. 13es journées d'études de la SFIIC. (pp. 51-56). Institut national du patrimoine 24 - 26 Juin 2009.

Van de Vall, R. (2015a). Documenting Dilemmas. On the Relevance of Ethically Ambiguous Cases. *Revista de Historia da Arte*, *4*, 7-17.

Van de Vall, R. (2015b). The Devil and the Details: The Ontology of Contemporary Art in Conservation Theory and Practice. *The British Journal of Aesthetics*, *55*(3), 285-302. https://doi.org/10.1093/aesthj/ayv036

Van de Vall, R. (2023). Doing Ethics in Practice : SBMK Platform Meetings. Dans *Conservation of Contemporary Art. Bridging the Gap Between Theory and Practice* (pp. 33-55). Sringer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-031-42357-4_3

Van de Vall, R., Hölling, H. B., Scholte, T., & Stigter, S. (2011). Reflections on a Biographical Approach to Contemporary Art Conservation. Dans J. Bridgland (Éd.), *ICOM-CC 16th Triennial Conference, Lisbon, 19–23 September 2011: Preprints* (pp. 1-8). Critério. https://www.icom-cc-publications-online.org/1309/Reflections-on-a-biographical-Approach-to-Contemporary-Art-Conservation-

Van Maanen, H. (2009). *How to study Art Worlds*. Amsterdam University Press.

Van Saaze, V. (2013). *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks*. Amsterdam University Press.

Vasari, G. (2007). *Vies des artistes [1550] : Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes* (L. Leclanché & V. Gerard Powell, Trad.). Grasset.

Vascellari, N. (2007). Progetto/Project *Revenge*. Dans P. Baldi, A. Mattirolo, & M. Pignatti Morano (Éds.), *Premio per la giovane arte italiana 2006-2007 Revenge di Nico Vascellari* (pp. 22-23). Electa.

Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Routledge.

Verbeeck, M. (2018). De l'intention de l'artiste à l'effet de l'œuvre. Changer l'approche en conservation ? *CeROArt*, *HS*. https://doi.org/10.4000/ceroart.6020

Viollet-le-Duc, E.-E. (1866). *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (Vol. 8). B. Bance.

Volle, N. (2008). Nieuwerkerke, Villot et Véronèse : polémique autour de la restauration des " Noces de Cana " . *Les Cahiers de Mariemont*, *37*(1), 119-129. https://doi.org/10.3406/camar.2008.1311

Walsh, D. (2012). Doing ethnography. Dans C. Seale (Éd.), *Researching Society and Culture* (3e éd., pp. 245-262). Sage publications.

Wharton, G. (2013). The Challenges of Conserving Contemporary Art. *Collecting the New*, 163-178. https://doi.org/10.1515/9781400849352.163

Wharton, G. (2018). Bespoke Ethics and Moral Casuistry in the Conservation of Contemporary Art. *Journal of the Institute of Conservation*, *41*(1), 58–70. https://doi.org/10.1080/19455224.2017.1417141

Wielocha, A. B. (2021). *Collecting Archives of Objects and Stories : On the Lives and Futures of Contemporary Art at the Museum* [Thèse de doctorat, Amsterdam University]. https://pure.uva.nl/ws/files/54945759/Thesis_complete_.pdf

Wimsatt, W. K., & Beardsley, M. C. (1946). The Intentional Fallacy. *The Sewanee Review*, *54*(3), 468-488. http://www.jstor.org/stable/27537676

Winckelmann, J. J. (2006). *History of the Art of Antiquity [1764]* (H. F. Mallgrave, Trad.). Getty Publications.

Withlovepunk. (2007a, août 31). *REVENGE* [Vidéo]. YouTube. Consulté le 30 août 2025, à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=sUdjtMetpSc

Withlovepunk. (2007b, septembre 27). *(excerpt from) REVENGE* [Vidéo]. YouTube. Consulté le 30 août 2025, à l'adresse https://www.youtube.com/watch?v=G4C-utE20ac

Yaneva, A. (2003a). Chalk Steps on the Museum Floor: The Pulses of the Object in an Art Installation. *Journal of Material Culture*, *8*(2), 169-188. https://doi.org/10.1177/13591835030082003

Yaneva, A. (2003b). When a Bus met a Museum: Following Artists, Curators and Workers in Art Installation. *Museum and Society*, *1*(3), 116-127.

Chapitre de conséquences



Cet ouvrage enquête sur les pratiques de conservation pour la réinstallation d'œuvres d'art contemporaines et comment celles-ci peuvent perdurer au sein du musée en étant présentées dans l'avenir. Ces œuvres doivent changer pour rester vivantes, mais les musées et les conservateurs ne sont pas (toujours) bien préparés à relever ce nouveau défi qui les attend. Au fil de ma recherche, je démontre comment les acteurs qui travaillent matériellement avec les œuvres contemporaines s'engagent dans des pratiques muséales pour préserver la vitalité de ces créations, en collaboration avec l'artiste. En associant l'analyse des pratiques de création et de conservation des œuvres contemporaines avec un cadre théorique philosophique, historique, sociologique et anthropologique, je souligne comment les professionnels en Europe sont confrontés à des défis majeurs lorsqu'il s'agit de réinstaller ces œuvres pour assurer leur pérennité comme composantes du patrimoine culturel matériel. De plus, je montre comment ils gèrent des projets artistiques complexes au sein d'institutions plutôt traditionnelles qui préservent l'intégrité des œuvres qu'elles collectionnent pour qu'elles restent fidèles à l'intention initiale de l'artiste. Ainsi, je soulève la question générale de la manière dont les acteurs, les professionnels et les chercheurs en conservation peuvent préserver et prendre soin de ces œuvres comme patrimoine culturel, tout en découvrant des solutions pour garantir leur pérennité sans compromettre l'intention de l'artiste, c'est-à-dire en leur permettant d'évoluer au musée vu leur caractère ouvert et changeant.

Ce projet s'inscrit dans le cadre du programme NACCA financé par l'Union européenne pour conserver l'art contemporain. C'est grâce à l'université de Maastricht et à l'université de Roma Tre que mon projet de recherche au sein du programme NACCA a été possible. Les deux institutions italiennes, les Beaux-Arts de Brera et le MAXXI de Rome, m'ont permis de trouver mes cas d'étude en m'accueillant pendant mes stages de recherche. Le projet NACCA voulait engager une série de recherches sur la conservation des œuvres contemporaines. Pour ce faire, il devait rassembler des chercheurs de divers domaines, des institutions universitaires de recherche, ainsi que des musées et des écoles d'art pour impliquer plusieurs niveaux de collaboration entre le monde de la recherche, de l'enseignement et celui plus pratique des professionnels de la conservation au musée. Les œuvres contemporaines sont plus fragiles que les œuvres traditionnelles telles que la peinture et la sculpture, en raison de leur nature évolutive. Elles requièrent l'intervention de l'artiste pour être réinstallées. Cela soulève la question de la manière de les transmettre aux futures générations. Ce livre figure parmi les nombreuses publications rendues possibles grâce au programme NACCA portant sur la conserva-

tion de l'art contemporain au musée. Le programme NACCA se concentre principalement sur la problématique de la conservation des œuvres contemporaines au sein des institutions muséales, et sur l'élaboration de nouvelles approches qui valorisent leur caractère évolutif en constante mutation. Les membres de l'équipe du projet NACCA ont mené des études empiriques sur les pratiques de conservation des œuvres contemporaines et les manières de répondre à leurs besoins de conservation par rapport aux œuvres traditionnelles. Il est essentiel de saisir le contexte de ma recherche et comment elle se situe par rapport aux autres travaux, dans le but de suggérer des réponses pour les œuvres contemporaines en accord avec les pratiques muséales et artistiques, afin d'assurer l'authenticité des œuvres. Dans ce qui vient ensuite, je vais d'abord aborder l'apport académique de ma recherche avant de me pencher sur l'influence sociétale de mes travaux de recherche.

APPORTS ACADÉMIQUES

Cette étude interdisciplinaire sur la conservation de l'art contemporain donne une approche sous plusieurs angles du problème de la conservation des œuvres d'art contemporain, mais également plusieurs solutions en fonction de ces problèmes, qu'ils soient ontologiques, sociologiques, historiques ou anthropologiques. Cela offre la possibilité d'aborder le problème et ses solutions sous différents aspects, proposant une perspective différente sur plusieurs points et en répondant à divers enjeux, tel un prisme diffusant divers rayons lumineux. En effet, la problématique de la conservation des œuvres contemporaines est complexe et peut être examinée sous divers angles complémentaires. Dans le chapitre 2, je propose une nouvelle ontologie des œuvres contemporaines pour examiner la réinstallation répétée d'une même œuvre qui peut aussi changer et évoluer sans qu'il s'agisse d'en créer une nouvelle. Dans le chapitre 3, je propose une autre lecture de l'histoire de la conservation pour continuer à considérer les principes d'intervention minimale et de réversibilité en relation avec le travail des artistes pour autoriser la transformation de leurs œuvres. Dans le chapitre 4, je propose un nouveau concept de créativité qui envisage le travail collectif avec la matière pour réinstaller les œuvres contemporaines. En enquêtant empiriquement sur comment les œuvres contemporaines sont mises en vie par divers acteurs dans des agencements matériels, je suis arrivée à la conclusion qu'il est crucial de considérer ce travail collectif et le potentiel d'évolution des œuvres, selon les étapes de leur biographie. Il est également possible de considérer les

pratiques artistiques comme des traditions quand on travaille avec les œuvres contemporaines pour les réinstaller. Je propose de voir les enjeux de conservation comme des questions liées au processus de réinstallation des œuvres, en collaboration avec l'artiste et un vaste nombre d'acteurs. Il me paraît indispensable d'envisager également cette phase de réinstallation des œuvres comme l'opportunité de mener des recherches sur la conservation des œuvres contemporaines. Cela permet de saisir comment la conservation et la création artistique sont interconnectées, ainsi que d'appréhender les solutions proposées par les acteurs et d'être en mesure de les valoriser.

Dans ma conclusion, chapitre 8, je propose de considérer plusieurs nuances de créativité pour envisager la conservation des œuvres contemporaines au musée en lien avec des stratégies de documentation différentes. J'explique que le concept de biographie de l'œuvre est utile pour comprendre que les œuvres sont susceptibles de ne pas avoir besoin d'évoluer toute leur vie, et cela peut cesser même si l'artiste est encore vivant. Ainsi, plusieurs stratégies peuvent être mises en place au musée en fonction de la période de vie de l'œuvre, aussi d'un point de vue de la documentation. Ainsi, en complément de l'analyse des pratiques de réinstallation au musée et de la créativité dont peuvent faire preuve les acteurs, je suggère également une analyse de la documentation utilisée en art contemporain (chap. 6 et 7 surtout). J'espère que ces découvertes serviront de ressources aux chercheurs et professionnels en lien avec ces œuvres.

Ce projet de recherche s'inscrit dans le cadre du consortium de recherche New Approaches for the Conservation of Contemporary Art (NACCA). Les résultats de cette recherche ont été présentés lors de conférences organisées par NACCA à Londres (2017), Cologne (2018) et Maastricht (2019). Des éléments de cette étude ont aussi été présentés lors du congrès international sur les théories et l'histoire de la conservation (2018) organisé par l'Institut national d'anthropologie et d'histoire (INAH), l'École nationale de conservation, restauration et muséographie (ENCRyM) et la Coordination nationale pour la conservation du patrimoine culturel (CNCNP) du Mexique, de même que lors de la conférence sur l'identité des villes à travers l'architecture et les arts organisée au Caire (2018) par l'institution des experts internationaux pour l'enrichissement de la recherche et l'échange de connaissances (IEREK). Certains aspects des résultats de la recherche ont servi de base à des publications, notamment un article dans des revues à comité de lecture (Cities' Identity Through Architecture and Arts). J'ai également partagé ces connaissances

avec les professionnels des Beaux-Arts et du MAXXI lors de nos échanges pendant mes stages de recherche dans ces établissements.

CONSÉQUENCES SOCIÉTALES

Dans cette partie, je souligne l'apport pratique de cette recherche pour ceux qui travaillent quotidiennement avec les œuvres d'art contemporaines. Je souhaite donc revisiter ma recherche empirique et les solutions proposées dans le dernier chapitre de mon ouvrage, en m'appuyant sur mon cadre théorique. D'après mes observations aux Beaux-Arts de Brera, ma recherche indique que les œuvres contemporaines ont une nature évolutive et variable selon les contextes. La documentation peut être utilisée de façon approximative pour permettre aux œuvres d'évoluer plutôt que de les figer dans un état prédéfini. De plus, l'artiste n'est pas formé à travailler seul, mais à collaborer avec les autres. Pour faire de l'art, il est possible de suivre une formation préalable où le futur artiste peut assimiler des conventions. L'académie peut servir de plateforme pour l'apprentissage et la création d'œuvres contemporaines en constante évolution, en collaborant avec les autres dans un processus impliquant la matière et une documentation en mutation. Les artistes doivent pouvoir considérer l'histoire de l'institution qu'ils fréquentent pour devenir des artistes et son lien avec le monde de l'art contemporain et combien une institution est connectée à la production de ces œuvres. Au sein de ces établissements d'enseignement dédiés aux artistes, mais également dans ceux dédiés aux conservateurs, des cours pourraient être organisés entre eux pour saisir l'essentiel de la profession des uns et des autres. Cela cernerait les exigences professionnelles réciproques tout au long de leurs carrières respectives.

Mes études de cas au musée montrent comment il est possible de travailler avec des œuvres contemporaines qui nécessitent à la fois des modifications substantielles et mineures, comment elles sont réinstallées au musée et l'importance de la documentation dans ce processus. Dans ces cas, une réinstallation est envisageable si plusieurs acteurs collaborent de manière créative, parfois pour reproduire la même œuvre, d'autres fois pour la modifier. Ce processus englobe de nombreux acteurs variés : tels que des artistes, des commissaires d'exposition, des conservateurs, des techniciens, des assistants. Dans de telles situations, le conservateur pourrait intensifier sa collaboration avec l'artiste et travailler en concertation avec le commissaire d'exposition pour saisir les propriétés de définition de l'œuvre et également la soutenir dans son évolution. Il

pourrait justifier ses décisions en matière d'exposition et de conservation avec le commissaire d'exposition, et mettre à disposition du public ces informations de manière gratuite. Le musée peut devenir un acteur créatif en modifiant l'œuvre et la documentation qui l'accompagne. La documentation peut être utilisée de façon créative, que ce soit en évoluant pendant le processus de réinstallation de l'œuvre, ou en narrant son histoire à travers une vidéo artistique qui pourrait être montrée aux côtés de l'œuvre quand l'artiste ne sera plus là pour la réinstaller. Le musée pourrait, de cette façon, permettre aux artistes d'interagir de manière différente avec leurs créations, afin de saisir l'idée du passage du temps et de la transmission du musée, qui peut devenir un lieu d'évolution créative des œuvres.

Je pense que j'ai eu de la chance de pouvoir consacrer mon temps à l'étude de ces aspects liés à la réinstallation des œuvres contemporaines, en particulier ce qui est collaboratif dans ce processus et dans la documentation. Je souhaiterais approfondir à l'avenir la manière dont les artistes répondent à l'évolution nécessaire de leurs œuvres. J'aimerais aussi poursuivre mes recherches sur les réponses documentaires proposées par le musée en collaboration avec l'artiste, dans le but de maintenir une dimension vivante de leurs créations. Je voudrais aussi approfondir comment ils fabriquent des réseaux de collaboration pour produire leurs œuvres et comment ils parviennent à les maintenir pour assurer leur conservation.

Résumé



Les œuvres d'art contemporaines se distinguent des formes d'art traditionnelles comme la peinture et la sculpture. Elles ne sont pas stables et durables, mais plutôt transitoires et en perpétuelle mutation. Il est nécessaire de considérer les spécificités du contexte pour que les installations et les performances restent vivantes. Les réinstaller ou les réitérer implique de tolérer une certaine flexibilité pour leur permettre d'évoluer selon le contexte. Le problème se pose lorsque celles-ci intègrent une collection muséale. Les musées sont des établissements qui doivent garantir l'intégrité du patrimoine culturel tangible qu'ils détiennent, pour en sauvegarder l'authenticité et le transmettre aux générations à venir. Cela implique de maintenir la relation originelle entre l'œuvre et son créateur. Étant donné la nature évolutive des œuvres d'art contemporain, j'introduis la problématique centrale de cette thèse dans le premier chapitre. Il s'agit de savoir s'il est possible pour un musée de maintenir l'identité d'une œuvre contemporaine sans la figer mais en la gardant ouverte pour qu'elle change et qu'elle évolue ? Si oui, comment cela est-il possible ?

Le chapitre 2 est composé de trois sections. La première consiste en une revue littéraire portant sur la problématique de la conservation des œuvres d'art contemporain, également en lien avec la notion de créativité. Pour commencer, je souligne ce qui distingue les œuvres d'art contemporain des œuvres traditionnelles en faisant référence à plusieurs contributions qui expliquent comment l'art contemporain se démarque de l'art classique et moderne. Je souligne que la spécificité des œuvres contemporaines réside dans leur nature non fixe et temporaire, qui transcende l'objet, comme le note la sociologue Nathalie Heinich (2014). Ensuite, j'étudie la manière dont le domaine de la conservation a adapté ses méthodes à cette diversité inhérente des œuvres d'art contemporaines, et comment la notion de créativité est abordée dans ce domaine. Je cite l'exemple de conservateurs qui partagent leurs méthodes pour assurer la continuité des œuvres d'art contemporaines. Bien qu'ils n'évoquent pas leurs pratiques comme étant créatives, je maintiens que ce qu'ils font peut être perçu de cette façon. Cela soulève la question de l'origine du tabou de la créativité en conservation. Je maintiens qu'il existe un tabou de la créativité en conservation qui s'articule autour de deux dimensions : philosophique et historique. Ces dimensions influencent non seulement les pratiques, et la manière dont les conservateurs ont structuré leur profession autour d'une certaine histoire de celle-ci. Pour finir, j'élabore une autre perspective ontologique où l'œuvre d'art peut être envisagée comme une création multiple et évolutive, sans que cela mette en doute son authenticité. Autrement dit, une ontologie qui favorise l'épanouisse-

ment d'une créativité et assure qu'une œuvre conserve son authenticité tout en évoluant. Je cherche cela dans une redéfinition de l'œuvre qui repose sur la combinaison des instructions et de son histoire de production, à l'instar de l'architecture qui peut avoir diverses versions, selon la théorie du philosophe Nelson Goodman (1968) et la théorie des œuvres plurielles du théoricien Gérard Genette (1994).

Dans le chapitre 3, j'examine la dimension historique de ce tabou. Je souligne d'abord l'origine de ce tabou lié au paradigme scientifique de la conservation qui a émergé à la fin du 19e siècle et s'est amplifié lors des cinquante dernières années. Je clarifie ce qu'implique ce paradigme scientifique. Ensuite, grâce aux témoignages de plusieurs conservateurs, je montre que ce paradigme ne surgit pas du néant, mais qu'il est inculqué aux conservateurs pour les former à leur profession. Cela implique d'apprendre à utiliser des instruments scientifiques afin de préserver l'intégrité des œuvres en respectant les principes de réversibilité et d'intervention minimale, ainsi que les codes éthiques promouvant ces principes. Je souligne que cette méthode d'apprentissage est très efficace, mais l'application du paradigme scientifique aux œuvres d'art contemporain s'avère compliquée. Finalement, j'insiste sur le fait que les partisans du paradigme scientifique encouragent une interprétation de l'histoire de la conservation professionnelle comme n'étant survenue qu'à partir du 19e siècle avec l'émergence des instruments scientifiques. Ils affirment également que les traitements des hommes du passé manquaient de respect pour l'intégrité historique des œuvres, car ils n'étaient pas équipés d'outils scientifiques pour évaluer leur détérioration et ne disposaient pas de codes éthiques. En m'appuyant sur les travaux d'Orietta Rossi Pinelli (1986) et de Françoise Choay (2007), je propose une vision alternative. J'indique que l'histoire de ce métier remonte à la Renaissance, quand les conservateurs intégraient des statues antiques en s'inspirant des textes mythologiques redécouverts et en collaborant avec les érudits. Je précise que ce qu'ils entreprenaient ne manquait pas de respect pour le passé, mais représentait une autre manière de rétablir l'histoire de ces œuvres. Bien que leurs pratiques ne correspondent plus à nos critères contemporains, elles avaient leur propre logique. Je souligne que les conservateurs d'autrefois faisaient preuve d'une créativité qui n'était pas anachronique, mais plutôt interprétative, car ils intégraient les statues en s'établissant sur les textes antiques qu'ils devaient maîtriser pour être reconnus comme des professionnels. Cela soulève la question de comment élaborer ce concept de créativité.

Dans le chapitre 4, je développe un nouveau concept de créativité. Celui-ci fait le pont entre le travail de l'artiste et celui du conservateur,

et englobe le travail de toutes ces personnes qui réinstallent les œuvres contemporaines à distance de plusieurs années au musée. Mais, avant, je reviens sur l'origine du terme créativité et la manière dont le concept de créativité s'est développé lors du 19e siècle. À cette époque, la créativité était principalement associée au travail de l'artiste seul, capable de transposer son idée mentale dans une matière qui se conformait ensuite à ses désirs. Je précise que cette notion connaît un déclin historique. Cela m'amène à explorer le concept de mondes de l'art du sociologue Howard Becker (1982), qui considère la création artistique comme un processus collectif impliquant plusieurs intervenants qui collaborent avec l'artiste pour réaliser son œuvre. Selon Becker, il existe un personnel de renfort qui assiste l'artiste et qui peut avoir un impact sur la forme de l'œuvre. Il reconnaît que ces personnes collaborent sur la base de conventions qu'ils ont apprises lors d'un processus d'apprentissage formel précédent mais également sur le terrain. Cela signifie que ces conventions sont susceptibles d'évoluer. Je suggère de tenir compte du rôle de la matière dans ce processus. Ce qui m'incite à élaborer le modèle écologique de la créativité de l'anthropologue Tim Ingold (2009, 2011) avec les concepts de formativité des sociologues Silvia Gherardi et Manuela Perrotta (2013, 2014b), d'agencement (Gherardi, 2015) et d'induction (Gherardi et Perrotta, 2014a). Cela met en évidence que l'artiste n'est pas seul quand il produit ses œuvres. Cependant, le processus créatif est guidé par la matière qui oriente un processus collectif d'apprentissage à l'intérieur d'une communauté de pratique épistémique temporaire. La distinction entre ce que l'artiste fait et les autres professionnels du musée devient ainsi plus fluide. Il est aussi possible de reconnaitre l'existence de plusieurs nuances de créativité. Ce cadre théorique me sert de cadre d'analyse pour mes études de cas.

Dans les chapitres 5, 6 et 7, j'introduis mes différents cas d'étude se tenant dans deux institutions italiennes, toutes les deux considérées sur la scène nationale et internationale comme des références pour l'enseignement et la présentation d'œuvres contemporaines en Italie. La première, c'est les Beaux-Arts de Brera à Milan. Il s'agit d'une source d'inspiration pour orienter ma recherche au musée. Je propose d'analyser la manière dont l'art contemporain est enseigné aux étudiants qui veulent devenir des artistes. Je regarde comment ils sont formés à collaborer avec les autres, et comment ils apprennent à utiliser la documentation pour développer leurs œuvres et les aider à évoluer en fonction du contexte. J'examine dans un unique chapitre (chapitre 5) les méthodes d'enseignement de trois enseignants qui mettent en avant la particularité des œuvres contemporaines : leur caractère collectif, leur nature éphémère et

combien elles dépendent d'une documentation approximative. Je conclus que la créativité de l'artiste a changé. Les artistes ne sont pas formés à travailler en solitaire pour former la matière à partir d'un dessin mental qu'ils ont dans leur esprit. Ils sont cependant formés pour collaborer avec les autres en se laissant guider par la matière et en utilisant la documentation de manière processuelle pour développer leurs œuvres en fonction du contexte à l'intérieur d'une communauté de pratique épistémique. Cela signifie pour les conservateurs que l'intention de l'artiste n'est pas fixe, mais plutôt quelque chose en constante évolution.

Ma recherche empirique se déroule également dans une deuxième institution où la préservation des œuvres contemporaines est d'une importance capitale : le musée national des arts du 20e siècle (MAXXI) de Rome. En utilisant des méthodes d'observation ethnographique, j'explore les processus de réinstallation de deux œuvres contemporaines : *Horn Perspective* (2009) créée par l'artiste français Laurent Grasso et *Revenge* (2007-2018) réalisée par l'artiste italien Nico Vascellari. Ces deux cas d'étude forment deux chapitres différents. Il existe une séquence logique. Je commence par l'œuvre la moins ouverte, celle de Grasso qui ne nécessite pas beaucoup de modifications. Je termine par celle de Vascellari qui a besoin de changer beaucoup en fonction du contexte, car elle est spécifique au site et puisque l'artiste doit la réinterpréter pour la réactiver. Dans les deux cas, je propose d'analyser comment les acteurs collaborent, qui fait preuve de quelle créativité, et comment ils utilisent tel ou tel document pour stimuler leur créativité.

Au chapitre 6, j'invite le lecteur à suivre les acteurs pendant le processus de réinstallation de *Horn Perspective*. Cependant, au préalable, je développe une nouvelle approche de la documentation qui peut être employée de façon plus artistique. Si l'on accepte qu'une œuvre contemporaine puisse évoluer en restant la même œuvre, et qu'il existe une forme de créativité collective pour la réinstaller, alors il est toujours possible de dire qu'il existe une forte responsabilité sur la documentation. Ce n'est pas un set d'instructions qu'il faut suivre pour réinstaller l'œuvre de la même manière, mais c'est plutôt une aide pour voir comment l'œuvre peut évoluer. Ainsi, je repense la notion de documentation, comme une sorte de médiateur, approximative et utilisée de manière plus artistique pour changer l'œuvre. Je vais donc proposer une nouvelle perspective sur la fonction de la documentation. Je maintiens qu'il existe une documentation du quoi (van Saaze, 2013) et une documentation de mémoire de référence (Noordegraaf, 2015) qui permettent de documenter certains aspects historiques des œuvres. De plus, je soutiens qu'il existe une documentation plus approximative qui permet aux acteurs de mobiliser leurs

connaissances tacites à propos des œuvres pour favoriser leur évolution. Il s'agit d'une documentation du comment (van Saaze, 2013) et d'une documentation de mémoire de travail (Noordegraaf, 2015). Je maintiens que ces documents peuvent servir d'objet-frontière (Kreplak, 2018) pour faciliter la collaboration entre les acteurs. En analysant le processus de réinstallation de *Horn Perspective*, je démontre qu'il existe une créativité miméographique, dans le sens de Fernando Domínguez Rubio (2020), qui engage une grande quantité de personnes. En analysant l'utilisation de la documentation, je démontre que les documents du quoi et les documents de mémoire de référence peuvent servir de documents du comment et de documents de mémoire de travail, car les acteurs interagissent avec la matière de manière changeante non mécanique.

Dans le chapitre 7, j'emmène le lecteur à suivre le processus de réinstallation de *Revenge*. C'est une œuvre plurielle car elle est site-spécifique. Elle doit s'adapter au contexte et l'artiste doit la réinterpréter pour la réactiver. Il existe une documentation disponible, mais elle ne fournit pas d'instructions sur la façon de réinstaller l'œuvre, comme dans le cas de *Horn Perspective*. Il est donc nécessaire de faire preuve d'une certaine créativité pour la réinstaller, ainsi que pour refaire les plans. Dans ce cas, je montre qu'il existe une créativité tertiaire, pas seulement miméographique mais pas complètement néographique, dans le sens de Domínguez Rubio (2020), qui engage plusieurs participants au sein d'une communauté de pratique épistémique. L'institution muséale peut être un acteur du changement, collaborant avec l'artiste pour déterminer les propriétés de définition de son œuvre et lui permettre d'évoluer en restant authentique. En analysant l'utilisation de la documentation, je souligne qu'un document de mémoire de référence peut devenir un document de mémoire de travail si le musée élabore de nouveaux plans qui affectent l'identité de l'œuvre. Je démontre également que la documentation, y compris les plans du musée, constitue un objet-frontière pour les acteurs, facilitant leur collaboration en improvisant.

Le chapitre 8 rassemble les découvertes de ce livre. Grâce à mon étude empirique, j'ai démontré qu'une grande quantité de personnes participent au processus de réinstallation des œuvres contemporaines, et qu'il existe plusieurs nuances de créativité en fonction du moment de la biographie des œuvres. Si l'artiste et le musée collaborent, certaines œuvres peuvent continuer à se développer. Je maintiens que le musée devrait être en mesure de définir l'identité de l'œuvre en collaboration avec l'artiste, et produire une documentation capable d'entrer dans le cœur de l'œuvre pour la modifier. Une certaine créativité existe au musée, qui se situe entre celle miméographique qui préserve les éléments

existants, et néographique qui introduit des nouveautés. C'est une créativité collective qui nécessite un dialogue entre le corps et la matière, et qui nécessite également une interprétation. Cette créativité s'appuie sur une communauté de pratique épistémique, où ce qui est important pour la production l'est aussi pour sa conservation. Dans ce contexte, artistes et conservateurs peuvent collaborer ensemble. Je souligne que les œuvres contemporaines peuvent être conservées si l'on considère les pratiques artistiques comme des traditions qui engagent beaucoup de personnes. Ces traditions peuvent être enseignées à de nouvelles personnes en l'absence de l'artiste, et le musée peut jouer un rôle dans ce processus. Ainsi, la conservation et la continuation des œuvres se rencontrent dans la production à la manière des traditions qui peuvent s'apprendre.

Concernant les œuvres contemporaines, mon cadre théorique montre que le processus de conservation, qui implique la manipulation et la réinstallation des œuvres, pose des défis tant pour leur création que pour leur pérennité. De plus, la documentation agit comme un médiateur dans ce processus plutôt que comme gardien ontologique de l'œuvre. Ce qui m'amène à la conclusion principale de mon travail de thèse. On peut promouvoir la continuité des œuvres contemporaines au musée si elles s'inscrivent dans une communauté de pratique bien établie, évoluant au sein de traditions communes et partageables avec l'artiste à travers un réseau de soin. Je défends également l'idée que ce contexte n'est pas nécessairement pérenne et peut évoluer selon la phase de la biographie de l'œuvre, le déterminant aussi.

Dans ce chapitre, j'élabore également une proposition en examinant un aspect de la documentation de *Revenge* : je propose que les œuvres plurielles ne peuvent pas toujours être réinstallées dans le changement, mais sont susceptibles d'être réinstallées sans changer beaucoup quand l'artiste n'est plus présent. Je conçois diverses stratégies, y compris l'utilisation d'une documentation vidéo – que je considère comme une documentation artistique – qui permet de raconter quelque chose sur l'œuvre quand elle ne pourra plus vivre comme l'artiste le désirait. Par exemple, dans le cas de *Revenge*, la vidéo artistique réalisée par plusieurs artistes en collaboration avec Vascellari peut à la fois servir de support d'archive pour le musée, et être exposée aux côtés de l'œuvre pour apporter un éclairage sur son caractère initialement changeant lorsque l'artiste ne sera plus disponible pour la présenter.

Summary



Contemporary artworks differ from traditional art forms such as painting and sculpture. They are not stable and durable, but rather transitory and constantly changing. It is necessary to take into account the specificities of the context in order for installations and performances to remain alive. Reinstalling or repeating them requires a certain degree of flexibility to allow them to evolve according to the context. The problem arises when these works are incorporated into a museum collection. Museums are institutions that must guarantee the integrity of the tangible cultural heritage they hold, in order to preserve its authenticity and pass it on to future generations. This implies maintaining the original relationship between the work and its creator. Given the evolving nature of contemporary artworks, I introduce the central issue of this thesis in the first chapter: is it possible for a museum to preserve the identity of a contemporary artwork without fixing it, while allowing it to transform and develop? If so, how is this possible?

Chapter Two consists of three sections. The first is a literature review on the issue of conserving contemporary artworks, also in relation to the concept of creativity. To begin with, I highlight what distinguishes contemporary artworks from traditional ones by referring to several contributions that explain how contemporary art differs from classical and modern art. I emphasise that the specificity of contemporary works lies in their non-fixed and temporary nature, which transcends the object, as noted by sociologist Nathalie Heinich (2014). Next, I examine how the field of conservation has adapted its methods to this inherent diversity of contemporary artworks, and how the notion of creativity is addressed in this field. I cite the example of conservators who share their methods for ensuring the continuity of contemporary artworks. Although they do not refer to their practices as creative, I maintain that what they do can be perceived in this way. This raises the question of the origin of the taboo surrounding creativity in conservation. I maintain that there is a taboo surrounding creativity in conservation that revolves around two dimensions: philosophical and historical. These dimensions influence not only practices, but also the way in which curators have structured their profession around a certain history of it. Finally, I develop another ontological perspective in which the work of art can be seen as a multiple and evolving creation, without this calling into question its authenticity. In other words, ontology that allows for creativity and ensures that a work retains its authenticity while evolving. I seek this in a redefinition of the work based on a combination of instructions and the history of the work's production, similar to architecture, which can have various

versions, according to the theory of philosopher Nelson Goodman (1968) and the theory of plural works of theorist Gérard Genette (1994).

In Chapter Three, I examine the historical dimension of this taboo. I begin by highlighting the origins of this taboo, which is linked to the scientific paradigm of conservation that emerged in the late 19th century and has grown in prominence over the last fifty years. I clarify what this scientific paradigm entails. Then, using testimonies from several conservators, I illustrate that this paradigm did not arise out of nowhere, but is instilled in conservators as part of their professional training. This involves learning to use scientific instruments to preserve the integrity of works while respecting the principles of reversibility and minimal intervention, as well as the ethical codes that promote these principles. I emphasise that this learning method is very effective, but that applying the scientific paradigm to contemporary artworks is complicated. Finally, I stress that proponents of the scientific paradigm encourage an interpretation of the history of professional conservation as having only emerged in the 19th century with the advent of scientific instruments. They also claim that the treatments used by people in the past lacked respect for the historical integrity of the works, as they were not equipped with scientific tools to assess their deterioration and did not have codes of ethics. Drawing on the work of Orietta Rossi Pinelli (1986) and Françoise Choay (2007), I propose an alternative view. I point out that the history of this profession dates back to the Renaissance, when conservators integrated ancient statues by drawing inspiration from rediscovered mythological texts and collaborating with scholars. I emphasise that what they were doing was not disrespectful to the past, but represented another way of restoring the history of these works. Although their practices no longer meet our contemporary criteria, they had their own logic. I would emphasise that the conservators of yesteryear demonstrated a creativity that was not anachronistic, but rather interpretative, as they integrated the statues based on the ancient texts they had to master in order to be recognised as professionals. This raises the question of how to develop this concept of creativity.

In Chapter Four, I develop a new concept of creativity that bridges the work of the artist and that of the conservator, and encompasses the work of all those who reinstall contemporary works in museums several years after they were first exhibited. But first, I return to the origin of the term creativity and how the concept of creativity developed during the 19th century. At that time, creativity was mainly associated with the work of the artist alone, who could transpose his mental idea into material that then conformed to his desires. I should point out that this notion has

declined over time. This leads me to explore sociologist Howard Becker's (1982) concept of art worlds, which considers artistic creation to be a collective process involving several contributors who collaborate with the artist to produce their work. According to Becker, there is a support staff that assists the artist and can have an impact on the form of the work. He recognises that these people collaborate on the basis of conventions they have learned through a previous formal learning process, but also directly in the field. This means that conventions are likely to evolve. I suggest considering the role of material in this process. This leads me to develop anthropologist Tim Ingold's ecological model of creativity (2009, 2011) with the concepts of formativity by sociologists Silvia Gherardi and Manuela Perrotta (2013, 2014b), agencement (Gherardi, 2015) and induction (Gherardi and Perrotta, 2014a). This highlights that artists are not alone when they produce their works, but that the creative process is guided by matter, which directs a collective learning process within a temporary epistemic community of practice. This makes the distinction between what the artist does and what other museum professionals do more fluid. It is also possible to recognise the existence of several nuances of creativity. I use this theoretical framework as a framework for analysis for my case studies.

In chapters Five, Six, Seven, I introduce my various case studies, which take place in two different Italian institutions, both considered nationally and internationally as benchmarks for the teaching and presentation of contemporary works in Italy. The first is the Brera Academy of Fine Arts in Milan. This is a source of inspiration for my research at the museum. I propose to analyse how contemporary art is taught to students who want to become artists, how they are trained to collaborate with others, and how they learn to use documentation to develop their works and help them evolve according to the context. In a single chapter (Chapter Five), I examine the teaching methods of three teachers who highlight the distinctive features of contemporary works: their collective character, their ephemeral nature, and how much they depend on approximate documentation. I conclude that the artist's creativity has changed. Artists are not trained to work alone to shape the material from a mental image they have in their minds, but are trained to collaborate with others, allowing themselves to be guided by the material and using documentation in a processual way to develop their works according to the context within a community of epistemic practice. For conservators, this means that the artist's intention is not fixed, but rather something that is constantly evolving.

My empirical research is also being conducted at a second institution where the preservation of contemporary works is of paramount importance: the National Museum of 21st Century Arts (MAXXI) in Rome. Using ethnographic observation methods, I explore the processes involved in reinstalling two contemporary works: *Horn Perspective* (2009) by French artist Laurent Grasso and *Revenge* (2007-2018) by Italian artist Nico Vascellari. These two case studies form two different chapters. There is a logical sequence. I begin with the least open work, that of Grasso, which does not require many modifications. I end with Vascellari's work, which needs to be changed significantly depending on the context, as it is site-specific and because the artist needs to reinterpret it in order to reactivate it. In both cases, I propose to analyse how the actors collaborate, who demonstrates what kind of creativity, and how they use particular documents to stimulate their creativity.

In Chapter Six, I invite the reader to follow the actors during the process of reinstalling *Horn Perspective*. However, first I develop a new approach to documentation that can be used in a more artistic way. If we accept that a contemporary work can evolve while remaining the same work, and that there is a form of collective creativity involved in reinstalling it, then it is always possible to say that documentation carries a heavy responsibility. It is not just a set of instructions to be followed in order to reinstall the work in the same way, but rather an aid to seeing how the work can evolve. Thus, I rethink the notion of documentation as a kind of mediator, approximate and used in a more artistic way to change the work. I will therefore propose a new perspective on the function of documentation. I maintain that there is documentation of *the what* (van Saaze, 2013) and documentation of *reference memory* (Noordegraaf, 2015) that allow certain historical aspects of works to be documented. Furthermore, I maintain that there is a more approximate form of documentation that allows actors to mobilise their tacit knowledge about works to promote their evolution. This is documentation of the how (van Saaze, 2013) and working memory documentation (Noordegraaf, 2015). I maintain that these documents can serve as boundary objects (Kreplak, 2018) to facilitate collaboration between actors. By analysing the process of reinstalling *Horn Perspective* is reinstalled, I demonstrate that there is a mimeographic creativity, in the sense of Fernando Domínguez Rubio (2020), which engages many people. By analysing the use of documentation, I demonstrate that what documents and reference memory documents can serve as how documents and working memory documents, as actors interact with the material in a non-mechanical, changing way.

In Chapter Seven, I take the reader through the process of reinstalling *Revenge*. It is a plural work because it is site-specific. It must adapt to the context, and the artist must reinterpret it in order to reactivate it. Documentation is available, but it does not provide instructions on how to reinstall the work, as in the case of *Horn Perspective*. It is therefore necessary to use some creativity to reinstall it and redraw the plans. In this case, I show that there is a tertiary creativity, not just mimetic but not completely neographic, in the sense of Domínguez Rubio (2020), which engages several participants within a community of epistemic practice. The museum institution can be an agent of change, collaborating with the artist to determine the defining properties of their work and allow it to evolve while remaining authentic. By analysing the use of documentation, I highlight that a reference memory document can become a working memory document if the museum develops new plans that impact the identity of the work. I also demonstrate that documentation, including museum plans, constitutes a boundary object for actors, facilitating their collaboration through improvisation.

Chapter Eight brings together the findings of this book. Through my empirical study, I have demonstrated that many people are involved in the process of reinstalling contemporary works, and that there are several nuances of creativity depending on the moment in the biography of the works. If the artist and the museum collaborate, certain works can continue to develop. I maintain that the museum should be able to define the identity of the work in collaboration with the artist and produce documentation capable of getting to the heart of the work in order to modify it. A certain creativity exists in the museum, which lies between mimeographic creativity, which preserves existing elements, and neographic creativity, which introduces new elements. It is a collective creativity that requires dialogue between the body and the material, and also requires interpretation. This creativity is based on an epistemic community of practice, where what is important for production is also important for conservation. In this context, artists and conservators can collaborate together. I emphasise that contemporary works can be preserved if artistic practices are considered traditions that involve many people. These traditions can be taught to new people in the absence of the artist, and the museum can play a role in this process. Thus, the preservation and continuation of works come together in production in the manner of traditions that can be learned.

With regard to contemporary works, my theoretical framework shows that the conservation process, which involves handling and reinstalling works, poses challenges for both their creation and their longevity.

Furthermore, documentation acts as a mediator in this process rather than as an ontological guardian of the work. This brings me to the main conclusion of my thesis. The continuity of contemporary works in museums can be promoted if they are part of a well- established community of practice, evolving within common traditions that can be shared with the artist through a network of care. I also argue that this context is not necessarily permanent and may evolve depending on the phase of the work's biography, which also determines it.

In this chapter, I also develop a proposal by examining an aspect of the documentation of *Revenge*: I propose that plural works cannot always be reinstalled in change, but can be reinstalled without changing much when the artist is no longer present. I devise various strategies, including the use of video documentation – which I consider to be artistic documentation – that allows something to be said about the work when it can no longer live as the artist intended. For example, in the case of *Revenge*, the art video made by several artists in collaboration with Vascellari can not only serve as archival material for the museum, but also be exhibited alongside the work to shed light on its originally changing character when the artist is no longer available to present it.

Samenvatting



Hedendaagse kunstwerken verschillen van traditionele kunstvormen zoals schilderkunst en beeldhouwkunst. Ze zijn niet stabiel en duurzaam, maar eerder vergankelijk en voortdurend in verandering. Om installaties en performances levend te houden, moet rekening worden gehouden met de specifieke kenmerken van de context. Om ze opnieuw te installeren of te herhalen, is een zekere mate van flexibiliteit nodig, zodat ze zich kunnen ontwikkelen in overeenstemming met de context. Het probleem doet zich voor wanneer deze werken worden opgenomen in een museumcollectie. Musea zijn instellingen die de integriteit van het materiële culturele erfgoed dat zij beheren moeten waarborgen, om de authenticiteit ervan te behouden en door te geven aan toekomstige generaties. Dit houdt in dat de oorspronkelijke relatie tussen het werk en de maker ervan in stand moet worden gehouden. Gezien het veranderlijke karakter van hedendaagse kunstwerken, introduceer ik in het eerste hoofdstuk de centrale vraag van dit proefschrift: is het voor een museum mogelijk om de identiteit van een hedendaags kunstwerk te behouden zonder het te fixeren, en het tegelijkertijd te laten transformeren en ontwikkelen? Zo ja, hoe is dat dan mogelijk?

Hoofdstuk twee bestaat uit drie delen. Het eerste deel is een literatuuronderzoek naar het behoud van hedendaagse kunstwerken, ook in relatie tot het concept creativiteit. Om te beginnen belicht ik wat hedendaagse kunstwerken onderscheidt van traditionele kunstwerken door te verwijzen naar verschillende bijdragen die uitleggen hoe hedendaagse kunst verschilt van klassieke en moderne kunst. Ik benadruk dat het specifieke karakter van hedendaagse werken ligt in hun niet-vaste en tijdelijke aard, die het object overstijgt, zoals opgemerkt door socioloog Nathalie Heinich (2014). Vervolgens onderzoek ik hoe het conserveringsveld zijn methoden heeft aangepast aan deze inherente diversiteit van hedendaagse kunstwerken, en hoe het begrip creativiteit in dit veld wordt benaderd. Ik haal het voorbeeld aan van conservatoren die hun methoden delen om de continuïteit van hedendaagse kunstwerken te waarborgen. Hoewel zij hun praktijken niet als creatief bestempelen, ben ik van mening dat wat zij doen wel degelijk als zodanig kan worden beschouwd. Dit roept de vraag op waar het taboe rond creativiteit in de conservering vandaan komt. Ik ben van mening dat er een taboe bestaat rond creativiteit in conservering dat draait om twee dimensies: filosofisch en historisch. Deze dimensies beïnvloeden niet alleen de praktijken, maar ook de manier waarop conservatoren hun beroep hebben gestructureerd rond een bepaalde geschiedenis ervan. Ten slotte ontwikkel ik een ander ontologisch perspectief waarin het kunstwerk kan worden gezien als een meervoudige en evoluerende creatie, zonder dat dit de authenticiteit

ervan in twijfel trekt. Met andere woorden, een ontologie die creativiteit mogelijk maakt en ervoor zorgt dat een werk zijn authenticiteit behoudt terwijl het evolueert. Ik zoek dit in een herdefinitie van het werk op basis van een combinatie van instructies en de geschiedenis van de productie van het werk, die vergelijkbaar met architectuur, verschillende versies kan hebben, met behulp van de theorie van filosoof Nelson Goodman (1968) en de theorie van meervoudige werken van theoreticus Gérard Genette (1994).

In hoofdstuk drie onderzoek ik de historische dimensie van dit taboe. Ik begin met het belichten van de oorsprong van dit taboe, dat verband houdt met het wetenschappelijke paradigma van conservering dat aan het einde van de 19e eeuw ontstond en de afgelopen vijftig jaar aan belang heeft gewonnen. Ik verduidelijk wat dit wetenschappelijke paradigma inhoudt. Vervolgens illustreer ik aan de hand van getuigenissen van verschillende conservatoren dat dit paradigma niet uit het niets is ontstaan, maar conservatoren wordt bijgebracht als onderdeel van hun beroepsopleiding. Dit houdt in dat men leert om wetenschappelijke instrumenten te gebruiken om de integriteit van werken te behouden, met inachtneming van de beginselen van omkeerbaarheid en minimale interventie, en van de ethische codes die deze beginselen bevorderen. Ik benadruk dat deze leermethode zeer effectief is, maar dat de toepassing van het wetenschappelijke paradigma op hedendaagse kunstwerken gecompliceerd is. Ten slotte benadruk ik dat voorstanders van het wetenschappelijke paradigma een interpretatie van de geschiedenis van professionele conserverings voorstaan die inhoudt dat deze pas in de 19e eeuw is ontstaan met de komst van wetenschappelijke instrumenten. Zij beweren ook dat de behandelingen die in het verleden werden toegepast, geen respect hadden voor de historische integriteit van de werken, aangezien men niet beschikte over wetenschappelijke instrumenten om de achteruitgang ervan te beoordelen en er geen ethische codes bestonden. Op basis van het werk van Orietta Rossi Pinelli (1986) en Françoise Choay (2007) stel ik een alternatieve visie voor. Ik wijs erop dat de geschiedenis van dit beroep teruggaat tot de renaissance, toen conservatoren oude standbeelden integreerden door inspiratie te putten uit herontdekte mythologische teksten en samen te werken met geleerden. Ik benadruk dat wat zij deden niet respectloos was ten opzichte van het verleden, maar een andere manier was om de geschiedenis van deze werken te herstellen. Hoewel hun praktijken niet meer voldoen aan onze hedendaagse criteria, hadden ze hun eigen logica. Ik wil benadrukken dat de conservatoren van weleer blijk gaven van een creativiteit die niet anachronistisch was, maar eerder interpretatief, aangezien zij de standbeelden integreerden op

basis van de oude teksten die zij moesten beheersen om als professionals te worden erkend. Dit roept de vraag op hoe dit concept van creativiteit verder ontwikkeld kan worden.

In hoofdstuk vier ontwikkel ik een nieuw concept van creativiteit dat een brug slaat tussen het werk van de kunstenaar en dat van de conservator, en dat het werk omvat van al diegenen die hedendaagse werken enkele jaren na hun eerste tentoonstelling opnieuw installeren in musea. Maar eerst ga ik terug naar de oorsprong van de term creativiteit en hoe het concept van creativiteit zich in de 19e eeuw heeft ontwikkeld. In die tijd werd creativiteit vooral geassocieerd met het werk van de kunstenaar alleen, die zijn mentale idee kon omzetten in materiaal dat vervolgens aan zijn wensen voldeed. Ik moet erop wijzen dat dit begrip in de loop van de tijd aan belang heeft ingeboet. Dit brengt me bij het concept van kunstwerelden van socioloog Howard Becker (1982), die artistieke creatie beschouwt als een collectief proces waarbij verschillende medewerkers samenwerken met de kunstenaar om hun werk te produceren. Volgens Becker is er ondersteunend personeel dat de kunstenaar bijstaat en invloed kan hebben op de vorm van het werk. Hij erkent dat deze mensen samenwerken op basis van conventies die ze hebben geleerd tijdens een voorafgaand, formeel leerproces, maar ook direct in het veld. Dit betekent dat conventies waarschijnlijk zullen evolueren. Ik stel voor om de rol van materiaal in dit proces in overweging te nemen. Dit brengt mij ertoe om het ecologische model van creativiteit van antropoloog Tim Ingold (2009, 2011) verder te ontwikkelen met de concepten formativiteit (formativeness) van sociologen Silvia Gherardi en Manuela Perrotta (2013, 2014b), agencement (Gherardi, 2015) en inductie (Gherardi en Perrotta, 2014a). Dit benadrukt dat kunstenaars niet alleen zijn wanneer ze hun werken produceren, maar dat het creatieve proces wordt geleid door materie, die een collectief leerproces stuurt binnen een tijdelijke epistemische praktijkgemeenschap. Dit maakt het onderscheid tussen wat de kunstenaar doet en wat andere museumprofessionals doen vloeiender. Het wordt ook mogelijk om het bestaan van verschillende nuances van creativiteit te onderkennen. Ik gebruik dit theoretische kader als analysekader voor mijn casestudies.

In de hoofdstukken vijf, zes en zeven introduceer ik mijn verschillende casestudies, die plaatsvinden in twee verschillende Italiaanse instellingen, die zowel nationaal als internationaal worden beschouwd als benchmarks voor het onderwijzen en presenteren van hedendaagse kunstwerken in Italië. De eerste is de Brera Academie voor Schone Kunsten in Milaan. Dit is een bron van inspiratie voor mijn onderzoek in het museum. Ik analyseer hoe hedendaagse kunst wordt onderwezen aan

studenten die kunstenaar willen worden, hoe ze worden opgeleid om met anderen samen te werken en hoe ze leren documentatie te gebruiken om hun werken te ontwikkelen en hen te helpen evolueren in functie van de context. In één hoofdstuk (hoofdstuk vijf) onderzoek ik de onderwijsmethoden van drie docenten die de onderscheidende kenmerken van hedendaagse kunstwerken benadrukken: hun collectieve karakter, hun vluchtige aard en de mate waarin ze afhankelijk zijn van een meer benaderende vorm van documentatie. Ik concludeer dat de creativiteit van de kunstenaar is veranderd. Kunstenaars worden niet opgeleid om alleen te werken en het materiaal vorm te geven op basis van een mentaal beeld dat ze in hun hoofd hebben, maar om samen te werken met anderen, zich te laten leiden door het materiaal en documentatie op een procesmatige manier te gebruiken om hun werken te ontwikkelen in overeenstemming met de context binnen een gemeenschap van epistemische praktijk. Voor conservatoren betekent dit dat de intentie van de kunstenaar niet vastligt, maar voortdurend in ontwikkeling is.

Mijn empirisch onderzoek wordt ook uitgevoerd in een tweede instelling waar het behoud van hedendaagse kunstwerken van cruciaal belang is: het Nationaal Museum voor 21e-eeuwse Kunst (MAXXI) in Rome. Met behulp van etnografische observatiemethoden onderzoek ik de processen die komen kijken bij het opnieuw installeren van twee hedendaagse werken: *Horn Perspective* (2009) van de Franse kunstenaar Laurent Grasso en *Revenge* (2007-2018) van de Italiaanse kunstenaar Nico Vascellari. Deze twee casestudies vormen twee verschillende hoofdstukken. Er is een logische volgorde. Ik begin met het minst open werk, dat van Grasso, dat niet veel aanpassingen vereist. Ik eindig met het werk van Vascellari, dat vergaand moet worden aangepast aan de context, omdat het locatiespecifiek is en omdat de kunstenaar het moet herinterpreteren om het opnieuw te activeren. In beide gevallen analyseer ik hoe de actoren samenwerken, wie welke vorm van creativiteit aan de dag legt en hoe ze bepaalde documenten gebruiken om hun creativiteit te stimuleren.

In hoofdstuk zes nodig ik de lezer uit om de actoren te volgen tijdens het proces van herinstallatie van *Horn Perspective*. Eerst ontwikkel ik echter een nieuwe benadering van documentatie die op een meer artistieke manier kan worden gebruikt. Als we accepteren dat een hedendaags werk kan evolueren terwijl het hetzelfde werk blijft, en dat er een vorm van collectieve creativiteit bij de herinstallatie komt kijken, dan kunnen we stellen dat documentatie een zware verantwoordelijkheid met zich meebrengt. Het is niet zozeer een reeks instructies die moeten worden gevolgd om het werk op dezelfde manier te herinstalleren, maar veeleer een hulpmiddel om te zien hoe het werk kan evolueren. Ik herformuleer dus

het begrip documentatie als een soort bemiddelaar, die bij benadering en op een meer artistieke manier gebruikt wordt om het werk te veranderen. Ik stel daarom een nieuw perspectief voor op de functie van documentatie. Ik stel dat er documentatie is van het wat (van Saaze, 2013) en documentatie van referentiegeheugen (Noordegraaf, 2015) waarmee bepaalde historische aspecten van werken kunnen worden gedocumenteerd. Verder stel ik dat er een meer benaderende vorm van documentatie bestaat die actoren in staat stelt hun impliciete kennis over werken te mobiliseren om de evolutie ervan te bevorderen. Dit is documentatie van het hoe (van Saaze, 2013) en documentatie van het werkgeheugen (Noordegraaf, 2015). Ik stel dat deze documenten kunnen dienen als grensobjecten (Kreplak, 2018) om de samenwerking tussen actoren te vergemakkelijken. Door het proces van herinstallatie van *Horn Perspective* te analyseren, laat ik zien dat er sprake is van een mimeografische creativiteit, in de zin van Fernando Domínguez Rubio (2020), waarbij veel mensen betrokken zijn. Door het gebruik van documentatie te analyseren, laat ik zien dat wat-documenten en referentiegeheugen-documenten kunnen dienen als hoe-documenten en werkgeheugen-documenten, aangezien actoren op een niet-mechanische, veranderende manier met het materiaal omgaan.

In hoofdstuk zeven neem ik de lezer mee in het proces van het opnieuw installeren van *Revenge*. Het is een meervoudig werk omdat het locatiespecifiek is. Het moet zich aanpassen aan de context en de kunstenaar moet het herinterpreteren om het opnieuw te activeren. Er is documentatie beschikbaar, maar deze bevat geen instructies voor het opnieuw installeren van het werk, zoals in het geval van *Horn Perspective*. Het is daarom noodzakelijk om enige creativiteit te gebruiken om het opnieuw te installeren en de plannen opnieuw te tekenen. In dit geval laat ik zien dat er sprake is van een tertiaire creativiteit, niet alleen mimeografisch maar ook niet volledig neografisch, in de zin van Domínguez Rubio (2020), waarbij verschillende deelnemers binnen een gemeenschap van epistemische praktijk betrokken zijn. Het museum kan een motor van verandering zijn en samenwerken met kunstenaars om de bepalende eigenschappen van hun werk vast te stellen en het te laten evolueren met behoud van authenticiteit. Door het gebruik van documentatie te analyseren, benadruk ik dat een referentiegeheugen-document een werkgeheugen-document kan worden als het museum nieuwe plannen ontwikkelt die van invloed zijn op de identiteit van het werk. Ik laat ook zien dat documentatie, inclusief museumplattegronden, een grensobject vormt voor actoren, waardoor hun samenwerking door improvisatie wordt vergemakkelijkt.

Hoofdstuk acht brengt de bevindingen van dit boek samen. Door mijn empirische studie heb ik aangetoond dat veel mensen betrokken zijn bij het proces van het opnieuw installeren van hedendaagse werken en dat er verschillende nuances van creativiteit zijn, afhankelijk van het moment in de biografie van de werken. Als de kunstenaar en het museum samenwerken, kunnen bepaalde werken zich blijven ontwikkelen. Ik ben van mening dat het museum in staat moet zijn om in samenwerking met de kunstenaar de identiteit van het werk te definiëren en documentatie te produceren die de kern van het werk raakt, om het te kunnen wijzigen. Er bestaat een bepaalde creativiteit in het museum, die het midden houdt tussen mimeografische creativiteit, waarbij bestaande elementen worden behouden, en neografische creativiteit, waarbij nieuwe elementen worden geïntroduceerd. Het is een collectieve creativiteit die dialoog tussen het lichaam en het materiaal vereist, en ook interpretatie vereist. Deze creativiteit is gebaseerd op een epistemische praktijkgemeenschap, waar wat belangrijk is voor de productie ook belangrijk is voor het behoud. In deze context kunnen kunstenaars en conservatoren samenwerken. Ik benadruk dat hedendaagse kunstwerken kunnen worden geconserveerd als artistieke praktijken worden beschouwd als tradities waarbij veel mensen betrokken zijn. Deze tradities kunnen aan nieuwe mensen worden aangeleerd in afwezigheid van de kunstenaar, en het museum kan een rol spelen in dit proces. Zo komen het behoud en de voortzetting van kunstwerken samen in de productie op de manier van tradities die kunnen worden aangeleerd.

Met betrekking tot hedendaagse kunstwerken laat mijn theoretisch kader zien dat het conserveringsproces, waarbij werken worden behandeld en opnieuw worden geïnstalleerd, uitdagingen met zich meebrengt voor zowel hun creatie als hun levensduur. Bovendien fungeert documentatie in dit proces eerder als bemiddelaar dan als ontologische bewaker van het werk. Dit brengt me bij de belangrijkste conclusie van mijn proefschrift. De continuïteit van hedendaagse kunstwerken in musea kan worden bevorderd als ze deel uitmaken van een gevestigde praktijkgemeenschap, die zich ontwikkelt binnen gemeenschappelijke tradities die via een zorgnetwerk met de kunstenaar kunnen worden gedeeld. Ik stel ook dat deze context niet noodzakelijkerwijs permanent is en kan evolueren afhankelijk van de fase van de biografie van het werk, die deze ook bepaalt.

In dit hoofdstuk ontwikkel ik ook een voorstel door een aspect van de documentatie van *Revenge* te onderzoeken: ik stel dat wanneer de kunstenaar niet langer aanwezig is, meervoudige kunstwerken niet altijd opnieuw in veranderende vorm kunnen worden geïnstalleerd, maar

wel kunnen worden geïnstalleerd zonder veel te veranderen. Ik bedenk verschillende strategieën, waaronder het gebruik van videodocumentatie – die ik beschouw als artistieke documentatie – waarmee iets over het werk kan worden gezegd wanneer het niet langer kan bestaan zoals de kunstenaar het bedoeld heeft. In het geval van *Revenge* kan de kunstvideo die door verschillende kunstenaars in samenwerking met Vascellari is gemaakt, bijvoorbeeld niet alleen dienen als archiefmateriaal voor het museum, maar ook naast het werk worden tentoongesteld om het oorspronkelijke veranderende karakter te verduidelijken wanneer de kunstenaar niet langer beschikbaar is om het te presenteren.

À propos de l'auteur





Sophie Lei (*Laval, France) a une licence en Sciences politiques et sociales, avec une spécialisation en information et communication, obtenue à l'Institut français de presse de l'université Paris-Panthéon-Assas. Après sa licence, elle a obtenu une bourse Erasmus lui permettant d'effectuer un séjour d'étude d'un semestre à l'université La Sapienza de Rome. Par la suite, toujours à l'université Paris-Panthéon-Assas, elle a acquis un master 1 en Sciences politiques et sociales, avec la même spécialisation en information et communication. L'année suivante, elle obtient un master 2 en Relations interculturelles et coopération internationale à l'université de Lille. Dans son mémoire de master, elle a analysé les fonctions propagandistes de l'architecture du fascisme à Rome. Lors de son parcours universitaire, elle a effectué un stage de six mois au sein de Lepetitjournal.com de Rome.

Après ses études, Sophie a travaillé pour Lepetitjournal.com de Rome en écrivant des articles et des enquêtes sur l'actualité italienne. Elle a travaillé au CinemadaMare International Film Festival à Rome, où elle a été chargée de la communication pour l'année 2015 du festival. Elle a également été chargée, pendant un an, de la communication d'un établissement de soins privé à Naples : la clinique Andrea Grimaldi. Sophie a collaboré avec l'agence de presse de Francesca Martinotti à Rome pour laquelle elle a traduit les communiqués de la Galerie Borghèse, du Festival del Cinema de Rome, de la TEFAF de Maastricht, de la Villa Médicis et de la Venaria Reale de Turin.

La recherche de Sophie, dans le cadre du projet NACCA (New Approaches for the Conservation of Contemporary Art), s'est focalisée sur la connexion entre création artistique et conservation des oeuvres d'art contemporain. Basée à Rome, en lien avec l'université Roma Tre et l'université de Maastricht, elle a étudié le comportement de plusieurs artistes pendant le montage de leurs installations. Elle a aussi collaboré, à Rome, avec le MAXXI, musée national de l'art contemporain et, à Milan, avec l'Académie des beaux-arts de Brera lors de séjours d'observation. Son travail a analysé la relation entre les installations d'art contemporain et leur contexte expositif. Sophie a aussi participé pendant sa recherche à des congrès internationaux (2018, Mexico City ; 2018, Le Caire) et également à des conférences sur la conservation (2017, Londres ; 2018, Cologne ; 2019, Maastricht).

