

# Journées d'étude de l'Ensa Limoges

Cyril Hurel

Patricia Ribault Albert Piette

Marie-Hélène Breuil

# Arts et techniques 2



**NAIMA**

# ARTS ET TECHNIQUES 2

Du savoir à l'usage, séquences et organisation  
de la production entre arts et techniques

Journées d'étude de l'École nationale supérieure d'art de  
Limoges, cycle « Arts et techniques »

11 et 12 mars 2013

Cyril Hurel, Patricia Ribault, Albert Piette, Marie-Hélène  
Breuil, Sous la direction de Geneviève Vergé-Beaudou,  
Cyril Hurel et Indiana Collet-Barquero, professeurs à l'Ensa  
Limoges

# SOMMAIRE

## Journée 1

INTRODUCTION

par Cyril Hurel

DRESSÉ, MAÎTRISÉ, OUVERT ; LE « MONDE DES  
CORPS » EN QUESTION

par Patricia Ribault

NE RIEN FAIRE AVEC

par Albert Piette

## Journée 2

QUELLE RESTAURATION POUR L'ART  
CONTEMPORAIN ?

par Marie-Hélène Breuil

## Bibliographie

## Colophon

# JOURNÉE 1

11 mars 2013

Sous la direction de Cyril Hurel, professeur à l'Ensa  
Limoges

# INTRODUCTION

par Cyril Hurel

Cyril Hurel est docteur en esthétique, membre du Centre de recherches esthétique, design, environnements (CREDE), affilié au Laboratoire d'esthétique théorique et appliquée (LETA), EA 2478, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Afin d'orienter cette Journée, nous partirons d'une conférence de Martin Heidegger écrite en 1953, *La Question de la technique*. Cette idée, envisagée par Catherine Geel avant son départ de l'école, n'avait pas vocation je crois à concentrer les discussions sur la pensée de Heidegger en tant que telle, mais plutôt à servir d'introduction à la question de la technique dans ce que celle-ci a affaire avec la création dans la complexité d'un rapport à l'existence, et c'est ce qui nous invite aujourd'hui à croiser recherches en esthétique et recherches en anthropologie. Cette orientation répond à une volonté de nous dégager d'une idée trop étroite de la technique, cette idée commune qui la ramène à une logique de moyens relatifs à une fin, à une logique utilitaire de réponse à des besoins. Nous souhaiterions nous écarter de l'idée que la technique répondrait bien, mal, ou, pire, de mieux en mieux à des besoins, à une logique de maîtrise, de domination, de performance, qui appellerait seulement à être jugée et acceptée selon que cette technique nous servirait, nous nuirait ou nous échapperait. En fait, s'interroger sur la technique, c'est d'abord interroger l'humain, la singularité de son mode de présence à un monde dans lequel il se projette, ou, si l'on suit Heidegger, dans lequel il s'est trouvé jeté sans qu'on lui demande son avis et sans que lui soient données de réponses à ses interrogations et problèmes existentiels. Autrement dit, un monde dans lequel l'humanité est en situation d'expérimenter et d'organiser des marges de manœuvre, de se dessiner plus ou moins ouvertement et librement un destin, de constituer des représentations, des valeurs, des raisons, et par là même de se constituer, de se transformer et d'évoluer avec elle. Un monde dans lequel l'humain est aussi potentiellement en situation de s'aveugler terriblement, si l'on suit la vision heideggerienne de la technique. Ce texte, tout en étant très critique, pour ne pas dire technophobe, présente plusieurs intérêts. Un intérêt dans la manière dont il lie à la question de la technique des enjeux aussi fondamentaux que ceux de connaissance et de vérité d'une part ; un intérêt plus pédagogique dans la manière dont il opère, d'autre part, une distinction entre technique au sens traditionnel et technique moderne telle qu'elle a bouleversé notre société depuis la

révolution industrielle. Grâce à cette distinction, et en en passant par un examen critique de la notion de technique depuis Aristote, Heidegger montre à quel point cette conception détermine notre idée de la connaissance et ses développements scientifiques jusqu'à nos jours. Il montre également qu'elle relève d'une élaboration complexe renvoyant à des enjeux métaphysiques par définition essentiels, et non de l'évidence, contrairement à ce que l'on pourrait croire. Sur la base de cet examen, le philosophe procède à une critique de la conception instrumentale de la technique, qui en faisait, depuis l'époque de Descartes, une application du savoir scientifique. À ce sujet, Heidegger exprime peut-être plus directement ce que pensait Marx. Il dénonce enfin le caractère catastrophique de la technique pour l'existence humaine, la nature et notre rapport à elle. La technique moderne ne serait en vérité que la concrétisation aberrante d'une conception métaphysique tronquée en ce qu'elle aurait oublié la question de l'être en l'abandonnant dès lors à une seule perspective destructrice de domination et de ce qu'il appelle « arraisonement ». Au final, dernier point intéressant pour nous aujourd'hui, Heidegger attribue dans ces conditions à l'art une mission salvatrice : celle d'opérer un dévoilement, un procès de la technique.

Sans avoir à souscrire aux propos de Heidegger ni devoir s'engager dans sa critique à proprement parler, qu'aimerions-nous en garder et ouvrir à la discussion aujourd'hui ? Assurément, le puissant avertissement aux résonances très actuelles vis-à-vis d'une technique industrielle emballée dans son processus d'arraisonement et qui détruit la nature en la transformant en un complexe calcul de forces, en un réservoir d'énergies. Or on perçoit aujourd'hui que ce processus ne s'applique plus uniquement à l'exploitation des ressources naturelles, mais qu'il s'étend aussi à un vivant devenu programmable et reprogrammable. De cela il ne sera toutefois pas à proprement parler question aujourd'hui, car ce n'est pas sur ce terrain que se situent les enjeux pour nous. Aujourd'hui, nous aimerions retenir l'idée d'une critique de la conception instrumentale de la technique, et l'idée de l'art comme critique de la technique. Et aussi une posture : le refus de renoncer à la possibilité d'habiter le monde, de

méditer et de créer avec lui ; le refus de considérer l'humain comme seule puissance de calcul, réductible en retour à un simple calcul.

Reste cependant à pointer quelques limites du propos de Heidegger, liées à sa démarche proprement ontologique. Si celle-ci répond à son ambition, elle s'annonce difficilement exploitable pour penser d'une manière opératoire la technique et notre rapport à elle. C'était d'ailleurs là le mérite et la fortune du modèle aristotélien, qui avait su trancher sur la question de l'être, sans la fermer, en considérant seulement qu'elle n'était pas récupérable pour fonder opératoirement la connaissance. Ce décalage de la version heideggerienne se signale notamment lorsque, faisant appel à l'art pour nous sauver du péril de la technique et sauver la part de vérité que celle-ci réserve, Heidegger renvoie à une conception sacralisée de l'art, directement empruntée au modèle du temple grec, comme si nous n'avions pas coûté que coûté à vivre dans une réalité industrielle, aussi dévastatrice et dévoyée qu'elle puisse paraître, comme si nous n'avions en guise de choix que la seule possibilité nostalgique d'un retour. Le décalage est d'autant plus frappant si nous mettons en regard la position de Heidegger et la démarche quasiment contemporaine, légèrement antérieure, de Benjamin, pour penser à nouveaux frais l'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique. Ce problème du caractère récupérable ou non de la pensée de Heidegger pour une pensée opératoire de l'art et de la technique se pose à un autre niveau, plus général, puisqu'elle place l'homme et son évolution dans une perspective anthropologique. La question, posée en particulier à Albert Piette, qui interviendra cet après-midi, serait alors de savoir comment on envisage de refonder une telle discipline anthropologique selon un mode « existentiel », terme marqué de l'empreinte de Heidegger, et qui demande donc à être précisé.

À ce stade, il me semble opportun d'aborder une notion, médiatrice par excellence. Car, même si elle est destinée à être plus explicitement interrogée par Pierre-Damien Huygue, elle traverse et anime les différents projets d'intervention. Je veux parler de la notion de milieu. Cette notion a fait l'objet de quelques développements incontournables en

anthropologie des techniques, notamment avec Gilbert Simondon, qui l'articule à une proposition forte sur le statut ontologique à reconnaître à l'objet technique. La notion de milieu permet d'une part de se dégager d'une conception de la technique limitée à l'outil, à la production, à l'instrument, en tant que précisément elle ferait milieu. Pour reprendre un exemple utilisé par Heidegger, celui de la centrale hydroélectrique sur le Rhin, lorsque Heidegger montre comment on a transformé le fleuve en réservoir d'énergie dans un délire rationalisé de volonté de domination, lorsqu'il considère un rapport destructeur à la vérité du fleuve poétisé par Hölderlin, Simondon, lui, discerne pour sa part ce qu'il nomme un « milieu associé », un espace d'échange et de coconstitution pour l'homme et la technique, autrement riche de signification. Pour le dire différemment, qu'il s'agisse d'une centrale électrique ou d'une école d'art, ou plus modestement encore d'un simple pot de terre, un objet technique considéré isolément n'a pas de sens. Ce sens tient seulement au fait qu'autour de lui se développe un milieu de travail et d'échange, vecteur de valeurs, de représentations, de connaissances. Chaque objet est en cela avant tout l'expression et la mémoire de son milieu, ce milieu prenant alors sa consistance de « cadre existentiel ». À l'aide de la notion de milieu, l'ambition de Simondon est ainsi de parvenir à définir une culture où la technique serait pleinement reconnue dans son rôle de médiateur entre les hommes, et entre les hommes et la nature. Médiateur non pas au sens d'intermédiaire, mais au sens précisément de milieu dans lequel se coconstituent l'individu et la société, avec la technique. Le problème, selon lui, n'est pas la technique, mais la manière dont une culture incomplète s'est dressée contre elle en se faisant vecteur de rejet, d'incompréhension. C'est cette culture inadéquate, ayant perdu de vue sa relation essentielle et régulatrice à la technique qui cantonnerait celle-ci à un système de plus en plus fermé, étranger à l'humain. Alors même qu'une sophistication, une spécialisation, une convergence vers l'automatisation toujours plus rapides, toujours plus grandes, exigeraient une réconciliation.

Je n'entrerai pas plus avant dans les articulations d'un projet de

transformation et d'élargissement de notre culture, qui passe donc par une conception forcément plus indéterminée, plus diversifiée de la technique et de ses relations génétiques, évolutives, à notre humanité. Car j'aimerais terminer cette introduction en soulignant de quelle manière les différentes interventions d'aujourd'hui peuvent être appréhendées comme autant de façons d'ouvrir ou de maintenir le caractère ouvert du milieu ou des milieux où se joue notre existence. Nous aurons donc affaire à une approche anthropologique, envisageable sous l'angle de l'investigation archéologique des strates d'un milieu pré-humain, pré-individuel, pré-technique situé à un niveau inconscient ou oublié de l'aventure humaine, mais qui à ce titre est justement susceptible de contribuer, par sa mise à jour, à modifier notre compréhension de la technique et notre rapport à elle. Mais aussi à une approche esthétique, avec Patricia Ribault, qui, partant de l'idée que le moindre mouvement corporel demande à être envisagé comme possibilité offerte par un milieu, interroge l'actualité du geste créateur en sa qualité d'expression et d'interface d'un savoir, d'une mémoire vivante d'un milieu, en sa qualité de vecteur perpétuant sa transformation, son invention, à l'opposé de l'idée conservatrice, anachronique et figée que l'on peut se faire du geste artisanal. Et, enfin, comment dire plus, à une façon d'interroger les modalités possibles d'un art libéré de son héritage libéral.

# DRESSÉ, MAÎTRISÉ, OUVERT ; LE « MONDE DES CORPS » EN QUESTION

par Patricia Ribault

Patricia Ribault est Junior Professor en Histoire et Théorie de la Gestaltung au Cluster d'Excellence « Image, Knowledge, Gestaltung » de l'Université Humboldt de Berlin et dirige depuis 2011 un séminaire de diplôme à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Elle intervient en master à l'Ensci-Les Ateliers et a été responsable de la recherche à l'École supérieure d'art et de design de Reims. Ses recherches portent sur le corps, le travail, la technique, les arts, l'industrie et le design. Elle écrit pour des catalogues d'exposition, des ouvrages collectifs ou des revues (*The Journal of Modern Craft*, *Appareil*, etc.). Elle a dirigé la publication de deux ouvrages, *Faut pas pousser. Design et végétal* (2013) et *Les 400 Goûts. Cuisine, design et geste* (2011), et codirigé avec Thomas Golsenne un numéro de la revue *Techniques et Culture* intitulé « Essais de bricolage. Ethnologie de l'art et du design contemporains » (mars 2016).

## SYLLABUS

Le « monde des corps » qu'évoque Jean-Luc Nancy dans *Corpus* est un monde où les corps — ouverts, forcément ouverts — sont connectés, reliés, articulés par la technique. C'est ce qu'il appelle l'« écotechnie », et que l'on pourrait rapprocher de la « machine à trans-faire », que Daniel Sibony situe, lui, entre dire et faire, là où se trouvent *de la* technique et *du* geste. Comme si le geste était un point de rencontre entre le monde et les corps, exposés, touchants, touchés et finalement engagés dans un faire qui relève du possible autant que de pouvoir. Tout geste est-il d'abord un geste technique ? Que peut la technique ? En quoi ouvre-t-elle les corps, le monde, les milieux ? Quelles sont les limites des corps « dressés », dont la maîtrise est un enjeu mais aussi un risque, une échappée ? Sibony, Nancy, Simondon, Bachelard, Mauss et d'autres seront convoqués pour apporter quelques éléments de réponse à ces questions.

## EN GUISE DE PRÉAMBULE

Ma recherche théorique est partie de ma pratique artisanale — de la céramique d'abord, puis du verre soufflé — et d'une réflexion sur le monde artisanal en général : à quoi bon être artisan aujourd'hui ? À quoi bon faire des objets, encore des objets, quand bien même ils seraient produits à la main, quand l'industrie a pris le relais de l'artisanat et inonde le monde d'objets ? L'« artisanal » est-il « contemporain » ou est-ce un mode préindustriel de la production qui survit sous perfusion, de manière folklorique, ou du moins sur un mode conservatoire de la technique, des techniques ?

L'une des manières possibles de répondre à ces questions consiste à les saisir non pas du point de vue de l'artisan ou de l'artisanat mais du geste, du geste artisanal. Et qui dit geste artisanal dit geste technique, mais aussi geste artistique.

Entre le corps et la technique, il y aurait donc le geste artisanal et/ou le geste artistique, ou il y aurait le geste, tout simplement, ce qui revient à poser la question autrement : tout geste est-il d'abord un geste technique ? De là découlent d'autres questions : que peut la technique ? En quoi est-elle un facteur d'ouverture — des corps, du monde, des milieux ? Comment la notion de geste permet-elle de faire le lien entre l'art et la technique ? Quelques précisions sont ici nécessaires. Dans le mot « geste », il y a bien sûr l'idée de mouvement du corps, et surtout des bras et des mains, mais on trouve aussi la notion de « porter en soi » (*gestatio*), l'idée de quelque chose qui se prépare et qui prend du temps. C'est précisément ce qui se joue dans le geste artisanal : un certain rapport au corps et à la durée. L'action s'endure dans le corps dressé par l'apprentissage technique tout en restant ouvert à la sensation, à l'information, lieu de passage et d'interprétation du monde. L'authenticité et la raison d'être du geste se situent dans cet entre-deux, autour des notions de technique, d'art et de travail. Et ce rapport particulier entre le projet et son exécution passe nécessairement par le

corps qui travaille. Là encore, on retrouve la métaphore de la gestation, la double dimension de fabrique et d'exposition.

Il est intéressant de convoquer ici le philosophe Jean-Luc Nancy et le psychanalyste Daniel Sibony, qui affirment des choses similaires mais de manière différente : ils parlent d'un monde où les corps — ouverts, forcément ouverts — sont connectés, reliés, articulés par la technique. C'est ce que Jean-Luc Nancy appelle l'« écotechnie », et que l'on pourrait rapprocher de la « machine à trans-faire » de Daniel Sibony, qu'il situe, lui, entre dire et faire, là où se trouvent *de la* technique et *du* geste.

Reprenons. Pour Jean-Luc Nancy, un monde sans technique, ou prétechnique, ce serait ceci :

« On pourrait partir de là : un monde clos, fermé, plein, totalement immanent, un monde ou une chose, peu importe, qui serait si bien à soi et en soi qu'il ne se toucherait même pas et qu'on ne le toucherait pas non plus, un monde qui serait seul, à soi et en soi, cela ne serait pas un corps<sup>1</sup>. »

Le monde d'avant la technique, ce serait donc un circuit fermé, une masse indifférenciée, une chose en soi, lovée sur son fonctionnement biologique, se produisant et se reproduisant selon les mêmes lois naturelles immuables. Jean-Luc Nancy oppose ce monde-là à l'idée de corps, qui, lui, est l'« ouvert », l'« extension », l'« exposition » au monde. Le monde devient corps par ce qui l'extériorise à lui-même. Il dit aussi : « Si le corps n'est pas masse, s'il n'est pas fermé sur soi et pénétré de soi, il est hors de soi. Il est l'être hors de soi<sup>2</sup>. » C'est le préfixe « ex » qui nous situe par rapport au reste du vivant. De nos premiers gestes de transformation de la matière aux objets techniques contemporains les plus sophistiqués, c'est dans le rapport de l'intérieur à l'extérieur que nous évoluons, sur un mode qui serait celui de l'*ex-position*, de l'*existence*, par opposition ou plutôt par extension à celui de la vie.

Pour Jean-Luc Nancy, le corps — de l'homme, du monde — s'expose à l'existence comme « techné des corps », système de création des corps connectés au monde par la technique. Dans quelle mesure peut-on dire

que la technique « fait » le corps humain, fait corps avec l'humain, et par quels moyens ? Faut-il considérer le corps comme l'élément déterminé par la nature qui inscrit l'homme dans sa condition d'être vivant, ou le corps humain est-il un cas particulier qu'il faut penser selon une organologie qui lui est propre ? Quel rapport entretient-il alors avec la technique qu'il produit ? Où se situe le geste dans son articulation entre le corps et la technique qu'il secrète, exsude *hors* de lui, mais aussi *à partir* de lui, donc *par* lui ? Pour Daniel Sibony, « entre dire et faire, il y a le geste qui manifeste un désir », et ce geste, cette force (ou plutôt peut-être cette énergie) se traduit par un faire. « Tout ce qui considère une technique (médicale, médiatique, culturelle, machinique...) tout ce qui la rend dangereuse (accidents...) est aussi tout ce qui lui donne une chance de se transmuter, de se déplacer vers d'autres lieux plus créatifs et de tirer l'homme avec elle. Ce déplacement subtil est éclairé par une machine étonnante, magique [...] dont le cœur est l'amour. Cette machine s'appelle *Transfert*, elle turbine au cœur du langage, elle pousse à faire, mais elle excède tout ce qu'on peut faire, elle nous déplace vers d'autres façons de faire et de penser : c'est notre machine à trans-faire.<sup>3</sup> »

Pour Jean-Luc Nancy comme pour Daniel Sibony, la technique est donc ce qui articule le corps, le désir, le langage et le faire, ce qui expose et ce qui transforme. De là, l'une des premières pistes possibles consiste à envisager la technique comme moyen de pouvoir, au double sens auquel le mot nous renvoie : comme nom d'abord, c'est-à-dire comme moyen d'action et de domination, mais aussi comme verbe, qui pose la question de la technique en puissance : que peut-elle ?

## 1. POUVOIR

À la manière de Gaston Bachelard dans *L'Eau et les rêves*, on peut imaginer que la glaise prise dans les mains faisait déjà figure de contenant, induisant par ses qualités plastiques et métamorphiques sa forme à venir, à dé-couvrir. C'est la technicité humaine qui révèle, réveille celle des éléments. « Et si la terre pouvait se creuser... et si la terre pouvait contenir... » : il y a là le début d'une idée, qui se forme en se formant, il y a

une réflexion, comme dans un miroir, un aller-retour de la matière à l'imagination, en passant par le toucher. La réflexivité de la matière n'est pas uniquement visuelle, elle est aussi corporelle, elle s'inscrit dans les gestes de celui qui la manipule. Il ne s'agit pas d'une « intelligence de la main », comme on dit, mais plutôt d'une réceptivité, d'une disponibilité. « La main aussi a ses rêves, elle a ses hypothèses. Elle aide à connaître la matière dans son intimité. Elle aide donc à la rêver<sup>4</sup>. »

Cela signifie que la technique s'inscrit dans la matière comme un possible soumis à conditions. Celle de l'envisager d'abord. Elle doit se former dans l'esprit qui réfléchit, s'y représenter, s'y inventer. C'est ce que Gilbert Simondon qualifie d'« imagination technique, comme définie par une sensibilité particulière à la technicité des éléments<sup>5</sup>. » Ce n'est pas l'argile qui suggère le récipient, mais sa plasticité. Autrement dit, la technicité de l'argile est soumise à un ensemble d'éléments tels que sa consistance, la quantité d'eau qu'elle contient, sa résistance mécanique, etc., qui induisent sa plasticité, et seulement alors devient-elle un élément susceptible de prendre forme dans le corps et l'esprit de celui qui la tourne et la retourne entre ses mains.

« L'invention, qui est création de l'individu, suppose chez l'inventeur la connaissance intuitive de la technicité des éléments ; l'invention s'accomplit à ce niveau intermédiaire entre le concret et l'abstrait qui est le niveau des schèmes, supposant l'existence préalable et la cohérence des représentations qui recouvrent la technicité de l'objet de symboles faisant partie d'une systématique et d'une dynamique imaginatives<sup>6</sup>. »

« Entre le concret et l'abstrait », il y a l'intuition, cette qualité informe de l'esprit, entre le rationnel et l'irrationnel. En latin, *intueri* signifie « regarder attentivement ». L'invention naît de l'observation, de la concentration, du vouloir voir quelque chose où il n'y a encore rien. À moins, si l'on retient l'hypothèse de Gaston Bachelard, que ce ne soit pas la perception des images qui détermine le processus de l'imagination créatrice, et que « l'image perçue et l'image créée [soient] deux instances psychiques très différentes ». S'attachant au caractère primitif de l'imagination créatrice, Bachelard se met en porte-à-faux de la

philosophie réaliste et de la psychologie, selon lesquelles pour « richement combiner, il faut avoir beaucoup vu ».

À cette idée de « bien voir », il préfère celle de « bien rêver, de rêver en restant fidèle à l'onirisme des archétypes qui sont enracinés dans l'inconscient humain<sup>7</sup> ». En d'autres termes, on peut supposer que les formes de la technique ne naissent pas forcément dans une « cohérence des représentations », mais dans une « cohérence des rêveries de la matière ». L'hypothèse de Bachelard a le mérite d'ajouter une dimension expérimentale et tactile à l'intuition et à la représentation, une imagination qui naît au contact de la matière. La seconde condition de possibilité de la technique serait celle de sa concrétisation. « Peut-on ? » La matière résiste, ne se donne pas sans effort, le corps doit prendre sa mesure pour s'accorder avec elle et avec l'intention. Nous avons tendance à penser la technique comme un fait d'extériorisation par l'outil ; mais il faut s'arrêter un instant sur ce que Marcel Mauss considère comme « une erreur fondamentale », car le corps est « le premier et le plus naturel objet technique, et en même temps moyen technique, de l'homme<sup>8</sup> ». Et j'en viens à ma deuxième question, qui correspond à la phase de formation : comment les gestes techniques prennent-ils forme dans le corps et à quel régime celui-ci doit-il se plier pour pouvoir agir et transformer le monde ?

## 2. DRESSER

À partir de l'idée selon laquelle « il n'existe peut-être pas de "façon naturelle" chez l'adulte », Marcel Mauss dresse une liste d'attitudes corporelles que l'on croyait innées ou personnelles, comme la manière de marcher, boire, donner naissance, faire l'amour, danser, nager, ou même dormir, qui relèvent toutes de l'éducation, donc de la transmission, c'est-à-dire de la tradition. En cela elles sont des techniques, et aussi parce que l'on peut dire qu'elles sont efficaces. Sans entrer dans le détail de cette énumération, on peut mesurer l'étendue phénoménale du conditionnement dont nos moindres gestes font l'objet. Les sociétés imposent aux individus un usage déterminé de leur corps au profit d'une

adaptation permanente de notre corps à l'usage. On peut alors bien parler, comme Marcel Mauss, de « dressage » :

« Le dressage, comme le montage d'une machine, est la recherche, l'acquisition d'un rendement. Ici, c'est un rendement humain. Ces techniques sont donc les normes humaines du dressage humain. Ces procédés que nous appliquons aux animaux, les hommes se les sont volontairement appliqués à eux-mêmes et à leurs enfants<sup>9</sup>. »

Marcel Mauss introduit plusieurs notions importantes par rapport à l'idée de technique. D'abord, celle de « rendement humain ». Elle fait écho avec celle du corps comme objet, puis moyen technique. En d'autres termes, le corps doit être technicisé pour produire de la technique, des objets techniques, mais aussi de l'identité socioculturelle. Le corps est le premier instrument dont se sert l'homme pour s'extérioriser. Cette éducation, ou ce dressage, assimilée au montage d'une machine, est peut-être aussi la première façon de se mettre « hors de lui » ou hors de la nature, si la nature consiste à suivre une évolution dictée par des lois naturelles de conservation et de reproduction. En mesurant ses gestes, l'être humain actualise sa maîtrise du monde, donc sa position d'extériorité et de domination par rapport à lui.

Pour Jean-Luc Nancy, les corps ne peuvent en aucun cas être réduits à des « objets techniques<sup>10</sup> ». Ils sont des corps, « simplement » des corps, que le monde a créés comme tels, mais des corps intégrés dans un système d'appareillage, c'est l'« écotechnie » :

« La "création" est la techné des corps. Notre monde crée le grand nombre des corps, il se crée en tant que monde des corps (mettant au jour ce qui toujours fut aussi sa vérité de monde). Notre monde est le monde de la "technique", le monde dont le cosmos, la nature, les dieux, le système complet dans sa jointure intime s'expose comme "technique" : monde d'une écotechnie. L'écotechnie fonctionne avec des appareils techniques, sur lesquels elle nous branche de toutes parts. Mais ce qu'elle fait, ce sont nos corps, qu'elle met au monde et branche à ce système, nos corps qu'elle crée ainsi plus visibles, plus proliférants, plus polymorphes,

plus pressés, plus en “masses” et “zones” que jamais ils ne furent. C’est dans la création des corps que l’écotechnie a ce sens qu’on lui cherche en vain dans les restes de ciel ou d’esprit<sup>11</sup>. »

Il s’agit donc d’un « monde des corps » qui n’est ni immanent ni transcendant, mais d’un monde de connexions. D’un monde qui n’existe pour nous — corps humains — qu’en tant que monde de la technique, c’est-à-dire de relations, d’appareillage. Mais ce monde, cette écotechnie, ne produit que des corps. La « techné des corps » fait des corps et fonctionne avec des appareils techniques. Un « monde des corps » articulés par la technique. C’est cette articulation ou cette « jointure intime », donc, qu’on peut penser comme contact et rupture à la fois. C’est bien ce que fait une articulation : elle joint deux membres tout en les séparant.

Si l’on revient un instant à Marcel Mauss et à la notion de « norme humaine », on s’aperçoit que le corps social érige des normes et contraint chaque individu, dès l’enfance, à se plier aux exigences d’un modèle, de la même façon qu’une conduite technique entraîne l’élaboration d’un corpus de gestes et d’attitudes normatives auxquelles l’individu doit se soumettre pour avoir prise sur le monde. La mise en place systématique de normes est l’un des principes de base de la technique, car, tout en agissant, elle mesure, pèse, calcule, évalue et reproduit. Mais il ne faut pas confondre norme et normalisation.

Au départ, il faut des instruments de mesure, des étalons. *Norma*, en latin, c’est l’équerre. Ou, selon Jean-Luc Nancy :

« Pesée : création. Ce par quoi commence une création, sans pré-supposition de créateur. Sujet d’avant tout sujet, pesée, poussée exercée, reçue, communauté toute archi-primitive des forces [...]. Les pesées distribuent l’étendue, extensions et intentions<sup>12</sup>. »

Le monde, les corps, les objets se créent dans une balance où chacun pèse contre un autre, où l’un soupèse l’autre ; le poids est une mesure qui fait norme, qui choisit et qui élimine. Les modèles comme les normes imposent des règles qui, paradoxalement, doivent être suivies et ne

demandent qu'à être transgressées, au nom du progrès — ou de l'évolution — pour instaurer de nouveaux modèles qui, à leur tour, seront suivis, imités jusqu'à une nouvelle invention. En fin de compte, la norme projette, anticipe les modes d'usage et cours toujours en avant de son temps, à la recherche d'un avenir meilleur. Le corps est le premier lieu de cette évaluation normative, qui aboutira ensuite à la sélection, la valorisation et l'élaboration des processus de fabrication. Visant la cohérence et le rendement, la normativité est inhérente à toute production. Tout apprentissage technique passe nécessairement par une phase d'adaptation, c'est-à-dire par un ensemble de gestes coordonnés et maîtrisés qui procèdent d'une méthode et parviennent à un but donnés. C'est peut-être le seul dressage corporel dont nous soyons délibérément conscients. Les gestes du métier sont appris, intériorisés et employés selon le même processus que n'importe quelle autre « technique du corps ». Le corps lui-même devient matière à former, dans un même mouvement réflexif qui va de la matière au corps et du corps à la matière. Le pouvoir, ici, est celui que donne la « formule » à appliquer au corps pour parvenir à ses fins, à cet objet qu'on a produit, cette partition qu'on a déchiffrée, cette vitesse qu'on a atteinte.

On peut parler de modelage corporel, car il entraîne une modification irréversible de la perception, donc de l'être au monde. Chaque spécialiste le sait : on ne perçoit plus le monde de la même manière après avoir incorporé une technique. Le photographe pose un regard « cadré » sur le monde, le musicien tend l'oreille, le cuisinier est sensible aux odeurs et aux goûts, l'artisan au toucher et à tout ce qui touche (justement) à la matière qu'il travaille. L'homme modèle donc son corps, le forme — et/ou le déforme — selon ses besoins ou ses pratiques. La question qui se pose maintenant est celle de ses limites : peut-on dire que le corps soumis à la technique est un corps arraché à la nature, « dénaturé<sup>13</sup> », et, si tel est le cas, où se situe la limite entre exercice et déformation du corps ?

### 3. MAÎTRISER

Un geste technique est un geste nécessairement maîtrisé. Faire de son

propre corps un moyen technique appareillé par des objets techniques (outils et/ou machines) revient à imprimer, à graver au plus profond de soi une technicité qui devient aussi une identité. On parle souvent de « déformation professionnelle » ; mais une déformation par rapport à quoi ? À un état de neutralité, de « naturalité » du corps ? Tout corps se déforme, par nature, avec l'âge, si l'on admet que la forme d'un corps est celle qui correspond à la pleine possession de ses moyens. La déformation est donc une dégradation propre au vieillissement. Un corps vieillissant n'est pas un corps déformé, c'est un corps qui suit la logique de dégradation de toute chose vivante. Un corps déformé perd une partie de son unité en tant que forme et fonction, parce qu'il a subi, dans une certaine mesure, une violence. Mais l'apprentissage d'une technique est-il une forme de violence portée au corps humain ? Un corps qui est essentiellement indéterminé jusqu'à ce qu'il commence à sécréter des outils, donc des spécialisations techniques sans lesquelles on ne peut l'envisager. Un corps qui devient humain par les prothèses artificielles qu'il apprend à produire en adaptant ses gestes à la matière. Un corps, donc, qui est humain parce qu'il peut se maîtriser, se con-former au monde qu'il transforme. Un corps enfin dont le propre est de sortir des strictes limites que lui a données la nature. Autrement dit, où s'arrête la formation et où commence la violence ?

Dès le départ, la situation est contradictoire. D'un côté, on a un devenir humain qui passe par des gestes perfectibles qui nous amènent à transformer le monde et à produire des outils, des prothèses, des objets. De l'autre, notre appareil corporel tend à rester neutre, lisse, indéterminé. C'est tout le paradoxe de notre ascension technique : nous avons d'abord déployé des trésors d'habileté, d'ingéniosité et de force pour nous affranchir des lois naturelles, transformer le monde et le soumettre à nos besoins, mais nous avons tant et si bien fait que nous sommes presque parvenus à retrouver notre indétermination physique première, entourés que nous sommes à présent d'objets réalisés par des ensembles techniques mécanisés dont le fonctionnement ne nous a jamais été si étranger. D'où la nécessité, selon Georges Simondon, d'étudier l'évolution

des objets techniques dans une perspective qui les rapproche de la réalité humaine dont ils sont issus, ou, pour Bruno Latour, d'approfondir les relations réciproques entre les « humains » et les « non-humains », entre les différents agents de la médiation technique. Bruno Latour démontre en effet que les artefacts sont autant façonnés par nous qu'ils nous façonnent et qu'il faut « apprendre à attribuer – à redistribuer – les actions à beaucoup plus d'agents que ne le prévoient les scénarios matérialiste ou sociologique<sup>14</sup>. » Cela revient à dire qu'il existe un mouvement de va-et-vient, un échange complexe et sinueux entre les techniques et nous, qui modifie à chaque moment de son évolution les termes de notre rapport au monde. Ainsi, nos artefacts ne sont pas posés là, en dehors de nous comme des choses extérieures et objectivables, comme des intermédiaires, « ils méritent d'être accueillis dans notre culture intellectuelle en tant qu'acteurs sociaux à part entière. Médiatisent-ils nos actions ? Non, ils sont nous<sup>15</sup>. » D'où l'intérêt d'approfondir les modes opératoires des gestes techniques.

Sensible avant tout, comme une pellicule photographique à la lumière, le corps est donc le premier instrument de mesure, d'écoute, d'action ; il reçoit les pressions, les impressions, la consistance des matières auxquelles il donne corps. Tour à tour maître et valet, formé et formateur, il est ouvert.

« Avec le corps, nous parlons de ce qui est ouvert et infini, de ce qui est l'ouvert de la clôture même, l'infini du fini lui-même. C'est cela que je veux essayer de développer : le corps, c'est l'ouvert. Et pour qu'il y ait ouverture, il faut qu'il y ait quelque chose de fermé, il faut que l'on touche à la fermeture. Toucher à ce qui est fermé, c'est déjà ouvrir. Peut-être qu'il n'y a jamais d'ouverture que par un toucher ou par une touche. Et ouvrir – toucher – ce n'est pas déchirer, démembrer, détruire<sup>16</sup>. »

Toucher, c'est donc ouvrir quelque chose de fermé, ou d'inerte, comme peut l'être la matière à l'état brut. Par le toucher, qui est connaissance d'abord et transformation ensuite, le geste déploie les qualités ou la technicité contenues dans la matière et en lui-même. C'est avec le

toucher que je voudrais terminer cet état des lieux du « monde des corps », le toucher entendu comme surface de connexion d'une part, mais aussi comme risque.

## 4. TOUCHER

Le toucher est le seul sens par lequel notre rapport au monde nous échappe. Le sujet touchant-touché est directement saisi par ce monde dont il prend d'ordinaire la mesure par l'intermédiaire de ses autres sens et de sa raison, qui mettent à distance sa relation aux choses. Or, comme on va bientôt le voir, cette simultanéité n'est que temporelle et il s'agit de ne pas la confondre avec une immédiateté qui n'est pas le propre du toucher.

Le toucher est le sens de la présence : on ne peut faire abstraction de ce que l'on touche. Le toucher est le paradigme du sensible, du sentir, à la fois universel et profondément humain en tant qu'émotion. C'est par le toucher que le monde s'est ouvert et détaché de nous, instituant dans cet abîme vertigineux de la technique un toucher curieux, différencié, observateur, manipulateur et surtout, surtout, producteur. Le toucher n'a pas seulement pour objet le tangible, mais aussi le non-tangible : comment toucher à l'intouchable ? Limites du corps et de l'âme qui cohabitent tant bien que mal sous le même toit, dissociés à l'infini par la philosophie et pourtant indissociables dans leur relation. Le toucher serait-il donc le sens qui en finit avec le dualisme âme/corps ?

C'est la thèse que défend Jean-Luc Nancy dans *De l'âme*, lorsqu'il parle du corps, mais du corps révélé par l'âme : « l'âme est un nom pour l'expérience que le corps est<sup>17</sup>. » Il démontre que, pour Aristote, « corps veut dire très exactement l'âme qui se sent corps. Ou : l'âme est le nom du sentir du corps [...] le dedans qui se sent dehors<sup>18</sup> ». Avant d'ajouter que le « soi-corps » ou l'« être à soi du corps » c'est le « Sujet », le « Je », et que « je » est « une touche ».

« "Je" n'est rien d'autre que la singularité d'une touche, d'une touche en tant qu'une touche est toujours à la fois active et passive et qu'une

touche évoque quelque chose de ponctuel — une touche au sens d'une touche de couleur, au sens de la touche d'un pianiste, et pourquoi pas au sens où on disait dans le vieil argot, faire une touche. L'unité d'un corps, sa singularité, c'est l'unité d'une touche, de toutes les touches (de tous les touchers) de ce corps. Et c'est cette unité qui peut faire un moi, une identité<sup>19</sup>. »

Une touche qu'on imagine posée comme ça, du bout des doigts, comme la marque d'une identité, d'une façon propre à chacun, à la différence des techniques du corps dont parlait Marcel Mauss. La touche, légère ou appuyée, c'est la façon de toucher du peintre, du pianiste, de l'artisan, de tout un chacun enfin, c'est le moment où l'on passe de l'intérieur à l'extérieur, où l'on touche à soi-même, où l'« on se sent comme un dehors. » Rapport de l'âme au corps qui ne peut donc se penser qu'en tant qu'expérience du corps, non dans son intériorité mais au contraire dans un rapport d'ex-position, d'ex-tériorité, un « se sentir » qui fait ex-ister l'âme dans le corps. Le corps lui-même est l'organe du toucher, l'expérience de toucher et d'être touché. Il est nécessairement ouvert.

« Le corps est l'expérience de toucher indéfiniment à l'intouchable, mais au sens où l'intouchable n'est rien qui soit derrière, ni un intérieur ou un dedans, ni une masse, ni un Dieu. L'intouchable, c'est que ça touche. On peut aussi employer un autre mot pour dire cela : ce qui touche, ce par quoi on est touché, c'est de l'ordre de l'émotion. Émotion est un mot très affaibli pour nous, mais émotion, cela veut dire : mis en mouvement, mis en branle, ébranlé, affecté, entamé<sup>20</sup>. »

À lire ces lignes, on comprend qu'être touché c'est d'abord l'être dans son corps, quand bien même il s'agirait d'un état d'âme. Le toucher relève de l'émotion, qui porte en elle la dynamique du mouvement. Elle saisit celui qui l'éprouve, elle le fait ré-agir, c'est-à-dire agir en réponse à une stimulation, elle bouscule l'ordre établi. À vrai dire elle est d'abord et exclusivement un mouvement du corps, justement parce que l'esprit se trouve dessaisi de ce qu'il connaissait. Elle est l'épreuve d'un désordre et d'un déséquilibre.

En fin de compte, on peut imaginer que les premiers gestes techniques humains sont nés non pas d'une pensée réfléchie ou d'une décision de la volonté, mais plutôt d'émotions réfléchies dans la matière. Le toucher à ce moment-là devient miroir, vecteur, *topos*, là où ça a lieu, là où le « ça » de la technique s'ébauche dans un toucher qui n'est plus seulement toucher, mais déjà geste, mise en forme. Le toucher, au point de son évolution en geste, n'est plus dans l'immédiateté, il se dépose dans la matière, comme le lit d'un fleuve, tout en s'imprimant dans l'esprit. Le toucher relève de la sensibilité d'une pellicule photographique sur laquelle s'enregistre l'image du monde, au moment où l'on déclenche un mécanisme.

Pour Jean-Luc Nancy, le toucher n'est pas tant l'expérience de l'immédiateté que celle de l'espacement, de l'entre-deux. Il est ce qui fait être, apparaître, il est « l'entre-nous », le partage des corps :

« Il n'y a pas de matière intacte — ou bien il n'y aurait rien. Au contraire il y a le tact, la pose et la dépose, le rythme de l'allée-venue des corps au monde. Le tact délié, partagé de lui-même<sup>21</sup>. »

Autrement dit, le toucher a valeur démiurgique, celle de créer de l'espace, du lieu, celui, entre autres, de la technicité, de l'« écotechnie des corps », contre la masse indifférenciée d'un touché qui se confondrait avec un touchant. Et c'est dans l'espace du toucher que naissent la technicité et la plasticité, la prothéticité, l'articulation de notre condition d'homme « sans qualités ». Le toucher est avant tout un être au monde, une « surface ponctuelle » du sentir tantôt révélés en un point du corps, tantôt ressentis par tout le corps, qui s'offre alors comme interface avec le monde.

« L'unité d'un corps, sa singularité, c'est l'unité d'une touche, de toutes les touches (de tous les touchers) de ce corps. Et c'est cette unité qui peut faire un moi, une identité<sup>22</sup>. »

Si l'on considère les technologies du numérique, c'est peut-être du côté de la notion d'interface que le geste a le plus d'avenir.

1. Jean-Luc Nancy, *De l'âme*, conférence prononcée le 8 avril 1994 lors du colloque intitulé « Le poids du corps », et retranscrite dans *Corpus*, Paris, Métailié, 2000, p. 108.
2. *Ibid.*, p. 113.
3. Daniel Sibony, *Entre dire et faire*, Paris, Grasset, 1989, p. 8.
4. Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 145.
5. Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958 ; rééd. 1989, p. 74.
6. *Ibid.*, p. 73.
7. Gaston Bachelard, *La Terre ou les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 3.
8. Marcel Mauss, « Les techniques du corps », dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1950 ; rééd. 2004, p. 372.
9. *Ibid.*, p. 374.
10. Jean-Luc Nancy, *Corpus, op. cit.*, p. 79. On notera la remarque qui suit entre parenthèses : « (comme on dit, croyant du reste savoir ce que c'est qu'un "objet technique") ». Jean-Luc Nancy n'a peut-être pas lu l'ouvrage de Gilbert Simondon, qui nous éclaire tant soit peu sur la notion d'« objet technique ».
11. *Ibid.*, p. 78.
12. *Ibid.*, p. 85.
13. Un corps « dénaturé » comme l'homme peut être un « animal dénaturé » au sens où l'entend Vercors : « L'animal fait *un* avec la nature. L'homme fait *deux*. Pour passer de l'inconscience passive à la conscience interrogative, il a fallu ce schisme, ce divorce, il a fallu cet arrachement. N'est-ce point la frontière justement ? Animal avant l'arrachement, homme après lui ? Des animaux dénaturés, voilà ce que nous sommes. » Vercors, *Les Animaux dénaturés*, Paris, Livre de Poche, 1952, p. 195.
14. Bruno Latour, *L'Espoir de Pandore. Pour une version réaliste de l'activité scientifique*, Cambridge, 1999 ; trad. de l'anglais Didier Gille, Paris, La Découverte/Poche, 2007, p. 189.
15. *Ibid.*, p. 227.
16. Jean-Luc Nancy, « De l'âme », dans *Corpus, op. cit.*, p. 107.
17. *Ibid.*, p. 127.
18. *Ibid.*, p. 122.
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*, p. 127.
21. *Ibid.*, p. 102.
22. *Ibid.*, p. 122.

# NE RIEN FAIRE AVEC

par Albert Piette

Albert Piette est anthropologue, professeur à l'Université Paris X-Nanterre, membre du laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie comparative, Paris X-Nanterre/CNRS. Depuis une vingtaine d'années, il a entrepris une réforme, une reconception de la discipline anthropologique selon un mode qu'il appelle « existentiel », et qui se propose, à l'écart des conceptions performatives, cognitivistes de l'humanité, de tenter de repenser un mode de présence qui serait spécifique à l'être humain sur la base d'un mode mineur, d'une forme de tranquillité, d'éclaircissement, de distinction.

## SYLLABUS

C'est un récit de l'hominisation qui nous est ici proposé, dont les moments forts sont moins la fabrication d'outils et l'émergence de la conscience que la non-action et la non-pensée. Que sont donc ces hommes qui, à coup sûr, susciteraient l'étonnement de quelques Néandertaliens rescapés ?

J'ai d'abord cru que je serais un intrus dans cette Journée sur le thème de l'art et la technique, parce que je n'ai jamais pensé frontalement cette thématique. Cela dit, à présent que j'ai entendu les interventions de ce matin, je suis rassuré quant à l'objet qui nous préoccupe. Il est vrai que les activités m'intéressent moins que l'existence, que la manière humaine d'exister et de vivre à travers les activités. J'espère donc pouvoir vous donner quelques clés de réflexion pour votre travail<sup>1</sup>.

Je voudrais commencer par deux citations. La première nous vient de Jacqueline de Romilly, spécialiste de la littérature grecque antique, mais aussi écrivain. Tandis qu'elle décrit une promenade provençale, elle affirme : « On aurait dit que les choses se passaient hors de moi, et que j'en étais seulement la spectatrice, de même que je ne participais pas à la cueillette des fleurs, je ne participais pas pleinement à notre promenade, ni à la vie. D'ailleurs, n'en est-il pas presque toujours ainsi ? » Première citation. La seconde nous vient de Blaise Pascal : « Les hommes n'ayant pas réussi à guérir la mort, la misère et l'ignorance, ils se sont avisés pour se rendre heureux de n'y point penser. » Ces deux réflexions font l'essentiel de mes obsessions d'anthropologue. Dans le fond, elles sont évidentes : personne ne pourrait démentir la vérité de notre don à échapper à la situation ; et les humains ne pensent pas vraiment à la mort. Tout cela nous invite à prendre au sérieux au moins ces deux caractéristiques du vivre humain. De la même manière, lorsque j'observe des êtres humains, je ne vois jamais le sens, l'action, l'importance, l'effet, l'impact, la signification de ce qui va se passer. Je vois toujours l'autre partie : les détails révélant leur mode de présence, les moments vides, les gestes secondaires, les pensées vagabondes qui vous parcourent aujourd'hui, et que je regrette évidemment, préférant que vous soyez complètement attentifs à mon propos. C'est d'ailleurs sans doute mon métier d'enseignant qui m'a permis de percevoir l'importance des détails, de l'inattention et de la distraction dans la présence des êtres humains... Prenons le volume d'être qui nous caractérise : cette partie du volume d'être est importante, elle est constituée d'une couche consistant à faire ce qu'il faut faire, ce qu'il convient de faire. Mais ce volume d'être est

également constitué d'autres couches, et en particulier de ces pensées vagabondes ou de ces distractions. J'ai appelé cela le plus souvent « mode mineur », ou encore « reposité », selon les moments et les contextes. Cela caractérise non pas une action, mais une manière de dérouler et de déployer sa présence et ses actions consistant d'une certaine façon à amortir, selon des degrés différents et selon les situations, l'enjeu de sens associé à cette situation. Amortir sans le savoir, parfois en le sachant mais le plus souvent sans le savoir, et amortir sans transgresser le jeu. Le jeu se déroule, des conséquences en découleront, ainsi que des effets, mais c'est comme si chaque « maintenant » de présence était pénétré par un air de rien, par le fait d'être ici et en même temps de ne pas être ici.

Le mode mineur est une manière de ne pas voir en face, une manière très caractéristique et propre à chaque situation, à chaque moment, à des degrés différents suivant les situations, qui donne à notre manière d'être une aisance, une évidence, ou une familiarité. C'est ce qui fait que les choses se passent à travers une sorte de parcimonie cognitive, de docilité, de fluidité dans le basculement des situations, et aussi de distraction légère. Tout cela se fait bien sûr à des dosages différents selon les situations : être avec une toile de fond, des objets ou des êtres périphériques, plus ou moins distrayants, avec une part d'action non consciente, plus ou moins obscure, des pensées vagabondes, un flottement dans notre présence, et une part d'hypolucidité. J'aime bien ce terme pour dire ce non face-à-face avec la chose. Mais d'où vient cette manière de vivre humain ? Si l'on pense que les hommes tels qu'ils sont nommés aujourd'hui, *Homo sapiens*, existent depuis 200 000 ans, je me demande comment les autres, « avant », étaient.

La question n'est pas évidente et la réponse est spéculative, mais on peut s'aider de quelques documents pour tenter d'y répondre. Par exemple, les primates non humains, les grands singes, comment étaient-ils ? Avaient-ils cette capacité d'amortir ? J'ai lu les primatologues, mais si vous n'allez pas voir vous-même vous n'aurez jamais la réponse à la question. Des primatologues décrivent chimpanzés, babouins, gorilles, en insistant sur la nature incertaine, machiavélique des jeux de pouvoir. Les

relations sociales, hiérarchisées, ne sont jamais stabilisées. Rien n'est acquis une fois pour toutes. Une grande énergie est nécessaire pour l'animal, et en même temps la stabilité n'est pas assurée et est susceptible d'être renversée. Shirley Strum, primatologue spécialiste des babouins, se demande même s'ils ne pourraient pas être névrosés, au sens où on l'entendrait pour les humains, « tant ils sont toujours dans une activité intense, tant ils sont toujours des détecteurs de signes, toujours en train de jeter des coups d'œil, de lancer des regards de contrôle, de rester en alerte, le corps tendu, toujours en train de faire le guet, d'écouter une heure durant, voire plus ». Rares sont les êtres humains capables de rester une heure à écouter, à faire le guet. Et, lorsqu'il s'agit pour eux de repérer de l'indifférence, voire de la nonchalance chez le singe ou le grand singe, le primatologue nuance en affirmant qu'il s'agit d'une feinte, qu'ils font semblant d'être nonchalants ou indifférents pour tromper, à des fins diverses, les autres singes ou grands singes. Ceci, évidemment, m'interpelle. J'ai été très frappé par la description d'un matin chez des babouins par le primatologue Kummer. Il décrit des babouins en train de décider s'ils vont aller vers la gauche ou vers la droite. Il insiste sur le fait qu'il n'y a aucune décision rapide, que les premiers avancent d'un côté, que d'autres avancent de l'autre, qu'ils se regardent, se surveillent, le tout avec un certain temps d'hésitation, avant de choisir d'aller d'un côté plutôt que de l'autre. Une sorte de difficulté à la décision qui me semble loin de la fluidité qui nous caractérise. Alors qu'il ne s'agit que de descriptions, et que nous connaissons, pour l'avoir vue dans divers documentaires, la capacité des grands singes à se reposer et à dormir, comme si leur repos n'était possible, et ceci est capital, qu'après avoir véritablement inspecté, véritablement travaillé, si je puis dire, qu'après s'être véritablement assurés que l'environnement était plus ou moins stabilisé, qu'il n'y avait pas de danger qui pourrait venir d'ici ou là. Le repos serait une sorte de séquence qui vient après l'activité. Or lorsque je décris les êtres humains, il convient de montrer que le repos, l'amortissement, sont simultanés à l'action. Köhler a observé au début du xx<sup>e</sup> siècle l'intelligence supérieure du chimpanzé, mettant en place des

expérimentations où il le place face à un objectif. Celui-ci réalise l'objectif. Il réitère l'expérience en y intégrant un second but, intermédiaire, et là le chimpanzé se trouve en difficulté. Il y a deux buts, et soit le singe se focalise sur le but intermédiaire et oublie le but initial, l'ultime activité à réaliser, soit il est très motivé pour atteindre le premier but et est tiraillé lorsqu'il passe près de la caisse symbolisant le but intermédiaire. Il y aurait une difficulté pour le chimpanzé à être multi-actif, à faire deux choses à la fois, et en particulier une chose importante et une chose secondaire.

Un primatologue japonais, Tomonaga, a travaillé de manière très précise sur le champ de vision des chimpanzés. Il montre que les chimpanzés glissent plus facilement que les humains vers une source périphérique lorsque celle-ci est en compétition avec un objet central. Ce propos me permet d'insister sur la difficulté qu'a le chimpanzé à faire le tri entre le principal et le secondaire, comme si sa façon de gérer la compétition entre les deux sources le tiraillait, comme s'il se trouvait face à deux éléments tout aussi principaux l'un que l'autre. Sa difficulté consiste à secondariser, marginaliser l'autre source, alors que les êtres humains sont plus mobiles dans leurs saccades, dans leurs regards périphériques, qu'ils considèrent justement comme périphériques, et vers lesquels ils sont concentrés d'emblée par un réflexe automatique, une sorte de tri évident entre ce qui est important et ce qui ne l'est pas dans leur champ de vision.

On distingue donc chez les êtres humains une vision qui concernerait un champ thématique, et aussi la vision d'une marge, d'un périphérique considéré comme tel. Cette conscience marginale, concernant à la fois les choses du corps et les choses immédiates de l'environnement, ferait défaut aux singes. Le regard de l'animal serait d'emblée pertinent, vérificateur, et c'est seulement lorsque la vérification aurait été faite qu'il se tranquilliserait.

Si l'on considère que cette manière d'exister et de vivre, que j'ai simplifiée, a existé assez longtemps, quelles sont les étapes qui ont

abouti à ce vivre humain que j'ai brièvement décrit au début de cette intervention ? Je continue à faire un récit relativement spéculatif. Nous nous retrouvons il y a deux millions d'années environ, à Olduvai, dans la Tanzanie actuelle.

On sait que les singes peuvent prendre non pas un marteau, mais par exemple une pierre pour casser une noix, mais aussi adapter la pierre à la noix à casser (on le voit en observant les pierres retrouvées au pied des arbres à noix). Ils peuvent également utiliser accidentellement, pas volontairement semble-t-il, des éclats de ces pierres, de ces « marteaux ». Les chimpanzés sont aussi capables de se lancer des pierres, pour se chasser les uns les autres.

Je reviens à Olduvai, sachant que les singes qui se trouvent juste à côté de ce site sont capables de faire les choses dont je viens de parler. Qu'est-ce que les hominidés font de plus ? Ce ne sont justement pas des choses « techniques ». À Olduvai, les archéologues disent que des caches à outils existaient. Pas véritablement des abris, mais des caches à outils, où s'accumulent des ossements, des pierres, des pierres travaillées avec des éclats, qui ont fait l'objet d'un travail volontaire. Tout cela s'accumule, ainsi que, remarquent les spécialistes, beaucoup de cailloux et de pierres non travaillés. Or au pied de l'arbre à noix à côté duquel se trouve le chimpanzé s'accumulent seulement les marteaux nécessaires pour la noix en question. Et voilà qu'à Olduvai, dans un même site, s'amoncelle sur une petite surface un ensemble de choses diverses. Il me semble que cette accumulation est décisive dans la trajectoire hominisante, dans la construction du vivre humain. Il me semble qu'à ce moment-là, les hominidés s'entourent d'un ensemble de choses, comme nous le faisons nous aussi. Or ce qui est essentiel avec ces choses, c'est justement qu'ils n'en font rien. Ils commencent à ne rien faire avec — c'est le titre que j'ai donné à mon propos en pensant à cette étape décisive : « ne rien faire avec », c'est plus ou moins ce qu'apprennent les hominidés d'Olduvai il y a deux millions d'années. Étant entourés par des cailloux, par des pierres diverses, qu'ils n'abandonnent probablement pas, ils les accumulent, contrairement au chimpanzé, qui est toujours en train de réutiliser si j'ai

bien compris. Les voici donc dans une autre posture, celle d'être capables de reléguer les choses, d'être entourés de choses qu'ils n'utilisent pas, la non-action devenant essentielle à ce moment-là dans le processus d'humanisation. L'homme s'entoure d'objets, de choses diverses qu'il perçoit sans les solliciter. Il apprend à les voir sans les voir, contrairement à notre ami chimpanzé, qui ne pourrait pas s'en sortir devant deux sources d'objets plus ou moins concurrentes. Il apprend à voir ce qui est important et à se laisser entourer de choses qui le sollicitent, mais qui n'ont pas d'enjeu de sens, pas d'utilité immédiate. Nous sommes là à un moment central : l'homme est entouré de choses qui gravitent autour de lui, qui tombent sous son regard, mais avec lesquelles il ne fait rien.

Pourtant, je n'ai pas l'impression que l'homme d'Olduvai me ressemble vraiment. Il faut ajouter encore plusieurs éléments, et en particulier bien sûr quelque chose qui pourrait ressembler au langage. Non pas un langage articulé, syntaxique, semblable au nôtre, mais un langage par lequel cet individu viendrait raconter ici ce qu'il a fait là-bas, par exemple avec trois moyens grossiers. Je peux penser que cet hominidé, quand il rentre dans sa cache, est peut-être capable de faire des signes pour dire ce qu'il a vu, tel prédateur ou telle proie, etc. Cette façon de raconter ici des choses qui se sont passées là-bas est une grande étape dans la capacité d'amortir une situation.

Ici même, tous ensemble, nous parlons des hominidés d'il y a deux millions d'années. Il est quand même très tranquillisant d'être ici, avec des micros, des ordinateurs, dans une situation avec une toile de fond assez importante. J'imagine que lorsque l'hominidé relatait sa chasse dans son camp, il était lui aussi entouré d'autres choses. Il amortissait, commençait à amortir l'enjeu de sa situation précédente. Il pouvait tranquillement dire autre chose ici. Le regard périphérique, le langage, qui crée un décalage : c'est ce que l'on peut appeler en quelque sorte un début de conscience. Antonio Damasio a écrit à ce sujet qu'« elle commence lorsque le cerveau acquiert le simple pouvoir de raconter une histoire sans paroles ». J'imagine ces hominidés en train de parler, et de continuer à parler quand ils sont seuls, sans interlocuteur ; ils s'apprêtent

aussi à lancer le processus des pensées vagabondes, penser à d'autres choses lorsqu'ils sont occupés. C'est spéculatif, mais tous les récits de l'hominisation sont plus ou moins spéculatifs. Voilà l'idée, est-ce il y a un million et demi d'années, est-ce avant, après ? Je l'ignore et ce n'est pas mon propos ici. Quoi qu'il en soit je vois l'hominidé s'équiper de plus en plus pour ressembler à ce que je décrivais au début. Une sorte de monde mental, nourri par des pensées vagabondes, vient créer une sorte d'écran entre lui-même et le monde, l'environnement. C'est sans doute aussi à ce moment-là que le premier penseur, tel que Heidegger le concevait, peut surgir : celui qui commence à regarder le monde comme tel, le monde comme monde, le premier, dans une émergence de conscience. Autrement dit, dans une posture métaphysique consistant à regarder les choses. C'est lui qui par la distance, par la non-action, non pas par le langage en tant que tel mais par ce que crée et ce qu'amortit le langage, et par les pensées vagabondes plus que par la conscience, c'est à travers ces « ne pas » que l'homme crée un regard scientifique, une distance avec l'objet, et avec le monde en général. C'est par le « ne pas », c'est par la négation de l'usage, par la négation de la conscience que les choses avancent dans la réussite de l'hominisation. Ce n'est pas par l'outil, ni par le langage, ce n'est pas par la conscience, c'est par l'amortissement qui est impliqué par tout cela.

Mais il reste encore un point important. J'ai évoqué il y a un instant la capacité progressive de voir le monde comme monde, l'objet comme tel, sans doute, quelque part entre deux millions d'années et 200 000 ans ; on ne peut pas imaginer que dans ce laps de temps ce moment métaphysique n'ait pas surgi, grandi, ne se soit pas développé. Or il va avoir beaucoup de conséquences. Quand les hommes ont-ils commencé à s'ennuyer ? Heidegger a de très belles pages sur l'ennui, des pages extraordinaires où il décrit plusieurs formes d'ennui. Et notamment l'ennui de l'homme qui ne se remplit pas. Ce sentiment, comme disait Jacqueline de Romilly, de ne pas être rempli peut paraître très important : l'homme commence à sentir qu'il ne se remplit pas, qu'il s'ennuie. Il commence à sentir aussi sans doute qu'il est écrasé par le temps. Et, bien

évidemment, dans cette histoire, cette prise de conscience de sa mortalité, l'homme sait qu'il est mortel, l'homme va savoir qu'il est mortel, qu'il va mourir.

Je suis persuadé qu'aucun chimpanzé n'est capable d'être dans cette posture de « mortalité », de se savoir mortel, et que cela est fondamental. C'est aussi donc à travers cette posture métaphysique embryonnaire, voir l'objet comme tel, le monde comme monde, se laisser envahir par l'ennui que surgit la conscience de la mort comme certitude. L'homme se sait mortel. Les traces archéologiques de la mortalité, du savoir mortel si je puis dire, on peut les associer aux sépultures, qui sont très récentes.

Pour les sépultures individuelles, les dates sont discutées, mais on n'en trouverait pas au-delà de 170 000 ans. Les dates sont incertaines et des découvertes sont toujours possibles. Diverses sépultures sont caractéristiques de cette époque-là. Elles appartiennent à deux espèces d'*Homo*, l'espèce « Néandertal » et l'espèce « *Sapiens* ». Le Néandertalien serait conscient de sa finitude puisqu'il enterrait ses morts. Les sépultures sont organisées, les squelettes y sont bien déposés, bien installés, incontestablement avec intention. Je fais une hypothèse très risquée, parce que je vois une différence importante entre les sépultures néandertaliennes et les sépultures *sapiens* : les premières seraient sans offrandes, alors que les secondes en comporteraient. Jean-Jacques Hublin dit ceci : « Les inhumations néandertaliennes ont une grande simplicité. Si les sépultures réalisées par les premiers hommes modernes du Proche-Orient peuvent présenter des dépôts intentionnels à valeur symbolique, ce comportement n'a jamais été démontré de façon convaincante chez les Néandertaliens. Leurs inhumations sont centrées sur le corps humain, ce qui pour certains n'implique ni croyances ni rites à proprement parler. » Soyons certes prudents, cette assertion n'est pas confirmée. Toutefois, admettons que ce soit vrai. Qu'implique le fait de déposer une offrande sur un corps, même simplement un objet (tiens, revoilà l'objet) ? Ce n'est pas certain mais c'est une possibilité qui peut avoir des conséquences importantes : l'offrande peut être déposée sur le corps du

défunt en vue de l'accompagner vers une nouvelle vie. Celui qui a déposé ces offrandes a pu penser cela.

Ce n'est pas la même chose de retirer un crâne de son squelette, comme le font les Néandertaliens, pour le placer quelque part dans un habitat, le crâne de celui qui était vivant, et de penser, en déposant une offrande sur le corps mort, que celui-ci aura ou va commencer une nouvelle vie. Celui qui a déposé cette offrande l'a peut-être placée ainsi sur le corps, sans plus, mais si un seul l'a peut-être fait en pensant « je t'offre cette offrande : et si tu vivais une nouvelle vie ? », cela signifie que, à un moment donné, notre homme construit un énoncé contradictoire : « le mort vit ». Qu'on le veuille ou non, penser que le mort vit, qu'il va vivre est très contradictoire. On peut d'ailleurs imaginer que cet énoncé contradictoire, typique des énoncés de croyances, qui sont tous incroyables, ait pu surgir dans d'autres circonstances. Par exemple en pensant que c'est le soleil qui me parle, le nuage qui me poursuit, etc. Ces énoncés contradictoires ne seraient possibles qu'avec un langage syntaxique et articulé. L'essentiel, pour moi, est le résultat de l'assentiment à un énoncé comme « le mort vit », ou « le soleil me regarde ». Il me semble que le monde a changé quand les hommes ont commencé à croire à des énoncés invérifiables de ce type-là.

Et qu'implique, mentalement, politiquement, de ne pas y penser, de ne pas y penser trop ? La validité, la perdurance, la diffusion d'un énoncé religieux n'est possible que si l'on décide de ne pas penser, de ne pas penser à fond à ce qui est impliqué. J'essaie de me mettre dans cette scène primitive, au moment même où il est question de relâcher sa vérification, sa détection, son besoin d'en savoir plus : est-ce vrai ou pas ?

Il me semble que c'est le moment essentiel dans l'hominisation : après le moment d'Olduvai, et le regard périphérique, il y a cet autre moment, celui où l'homme accepte de laisser passer des choses invérifiables. Sous-entendu : les Sapiens d'avant et les Néandertaliens ne seraient pas passés par cette étape cognitive, ils n'ont pas déposé d'offrandes, ils n'auraient pas, sans langage syntaxique, créé d'énoncés contradictoires, puisqu'ils

n'ont pas commencé à apprendre à relâcher les peurs, ce que nous faisons tout le temps, cette application à ne pas voir en face.

Donc l'Homme de Néandertal serait un être angoissé, trop intelligent et pas assez. Pas assez parce qu'il n'a pas injecté cette fluidité cognitive qui nous caractérise. Et trop à cause de sa lucidité quant à sa mortalité. Et ceci expliquerait pourquoi ses techniques sont peu évoluées, pourquoi elles restent relativement stagnantes pendant des dizaines de milliers d'années, puisque les spécialistes affirment qu'elles n'ont guère évolué et qu'elles sont restées plus ou moins semblables pendant longtemps, alors qu'au moment où *Sapiens* entame son déclin de capacité au relâchement cognitif vont surgir toutes les créations du Néolithique, et déjà, celles qui ont précédé.

Que faire avec cette hypothèse ? On pourrait dire la même chose avec les créations artistiques. Cyril Hurel me rappelait l'importance de la disponibilité créatrice chez certains auteurs, insistant sur cette idée de disponibilité, de lâcher-prise dans la création artistique. On pourrait presque dire que l'homme de Néandertal n'est pas assez détendu pour créer des formes artistiques telles qu'on les observera un peu plus tard. Tout son patrimoine artistique se limite à des coquillages percés, des tatouages sur le corps, des incisions sur des ossements, alors qu'au même moment *Sapiens*, très rapidement, opère un décollage. Ces quelques formes d'art, ainsi ces coquillages percés par exemple, étaient-elles en fin de compte apparentées à de l'utile ? L'idée que le Néandertalien était suffisamment angoissé pour déclencher une forme de création artistique me paraît assez plausible. Mais cet homme-là n'était pas assez détendu pour la continuer, alors qu'au même moment, tout en étant très angoissé mais complètement détendu, *Sapiens* va entamer ce que l'on sait. À travers mon récit de l'hominisation, j'en arrive à cet homme avec lequel j'avais commencé, mélangeant le repos et l'activité, le majeur et le mineur.

Je me suis demandé en quoi consistait le métier d'anthropologue. Il me semble qu'il y a deux activités : celle qui consiste à expliciter le vivre

humain, cette existence humaine avec les diverses définitions qu'on peut lui donner, et une autre activité, qui consiste à décrire cela dans les plus petits détails. Or j'ai besoin des détails pour aller chercher cette hypolucidité, ce lâcher-prise, cette attention distraite. Deux éléments furent décisifs dans cette construction pour moi : l'usage de moments de photographie, n'importe quelle photographie prise de n'importe quelle situation, et de celle-ci en particulier, laisse voir des visages et des regards distraits. Si vous regardez des photographies, donc, apparaît tout de suite le degré de présence, l'importance du mode mineur. Mais il y a aussi un autre élément : la singularité.

Or il me semble que la singularité ne peut pas être réductible à un ensemble de relations, à un ensemble de trajectoires sociales. Décrire tel individu à partir de ses relations présentes et passées, à partir de ses trajectoires sociales passées, ce n'est pas totalement le décrire à l'instant présent. La singularité de l'instant présent est beaucoup plus que cela, et pour moi il s'agit d'une caractéristique fondamentale du métier d'anthropologue que de capter cela. Pour accéder à cela, que faut-il faire ? Prendre des outils techniques, pourquoi pas dialoguer avec des formes artistiques, utiliser des caméras, des webcams, etc.

Je ne me défais pas de cette envie de tout savoir, donc de suivre au plus près des individus, instant après instant, pour tenter de décrire cette existence, l'existence humaine. Cela me trouble, pour tout vous dire. Et cela m'est apparu encore plus nettement en écoutant les interventions de ce matin. J'ai l'impression que, tandis que je parle sans cesse du lâcher-prise et du mode mineur, la technique, la « technique scientifique » est une expression majeure. Elle essaie de capter et de détecter, de capter comme les singes, et avec une angoisse fondamentale comme les Néandertaliens. Il faut capter : parce que la singularité s'en va, se perd. J'ai retrouvé récemment un poème sur lequel je terminerai, d'Emily Dickinson. Ce poème tout à fait extraordinaire décrit l'acte de mourir : « Savoir ce qu'il a vraiment souffert – serait précieux – / Savoir si des yeux Humains étaient là / À qui remettre Son regard vacillant – / Avant de le fixer – sur le Paradis – / Savoir s'il a été patient – en partie consentant – /

Si Mourir était ce qu'il pensait – ou différent – / Était-ce un beau Jour pour partir – / Le Soleil était-il en face de Son chemin –/ À quoi a-t-il pensé à la fin – à son Foyer – à Dieu – / Ou à ce que diraient les Absents – / À la nouvelle que l'Homme en Lui avait cessé d'être / Par un tel Jour – [...] » . Voici ce qu'écrit Patrick Reumaux à propos d'Emily Dickinson : « Je dirai que les poèmes d'Emily Dickinson sont analogues à des salles de dissection. Ce qu'elle dissèque, bien sûr, c'est toujours l'acte. Elle se dit qu'à force de disséquer, elle finira bien par trouver ce qu'elle cherche. Elle s'obstine à vouloir disséquer l'insécable. Elle veut être à la fois Achille et la Tortue. Elle a compris que seul le mouvement lui donnerait la clef de l'énigme et elle s'acharne sur la flèche, comme Zénon, pour la rendre immobile dans l'instant. Elle sent les funérailles dans sa tête. Elle entend une mouche voler quand elle meurt. Séquence insécable. Mais non, elle dissèque. [...] Elle est victime d'un leurre. Ce qu'elle cherche n'est pas là où elle le cherche. Mais, en cherchant là, elle est toujours sur le point de savoir. Au moment où elle va percer l'énigme, tout disparaît. L'énigme s'évanouit en même temps que l'acte s'accomplit. Elle se dit toujours : 'Cette fois-ci, je saurai, cette fois-ci, j'irai au bout'. Le lui garantit la mouche qu'elle entend bourdonner pendant qu'elle meurt. Mais elle ne va pas au bout. Elle perd de vue la vue (*I could not see to see*). En vue de la mort, on perd la vue. On ne peut pas localiser l'illocalité (*Its location/is illocality*) ».

1. Ce texte est une retranscription de l'exposé oral, revu minimalement par l'auteur.

# JOURNÉE 2

12 mars 2013

Sous la direction d'Indiana Collet-Barquero, professeure à  
l'Ensa Limoges

# QUELLE RESTAURATION POUR L'ART CONTEMPORAIN ?

par Marie-Hélène Breuil

*Marie-Hélène Breuil, disparue trop tôt, était une belle personne qui manque. Passionnée et impliquée, aussi bien dans la formation en conservation-restauration qu'elle dispensait à l'école supérieure des Beaux-Arts de Tours que dans ses travaux de recherche et d'édition, elle laisse derrière elle trois ouvrages de référence sur l'œuvre de Claude Rutault, et un grand vide. Je suis très honorée que son intervention dans le cadre de ces Journées puisse à son tour être publiée. Mes remerciements les plus chaleureux vont à David Kidman, son époux, pour sa précieuse contribution à cette édition.*

Jeanne Gailhoustet

Marie-Hélène Breuil était professeur d'histoire de l'art, département Conservation-restauration des œuvres sculptées, EPCC Esba TALM, site de Tours. Ses recherches se partageaient entre deux thèmes croisés : l'art contemporain depuis 1970, autour du travail de peinture et d'écriture de l'artiste Claude Rutault ; les problématiques de conservation-restauration des œuvres contemporaines. Elle est l'auteur d'une thèse en histoire de l'art soutenue à l'Université Paris IV-Sorbonne en 2009, *L'Œuvre de Claude Rutault. Définitions/méthodes : écriture, peinture, sociabilité.*

## SYLLABUS

Parce qu'elles requièrent des compétences spécifiques et dans des domaines divers, relevant aussi bien de la précision de l'ingénierie que de l'inventivité du bricoleur, les œuvres contemporaines débordent largement du cadre des spécialités de la conservation-restauration. La déontologie de la discipline s'en trouve bousculée et le fait de refaire ou de remplacer est plus généralement admis, notamment lorsque les matériels qui composent l'œuvre deviennent obsolètes.

Toutes les photographies : © Marie-Hélène Breuil

Puisque mon intervention s'intitule « Quelle restauration pour l'art contemporain ? », je serai amenée à revenir sur quelques définitions concernant la conservation-restauration. J'aime assez introduire mes interventions sur ce sujet par une œuvre de Stefan Brüggemann : « Cette œuvre devra être éteinte lorsque je serai mort », dit-elle. [\*This Work Should Be Turned Off When I Die\*](#) est son titre et ce qu'elle nous donne à voir. Elle était montrée en 2012 dans le cadre de l'exposition à la Maison rouge intitulée *Néon. Who's afraid of Red, Yellow and Blue?* Cette pièce pose la question du devenir des œuvres à la mort de l'artiste, tout en induisant d'autres. Quel est le devenir d'une œuvre au moment où on la débranche ? Quel est son devenir après l'exposition ? Qu'en est-il des matériaux constitutifs ? Qu'en est-il de son image, voire de son concept ? Ces questions se posent lorsque l'on s'intéresse aux problématiques de conservation-restauration des œuvres contemporaines. N'étant pas moi-même restauratrice, je vous présenterai essentiellement des exemples sur lesquels ont travaillé mes étudiants du département de conservation-restauration des œuvres sculptées de l'école de Tours, notamment dans le cadre de leur diplôme, en quatrième et cinquième années.

Quelques mots d'introduction. Depuis le début du xx<sup>e</sup> siècle, le champ de l'art contemporain n'a cessé de s'étendre. Au-delà même de la remise en question des catégories esthétiques, des genres et des styles, de nouveaux matériaux, de nouveaux supports, de nouvelles techniques et de nouvelles procédures ont été expérimentés. Paradoxalement, au cours de ce xx<sup>e</sup> siècle, la virtuosité technique et le savoir-faire de l'artiste ont été progressivement abandonnés en tant que critères d'appréciation des œuvres, alors même que les artistes s'intéressaient à de nouvelles techniques et étaient portés vers des formes de bricolage ou se montraient fascinés par l'ingénierie. La technique, dans le sens de son rapport à l'industrie, s'est donc invitée dans les œuvres et inscrite au cœur d'un grand nombre de projets artistiques, du Bauhaus aux années 1960. On peut penser aux œuvres de Moholy-Nagy et à tout ce qui a trait à la reproductibilité de la photographie, au cinéma, au film argentique, aux expériences sur le son, mais aussi aux expériences de l'art

cinétique dans les années 1950 et 1960. Dans les années 1960, des rapports très forts se nouent avec l'industrie, notamment autour de Billy Klüver, ingénieur chez Bell Telephone Laboratories, qui travaillera notamment avec Robert Rauschenberg et Robert Whitman, et sera à l'origine des [9 Evenings](#). Ce moment où artistes et ingénieurs vont travailler ensemble à une série de performances qui mèneront à des innovations sur le son, l'image, l'informatique, la musique, à toute cette approche d'une technologie ayant trait à la recherche et à l'innovation m'intéresse beaucoup.

Comme je le disais, les aspects techniques de l'art contemporain révèlent un aller-retour entre le bricolage et l'ingénierie, entre l'artisanat et l'industrie, et de ce fait demandent aux restaurateurs des savoir-faire hors champ des beaux-arts, alors que les spécialités définies par la profession, par la conservation-restauration, relèvent des catégories des beaux-arts. Face à des œuvres contemporaines, la discipline est donc confrontée à un grand problème. Les spécialités de la conservation-restauration sont la peinture, la sculpture – à Tours, nous intervenons dans cette seule et unique spécialité, la sculpture, mais dans une acception large du terme –, les arts graphiques, la photographie ou les arts du feu et le mobilier. Le cinéma, par exemple, ne fait pas partie de ces spécialités reconnues, bien qu'il tende de plus en plus à trouver sa place dans la spécialité photographie.

Aujourd'hui, le conservateur-restaurateur confronté à des œuvres comme celles dont je viens de parler se voit dans l'obligation d'avoir des connaissances en électromécanique, en audiovisuel, en informatique. Toutefois, si ces connaissances deviennent nécessaires, elles ne supplantent pas pour autant le travail des techniciens et des ingénieurs ; le conservateur doit donc pouvoir travailler avec des électromécaniciens, des ingénieurs en informatique ou en audiovisuel. Par ailleurs, de nouveaux discours et de nouvelles positions artistiques ont remis en question l'idée de la pérennité de l'œuvre d'art, et amené un ensemble de problématiques liées à la conservation ou à la préservation des éléments organiques intervenant dans les œuvres d'art contemporaines. Je

n'interviendrai pas sur cet aspect, mais il faut en avoir connaissance.

Afin d'illustrer mon propos, je vais vous parler d'œuvres sur lesquelles sont intervenus nos étudiants à Tours. Une œuvre de Fabrice Hybert, *Sans titre*, 1989<sup>1</sup>, exposée au début des années 1990, a été l'occasion d'un diplôme en 1999. Il s'agit d'une figure autoportrait de Fabrice Hybert, réalisée avec divers matériaux. L'artiste a composé cette statue au début de sa carrière, dans une technicité qui relève véritablement du bricolage : un homme en terre autour d'une silhouette fabriquée en grillage, revêtu d'une djellaba cousue par sa mère. Le tout a été trempé dans de la résine pour tenter de l'imperméabiliser, puis ce personnage a été immergé dans un aquarium.



Il y a également un système de circulation d'air qui, lorsque tout fonctionne bien, fait sortir des bulles par des orifices : oreilles, bouche, nez. Toutefois, ce genre de mécanisme ne fonctionne pas toujours, et c'est tout le problème que posent ces œuvres : dès lors qu'il y a circulation d'eau ou d'air, les œuvres peuvent demander un entretien quasi

quotidien, et il est assez difficile de les maintenir en exposition sur des temps longs. Cette œuvre, la statue, a également subi un accident en réserve, ce qui arrive parfois. On s'aperçoit que les accidents sur les œuvres sont très souvent dus aux manutentions, donc au moment des transports ou des retours des œuvres dans les réserves. Là, il y a eu un accident en réserve, et la figure s'est trouvée décapitée.



Par conséquent, sa remise en eau posait problème, et d'autant plus que l'ensemble n'était finalement pas si bien imperméabilisé que l'artiste ne l'aurait voulu. C'est une problématique que nous rencontrons souvent, et elle oblige les restaurateurs à s'en tenir à une déontologie que je vais vous expliquer. Beaucoup d'artistes, se rendant compte que certaines œuvres,

réalisées notamment au début de leur carrière, ne sont pas bien finalisées, aimeraient profiter de la restauration pour trouver une mise en œuvre plus adéquate. Il y a donc en conservation-restauration un grand débat au sujet du rôle du restaurateur, de son implication et des limites de son travail. *A priori*, il ne s'agit pas pour le conservateur d'améliorer l'œuvre, bien qu'évidemment toute restauration améliore l'œuvre dans la mesure où elle lui redonne une visibilité. Un ensemble de questions éthiques et déontologiques se posent donc, venant complexifier le travail du restaurateur, parfois plus que les questions pratiques, techniques, pour lesquelles on peut avoir dans certains cas des solutions connues et assez évidentes à mettre en œuvre. Dans le cas de cette pièce de Fabrice Hybert, il a été choisi de réaliser une réplique fonctionnelle, c'est-à-dire une copie d'exposition. La figure autoportrait a donc été moulée, et les éléments d'origine sont conservés par le Frac (puisque l'œuvre appartient au Frac des Pays de la Loire), comme les éléments originaux de l'œuvre, qui en documentent également l'histoire. Mais, en termes d'exposition, il a été considéré qu'une copie serait plus à même de répondre aux besoins de l'exposition telle que Fabrice Hybert l'avait entendue. Dans ce cas, la réponse a donc été donnée par la copie d'exposition, la réplique et le *remake*.



D'autres œuvres croisent les problématiques de l'art contemporain, et notamment celles qui sont assimilées à l'art brut. Par exemple, ces [maquettes de fusil d'André Robillard](#), qui vit à Orléans et réalise ses objets dans son petit appartement jouxtant l'hôpital psychiatrique. Sa production est extrêmement étonnante et a beaucoup intéressé la

[collection de l'Aracine](#), une collection d'art brut donnée il y a quelques années au musée de Lille Métropole à Villeneuve-d'Ascq. Le musée de Villeneuve-d'Ascq était donc intéressé par la mise en exposition de ces artefacts-œuvres et se posait la question de leur restauration. En termes de restauration, la problématique était beaucoup plus conforme à la déontologie du conservateur-restaurateur, mais impliquait de s'intéresser à des matériaux non usuels, en tout cas dans les techniques traditionnelles de la sculpture : l'utilisation, par exemple, de scotchs colorés d'électricien ou de bricolage, qu'André Robillard a utilisés et qui tendaient à se décoller. Puisqu'il a été question hier du geste, cela me permet d'indiquer que le geste du restaurateur n'est pas le même que celui de l'artiste : le geste d'André Robillard entourant de scotch assez rapidement ces éléments de bois ne va pas du tout être reproduit par le restaurateur qui, lorsqu'il recollera ces scotchs, procédera tout autrement, et également avec d'autres matériaux, d'autres types de colle.

J'ai donc glissé là quelques définitions qu'il me semble nécessaire de rappeler. « La conservation-restauration est l'ensemble des mesures et actions ayant pour objectif la sauvegarde du patrimoine culturel matériel. » Dans cette définition, le matériau prime. Il y a depuis des années une réflexion sur le patrimoine culturel immatériel, qui implique une approche en termes de préservation et concerne des artefacts sur lesquels on peut intervenir, de façon parfois très traditionnelle d'ailleurs. Il s'agit donc de « sauvegarde du patrimoine culturel matériel, tout en garantissant son accessibilité aux générations présentes et futures », l'un des objectifs de la conservation-restauration étant la transmission. « La conservation-restauration comprend la conservation préventive, la conservation curative et la restauration » à proprement parler, qui va être définie par la suite. « Toutes ces mesures et actions doivent respecter la signification et les propriétés physiques des biens culturels. » La conservation préventive a trait à l'environnement de l'œuvre, l'environnement du bien culturel. Il s'agit de « trouver les conditions adéquates à la conservation des œuvres en réserve, afin de prévenir des risques éventuels d'altération ou de dégradation ». La conservation

curative concerne « l'ensemble des actions directement entreprises sur un bien culturel ou un groupe de biens ayant pour objectif d'arrêter un processus actif de détérioration ou de les renforcer structurellement ». Ces actions ne sont mises en œuvre que lorsque l'existence même des biens est menacée à relativement court terme, par leur extrême fragilité ou par la vitesse de leur détérioration. Car ces actions modifient parfois l'apparence des biens. À savoir toutes les opérations de : désinfection, dessalement, désacidification, séchage, stabilisation du matériau corrodé, consolidation de peinture murale, et, pour la sculpture, tout ce qui a trait à la structure. Tels sont les exemples donnés de ce qui intervient dans ces opérations de conservation curative.

Une autre problématique, une autre difficulté de la conservation des œuvres contemporaines est liée au fait qu'il est beaucoup plus difficile de définir ce qu'est une altération ou une détérioration dès lors que l'artiste, nous en verrons un exemple tout à l'heure, a intégré dans le processus même de son œuvre une possibilité d'altération. Car lui va la penser comme une modification d'un ou des matériaux, ou comme une modification de l'image de l'œuvre qui sera générée par la modification des matériaux. Dans ce cas, évidemment, le conservateur-restaurateur va devoir revenir sur la définition de l'altération ou de la dégradation.

Enfin, « la restauration concerne l'ensemble des actions directement entreprises sur un bien culturel, ayant pour objectif d'en améliorer l'appréciation, la compréhension et l'usage. Ces actions ne sont mises en œuvre que lorsque le bien a perdu une part de sa signification ou de sa fonction, du fait de détériorations ou de remaniements passés. Elles se fondent sur le respect des matériaux originaux ». En conservation-restauration, il n'est pas non plus toujours possible de conserver les matériaux originaux. « Le plus souvent, de telles actions modifient l'apparence du bien. » Quelques exemples sont donnés, comme les retouches, le fait d'assembler des fragments d'une sculpture brisée, ce qui oblige à faire parfois ce qu'on appelle des bouchages, pour combler certains manques entre des fragments, ce qui va véritablement modifier l'image de l'œuvre, le but étant toujours néanmoins que l'objet retrouve

une lisibilité.

Une autre règle de la conservation est que la restauration doit rester visible. Là encore, c'est assez délicat. Souvent, l'œil d'un restaurateur est capable de voir les parties qui ont été restaurées, mais le public, ou même les historiens de l'art ne sont pas nécessairement exercés à visualiser les parties qui auront été retouchées. L'intervention de conservation-restauration doit aussi être réversible, c'est-à-dire que tout restaurateur doit pouvoir à tout moment revenir sur la restauration d'une œuvre et défaire ce que son prédécesseur aura fait. Là encore, selon les matériaux de restauration utilisés, l'opération de réversibilité ne sera pas toujours assurée. Et, enfin, une règle de compatibilité est également imposée, à savoir que le traitement doit être sans danger pour l'objet, que les matériaux utilisés doivent bien évidemment être compatibles avec les matériaux de l'œuvre.

Ces quelques définitions étaient destinées à vous permettre de situer l'aspect théorique, déontologique et éthique du métier. Or, nous allons le voir maintenant, cet aspect ne trouve pas toujours à s'appliquer de façon si évidente. Pour revenir sur les exemples d'œuvres restaurées dans les ateliers de restauration à Tours, j'aimerais évoquer une œuvre de Richard Baquié, [\*Passion oubliée\*](#), datant de 1984. Il s'agit d'une installation motorisée à circulation d'eau, l'eau devant circuler dans des blocs de plâtre dans lesquels sont dessinées en silhouettes négatives les lettres composant le mot « passion ». La circulation d'eau vient donc inscrire le mot « passion », avec cet effet extrêmement bricolé. Les interventions portaient sur le moteur, l'électrification de l'œuvre, le circuit d'eau, et également sur le meilleur moyen de parvenir à concilier le travail de bricolage et de reprise que l'artiste avait fait lui-même sur cette œuvre, tout en se posant la question suivante : cette œuvre, finalement, ce système hydraulique n'étaient-ils pas destinés à fuir constamment, puisque, les blocs de plâtre n'étant pas étanches, le système avait tendance à goutter et à fuir, si bien qu'après quelques jours d'installation on se retrouvait avec une sorte de flaque d'eau. Le travail de restauration a permis en partie de revenir sur cet aspect-là et de le contrôler un peu

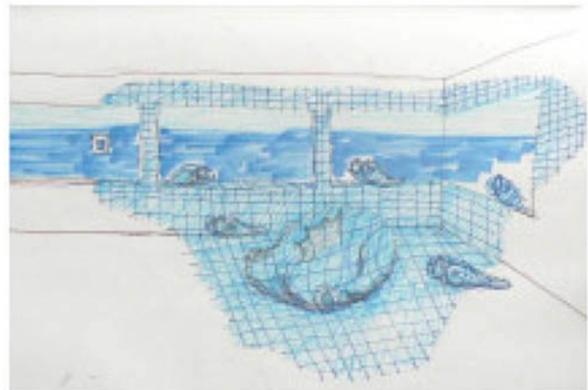
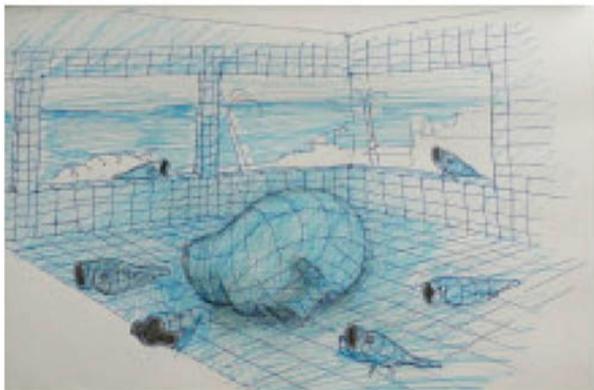
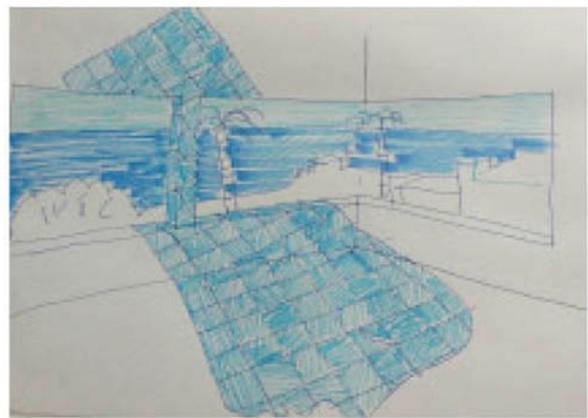
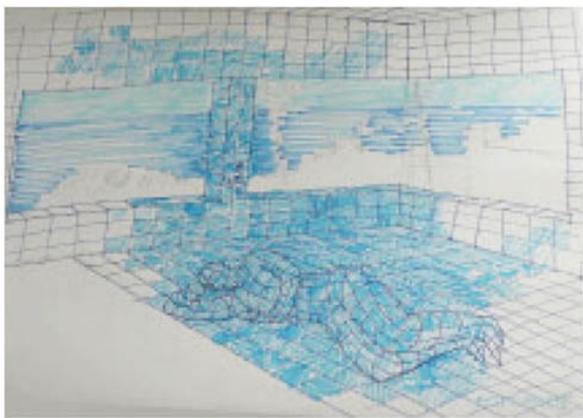
mieux, mais la question est restée en suspens. Et la remise en exposition de l'œuvre quelque temps après sa restauration l'a confirmée : très vraisemblablement, pour Richard Baquié, cette œuvre était destinée à ne pas fonctionner, ou à mal fonctionner, dans le sens où le système d'eau n'était ni adéquat ni contrôlé. Dans un cas comme celui-ci, quelle va être la position du restaurateur pour maîtriser, contrôler, tout en laissant un peu s'échapper ?

Un autre exemple : *Tête d'homme-poisson*, élément d'une installation *in situ*<sup>2</sup> réalisée par Daniel Tremblay, en 1984 également, pour le musée de San Diego, en Californie.



L'élément qui nous avait été donné à restaurer est l'élément central, le seul qui ait été conservé de cette installation *in situ*. C'est une structure en polystyrène expansé recouverte de cartes postales collées et vernies.

Quelques dessins de Daniel Tremblay font état de diverses recherches qu'il avait faites et de ses projets successifs pour cette installation. Daniel Tremblay avait véritablement travaillé sur une installation *in situ*, sachant que le regard du spectateur serait happé par les grandes baies vitrées ouvrant sur l'océan Pacifique et sur le flux et reflux des vagues. Il avait donc imaginé cette *Dernière vague* (puisque *The Last Wave* est le titre de cette installation) comme celle qui aurait envahi la salle du musée et y refluerait. Le seul élément conservé, donc, l'élément sculptural central, est aujourd'hui dans les collections du musée des Beaux-Arts d'Angers, qui à la suite du décès de l'artiste a reçu en don de la famille un certain nombre d'œuvres, dont certaines, comme celle-ci, étaient restées dans son atelier.





Pour [l'exposition rétrospective](#) que le musée des Beaux-Arts d'Angers envisageait et qui s'est tenue en 2008-2009, s'est alors posée la question de la présentation de cet élément d'installation. Il s'agit encore d'une autre problématique de la conservation-restauration : est-il possible de recréer une installation, notamment lorsque l'artiste n'est plus présent ? En termes de conservation, finalement, ces œuvres réalisées *in situ* pour un temps et un lieu donnés sont-elles susceptibles d'être refaites ? Voici le choix qui a été fait par le musée des Beaux-Arts d'Angers, sachant pertinemment que nous ne sommes pas à Angers sur les bords du Pacifique mais de la Loire, qui sont très différents.



Un autre exemple encore, Patrick Van Caekenbergh, [\*La Chaise percée\*](#), une œuvre datant de 1993. Là encore, il s'agit d'une œuvre très bricolée. Patrick Van Caekenbergh assume lui-même totalement l'état d'esprit du bricoleur. Il conserve dans son atelier des éléments, des planches, tous types de matériaux en vue d'une possible utilisation un jour ou l'autre. Cette pièce très composite comprend des éléments en bois, en métal, des éléments peints, d'autres qui ne le sont pas, du verre, du silicone, des rubans adhésifs, des éléments en plastique, du coton, des textiles, du carton, des photographies collées, des papiers, différentes sortes de papiers imprimés, de la paille, des insectes, dont certains insectes qu'il a sans doute introduits vivants dans cet ensemble qui est une sorte de composition d'aquarium, à l'intérieur de laquelle il s'est d'ailleurs situé, puisque de petites figurines le représentent, ainsi que des photos de lui dans sa robe de chambre, qui est, je crois, son vêtement préféré. Il se revendique d'ailleurs comme une sorte d'« animal domestique », et il

s'est véritablement représenté, dit-il, « comme un animal domestique » dans cette espèce de structure assez composée, pleine d'insectes et de poussière.





Ici, la restauration a été assez complexe. Un des points consistait à arriver, en termes de restauration, à tenir compte de la compatibilité de tous ces éléments, de ces matériaux très divers, et de savoir également comment traiter la question des insectes, puisque les insectes introduits par Patrick Van Caekenbergh en avaient eux-mêmes attiré d'autres, et que cette œuvre avait donc connu une sorte de vie interne avec un développement de larves, etc. Il s'était passé beaucoup de choses, et, de ce fait, au moment de la restauration, l'état de l'œuvre ne correspondait pas à son état d'origine. Cependant, il correspondait à un type de développement que l'artiste avait souhaité, puisqu'il considérait cette œuvre comme une sorte d'organisme vivant où devaient se passer des choses. Là encore, comment le restaurateur va-t-il se positionner ?

L'un des problèmes caractéristiques des œuvres contemporaines est lié au fait que la documentation les concernant est essentiellement historique. Elle prend en compte le contexte culturel, elle prend en

compte les discours, notamment les discours d'intention des artistes, mais finalement, l'information sur les techniques est rarement consignée. Elle est peu transmise, en tout cas peu transmise par écrit. Et dix ans, vingt ans, trente ans après que ces œuvres ont été réalisées, il peut s'avérer parfois compliqué d'avoir une information au sujet des techniques de réalisation, de la façon dont la mise en œuvre s'est faite. Dans le cas des installations, c'est également très problématique. Il y a donc véritablement, je crois, par rapport aux œuvres contemporaines, un manque flagrant de documentation technique. Pour des pièces comme celle-ci, les musées ont d'ailleurs parfois tendance à indiquer sur le cartel seulement « techniques mixtes » ou « matériaux composites ». Car le terme « techniques mixtes », ou même « installation », qu'on utilise de façon très vague et souvent galvaudée, va masquer le manque de cette documentation technique et de cette connaissance quant à la technicité en œuvre au moment de la réalisation. Cette documentation reste donc à constituer, et une part du travail du restaurateur consiste à participer à le faire. Un autre travail de restauration a été mené sur les silhouettes de Patrick Van Caekenbergh, *Animal domestique*, et les effets de l'infestation et de l'empoussièrement de l'œuvre sur certaines parties.

Dernier exemple pour compléter cette longue introduction, qui me paraissait nécessaire et vous permet d'avoir une [vue des ateliers de restauration de l'école](#) : l'une de nos étudiantes, Marie Courseaux, qui a travaillé il y a deux ans sur une œuvre de Dorothee Selz, [Trans Europe Express](#), datant de 1972 et réalisée essentiellement avec de la glace royale, une technique de pâtissier consistant en un mélange de sucre glace et de blanc d'œuf monté en neige et permettant d'obtenir un matériau très dur. Les pâtisseries l'utilisent pour les décors des grandes pâtisseries de réception. Donc glace royale, peinture acrylique, lichen, un magnétophone des années 1970, de marque Sanyo, une bande sonore de type cassette, des éléments en polystyrène, en contreplaqué, du cuivre, du bois, du liège, du Plexiglas pour le caisson qui protège l'œuvre et des rails de petit train électrique, quoique l'œuvre ne soit pas électrifiée et que le train ne soit pas un élément constitutif. Le tout compose une sorte

de paysage onirique et sonore. Il y a donc là la question des matériaux inattendus, dont la glace royale, mais se fait jour également une nouvelle question : celle de l'obsolescence technologique, dont je vais parler un peu plus longuement, puisque la cassette, donc la bande audio, et le magnétophone des années 1970 sont des éléments que l'on ne peut plus vraiment réutiliser en exposition. S'est donc posée ici la problématique de la restitution de la bande sonore, de sa numérisation, et de la continuité à la fois du son, mais aussi de la présence de l'objet en tant que tel, même s'il perd sa fonction. Car pour Dorothee Selz il est vraiment partie intégrante de l'œuvre. Au sujet de la vue sur les ateliers de restauration : j'en profite pour faire un clin d'œil sur les babouins, dont nous avons parlé hier, puisqu'un autre étudiant travaillait parallèlement sur un artefact venu du Museum d'histoire naturelle de Paris, ce pour dire que nous travaillons aussi en lien avec l'anthropologie, sans toutefois revenir sur le sujet aujourd'hui — et j'ai donc réussi à placer le terme babouin !

Pour continuer sur l'atelier, je tiens à préciser que la gestuelle, la posture du restaurateur n'est pas du tout celle de l'artiste. Marie, l'étudiante, a travaillé notamment avec une loupe binoculaire, instrument permettant à la fois de procéder à des observations très précises, avec un matériel optique grossissant, mais également d'accomplir, sous loupe binoculaire, des interventions de nettoyage ou de retouche d'une très grande précision et impliquant une technicité qui n'est absolument pas celle de l'artiste. Il me semble intéressant, dans le cadre de cette Journée, de noter cette différence de geste entre le moment de la création et le moment de la restauration de l'œuvre. Bref, en termes de conservation-restauration, tout ce qui a trait à l'artisanat et au bricolage est surmontable. Mais, dès lors que l'on aborde des matériaux ou matériels produits par l'industrie, les problèmes deviennent plus complexes, parfois insolubles, et pour des éléments produits en masse les solutions peuvent aller à l'encontre des principes déontologiques. Il n'est pas toujours possible de restaurer, mais il peut être possible de remplacer ou de refaire, ce qui peut obliger le restaurateur à se repositionner.



À ce sujet, je voudrais faire une petite parenthèse sur l'œuvre de Carl Andre. Ce qui m'intéresse plus précisément, ce sont les conditions que Carl Andre a mises au point et rédigées avec le soutien de la fondation, la Carl Andre & Melissa Kretschmer Foundation, qui gère les droits des deux artistes, Carl Andre et sa compagne. Concernant l'œuvre de Carl Andre, il a semblé nécessaire à l'artiste et à la fondation de mettre par écrit des conditions pour le remplacement des éléments matériels. [Ce document](#), en ligne sur le site Internet de Carl Andre, est précédé d'autres conditions concernant le remplacement éventuel des certificats, puisque dans le cas de ses œuvres le certificat d'authenticité va avoir une valeur très forte, par rapport au marché de l'art mais aussi par rapport à l'existence même et au statut de l'œuvre. Dans ce document, Carl Andre précise donc les conditions concernant le remplacement de matériel, ce qui signifie qu'il accepte que, dans certains cas, le matériel composant ses œuvres – brique, colle dans les années 1960 ; plaques de métal pour les autres œuvres –, quel que soit le métal qu'il a utilisé, partie ou totalité de ces éléments peuvent être remplacées. La procédure est donnée dans ce

document : une copie du certificat d'origine doit être produite à la fondation, Carl Andre ou l'un de ses représentants inspectera l'état de l'œuvre, des échantillons des matériaux de remplacement seront fournis pour approbation, puis une seconde inspection de l'œuvre, une fois installée avec ces nouveaux matériaux, sera faite par Carl Andre ou l'un de ses représentants. Le certificat d'origine sera amendé de façon à refléter les changements qui se seront produits sur les éléments matériels, il portera donc la mention d'un changement de matériel, qui sera documenté, ce qui est extrêmement important du point de vue de la conservation-restauration, mais aussi du point de vue de l'existence même de l'œuvre, voire de son authenticité. Le registre des œuvres de Carl Andre, c'est-à-dire le catalogue de ses œuvres, sera également amendé de façon à indiquer les changements faits, et une nouvelle photographie de l'œuvre sera apportée. Après, des indications plus pragmatiques concernent le fait que Carl Andre ou son représentant doivent être remboursés pour leurs frais de voyage... C'est également très important, mais ce qui l'est le plus, c'est le huitième point, à savoir le fait que les matériaux d'origine devront être retournés à l'artiste ou à la fondation. Cette reprise de l'élément d'origine va enrayer les possibilités de falsification, mais aussi la multiplication des exemplaires de l'œuvre. Ce document est fondamental dans la mesure où il rend compte du fait qu'aujourd'hui les artistes, en tout cas une partie d'entre eux, ont pleinement conscience de la nécessité de poser des bases pour un maintien de leur œuvre dans le temps, et qu'ils entendent assurer le devenir de leur œuvre après leur mort. Carl Andre est âgé à présent, mais cette conscience du devenir de leur œuvre est de plus en plus présente chez les artistes.

La question du remplacement des éléments matériels est également une des choses sur lesquelles nous travaillons à l'école des Beaux-Arts dans le cadre du département de conservation-restauration. Nous menons actuellement une étude sur l'œuvre de Richard Long, [White Rock Line](#), datant de 1990, qui est toujours exposée sur les terrasses du CAPC, à Bordeaux. C'est un travail que nous menons avec la chargée des

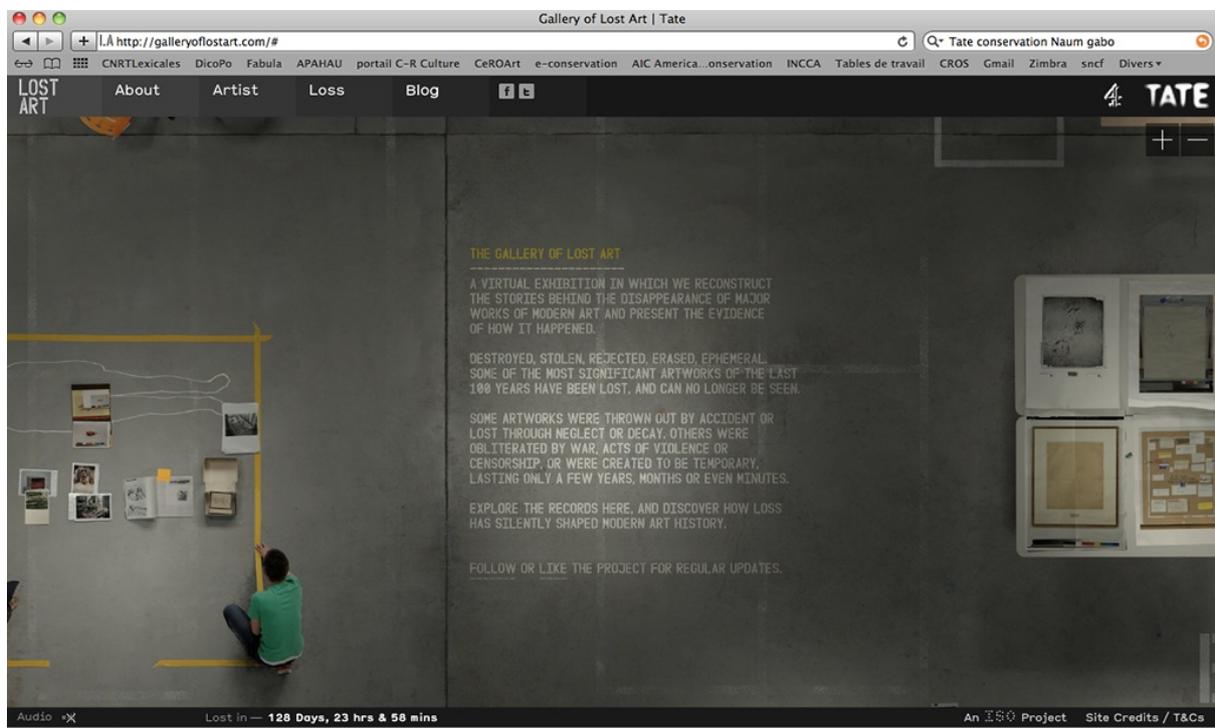
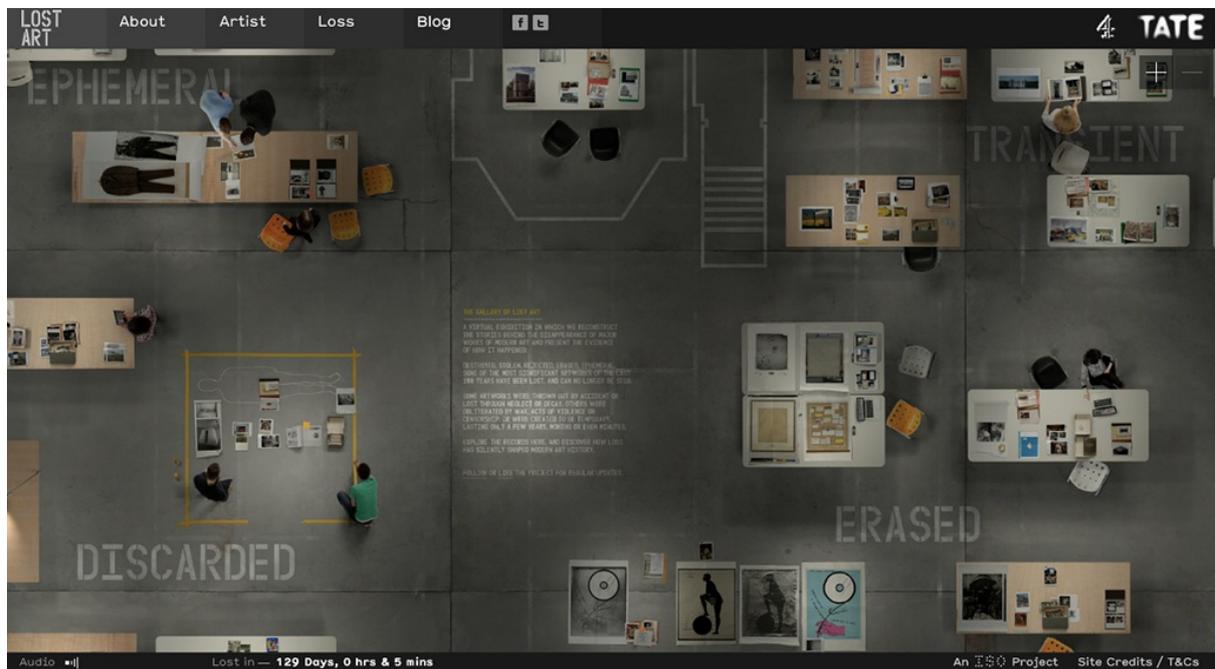
collections du CAPC, et qui s'est alarmée de l'état de cette œuvre exposée en extérieur. Comme toute œuvre située à l'extérieur, elle est fragilisée, puisqu'elle subit les conditions atmosphériques, très changeantes. La ligne de pierres blanches est devenue une ligne de pierres grises, car les moellons de calcaire sont salis. Mais des lichens, des mousses, etc., se développent également. Certains blocs se sont totalement brisés, et par ailleurs l'alignement très rectiligne demandé par Richard Long n'est plus tout à fait respecté. Or il insiste vraiment dans le certificat sur l'alignement. Le certificat, dans l'œuvre de Richard Long, sert non seulement à authentifier, mais il donne aussi un certain nombre d'indications pour réinstaller l'œuvre dans l'éventualité où elle serait prêtée. Nous n'avons pas pour projet de restaurer cette œuvre, je ne sais d'ailleurs pas si ce sera finalement la décision de restauration des matériaux d'origine qui sera prise par le CAPC, mais nous menons une étude, à partir de quelques échantillons qui nous ont été livrés, soit de quelques moellons qui ont été prélevés, et de pierres de même densité provenant de la même carrière et ayant été extraites récemment. Ce, afin d'estimer les possibilités de restauration, donc de nettoyage et de protection, sur les éléments d'origine comme sur des éléments neufs, des matériaux neufs, afin que le CAPC puisse décider d'une restauration ou d'un *remake*, c'est-à-dire de refaire l'œuvre avec des matériaux nouveaux. Dans ce cas précis, la problématique du remplacement ne concerne pas seulement des œuvres dont les matériaux sont, pour le dire ainsi, modernes, contemporains. Le calcaire utilisé ici est un matériau très traditionnel dans la sculpture, on a tout un corpus d'œuvres sculptées médiévales et Renaissance en calcaire. On est donc dans une problématique très connue de la conservation-restauration en termes d'approche du matériau. Toutefois, en termes de décision, on est dans quelque chose de beaucoup plus problématique.

Toutes ces problématiques de conservation-restauration se sont beaucoup développées depuis les années 2000. Il y a un développement important des réseaux, et des recherches portant sur la préservation de l'art contemporain. Au début des années 2000, l'accent était mis

essentiellement sur la documentation des installations et sur l'intention de l'artiste. Aujourd'hui, l'approche semble plus technique : les matériaux synthétiques, soit tous les plastiques, ainsi que les phénomènes d'obsolescence figurent au premier rang des préoccupations. Je vais donc terminer mon intervention par un point sur ces deux approches : la question des matériaux synthétiques, et celle de l'obsolescence technologique, tout en précisant que, n'étant pas moi-même restauratrice, je ne suis pas engagée personnellement dans ces recherches. Ce sont des recherches que je peux accompagner en tant qu'historienne de l'art, mais un restaurateur, par exemple, ou un chargé de recherches du C2RMF (le Centre de recherche et de restauration des Musées de France), pourrait apporter sur ces points des indications beaucoup plus précises et pointues que les miennes. Ces matériaux synthétiques, tout ce qui est donc plastique, on se rend compte que, selon les plastiques, certains se conservent mieux que d'autres dans le temps. L'un des grands problèmes étant que les composés chimiques de ces matériaux ont donné lieu à des brevets industriels, et qu'aujourd'hui, lorsque l'on étudie ces matériaux, on n'a pas forcément accès au brevet. On peut savoir quels sont les composés qui ont été utilisés, mais il est très difficile de savoir dans quelles proportions chacun des composés chimiques a été utilisé. De ce fait, l'étude du matériau se trouve non pas contrariée mais complexifiée. Par ailleurs, certains plastiques se conservent bien, d'autres plus ou moins bien, et d'autres encore vont connaître des dégradations irréversibles qui, dans certains cas, vont entraîner la perte du matériau. Une étude a été menée sur les œuvres de Naum Gabo par la Tate Modern à Londres, qui possède un fonds important de sculptures de l'artiste. L'une de ces œuvres de Naum Gabo, [\*Model for Column\*](#), de 1920, est conservée à la Tate Modern. La particularité des œuvres de cette série est que Naum Gabo a utilisé un acétate de cellulose, un composé chimique choisi pour sa transparence, en toute confiance dans la modernité et le progrès technique, pensant que ce matériau aurait une durée de vie importante. Pour cette pièce, la plus ancienne sculpture en plastique de la collection de la Tate Modern, le

matériau utilisé, cet acétate de cellulose, quoique pour cette pièce il soit plus juste de parler de nitrate de cellulose, a jauni. Toutefois, l'œuvre reste exposable, tandis que d'autres sculptures comportant des éléments du même type, mais sans doute réalisées avec d'autres recettes ou d'autres proportions, ou tout simplement par d'autres fournisseurs, vont moins bien se conserver. C'est le cas de [Construction in Space](#), une œuvre de 1936, connue aujourd'hui par une réplique que Naum Gabo a réalisée lui-même en 1968, mais qui subit les mêmes dégradations irréversibles que l'œuvre originale. Naum Gabo, très frappé par la détérioration de l'original, avait décidé de réaliser une réplique. Aujourd'hui, aucun des deux exemplaires ne peut être exposé, du fait des dégradations du matériau, de fabrication industrielle, que l'artiste avait choisi pour sa transparence, mais aussi pour sa malléabilité, pensant le matériau solide et pérenne, dans l'optique constructiviste qui était la sienne, et pour laquelle il s'agissait de travailler aux croisements de l'art et de l'ingénierie, en apportant la pensée constructiviste de l'ingénieur dans l'art. Tel était le propos de Naum Gabo, partagé avec un ensemble d'artistes ayant gravité autour du Bauhaus. Dans les années 1960, Gabo impute la dégradation de l'œuvre à de mauvaises conditions de stockage au musée, sans vouloir considérer qu'il pouvait y avoir un problème inhérent à la fabrication du matériel, ce qui est aujourd'hui reconnu. De fait, dans les années 1960, les études sur le matériau étaient assez peu avancées, et Gabo était donc en droit d'imputer sa dégradation aux mauvaises conditions de stockage. La Tate Modern s'est engagée à réaliser, autour des œuvres de Naum Gabo, un ensemble de répliques, qui sont donc des copies d'exposition, ayant pour eux une valeur pédagogique. Si cette question vous intéresse, je vous invite à consulter, concernant le cas de cette œuvre de Naum Gabo, *Construction in Space: Two Cones*, l'un des exemples documentés sur ce site mis en place par la Tate Modern : [The Gallery of Lost Art](#)<sup>3</sup>, « la galerie des œuvres perdues ». Ce site a été ouvert de façon temporaire par la Tate Modern. Il s'agit de documenter des œuvres majeures de l'histoire de l'art du xx<sup>e</sup> siècle qui sont perdues, pour diverses raisons, qu'elles aient été détruites, volées,

rejetées, effacées, éphémères... et le site internet lui-même est voué à disparaître à l'issue de l'étude.



Concernant l'étude des plastiques, le mobilier et tout ce qui a trait au design est particulièrement intéressant pour les restaurateurs

s'intéressant aux plastiques, dans le sens où ces matériaux ont beaucoup été utilisés, dès les années 1930 mais essentiellement dans les années 1960-1970, et le sont toujours. Une étude très importante a été menée ces cinq dernières années, sous cet intitulé : « [POPART](#), *Preservation Of Plastics ARTefacts in museum collections* » (« Préservation des artefacts en plastiques des collections de musées »). Il s'agit d'un projet européen mené entre 2008 et 2012, ayant porté sur l'étude et la conservation des plastiques. Un grand nombre des laboratoires de recherche français y ont été associés, dont le [C2RMF](#), mais des musées anglais, allemands et des États-Unis ont également participé à cette étude, consacrée essentiellement au matériau et à la question de l'identification des plastiques. L'idée était que les restaurateurs puissent très aisément les différencier, puisqu'il existe un nombre incroyable de plastiques. Que les restaurateurs puissent assez aisément, à partir de petits tests d'atelier réalisables sans grande technicité, identifier les matériaux, donc le type de plastique, afin de pouvoir plus rapidement trouver, quand il y en a, des solutions pour la conservation et la restauration de l'œuvre.

POPART
Preservation Of Plastic ARTefacts in museum collections


- [POPART book](#)
- [POPART Conference](#)
- [Project description](#)
- [Approach](#)
- [Partners](#)
- [Dissemination](#)
- [Other links](#)
- [Find a document](#)
- [Contacts](#)
- [Popart Network](#)

[Intranet](#)

Search

On this website

OK

[Home page](#) > [Project description](#)

### Project description

During the twentieth century artists have used synthetic polymers to create important pieces that are nowadays recognized as masterpieces.

Unfortunately, some artefacts are degrading faster than had been expected and their conservation constitutes a challenge. There is a backlog of knowledge and agreement about the way we can exhibit, clean and store them in order to lower their deterioration rate.

The focus of this project will be on art museum collections created with synthetic polymers (such as cellulose nitrate, cellulose acetate and poly(vinyl chloride) with a special interest in polyurethanes objects and the application of coatings) and will focus on three dimensional objects as these frequently exhibit physical degradation.

The objective is to develop a European wide accepted strategy to improve conservation and maintenance of plastic objects in museum collections. Based on scientific studies and experiences gathered from partners, it is proposed to evaluate and establish recommended practices and risks associated for exhibiting, cleaning and restoring these artefacts.



Je reviens sur l'œuvre de Stefan Brüggemann, *Cette œuvre devra être éteinte lorsque je serai mort*. Une œuvre électrifiée implique tout un ensemble de composants : des câbles, des transformateurs, puisqu'il s'agit de néons, des prises et cet effet de câblage qui va du néon au transformateur, et du transformateur à l'alimentation électrique. Certains artistes choisissent de masquer ces éléments, d'autres de les laisser apparents, et là encore la documentation technique sur l'œuvre se doit au minimum de nous indiquer si les éléments techniques de câblage doivent être visibles ou non.

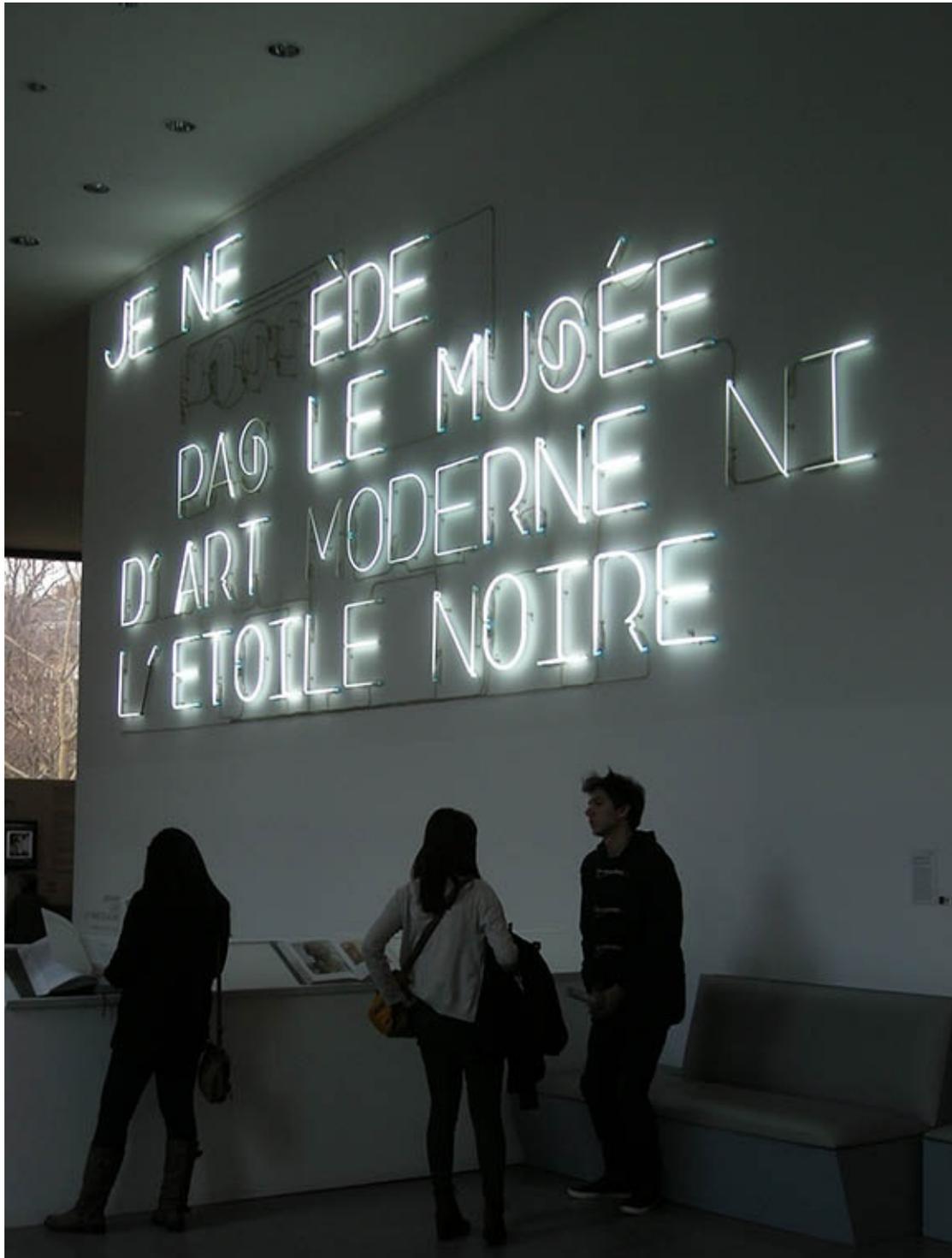
Les matériaux synthétiques posent des problèmes nouveaux, mais finalement les compétences requises pour les envisager ne le sont pas. La chimie des matériaux fait partie intégrante de la formation du

conservateur-restaurateur. Les restaurateurs ont des compétences en chimie ou qui leur permettent de travailler avec des chimistes ; ils ne sont pas ou très rarement eux-mêmes chimistes, en revanche, tout ce qui a trait à l'obsolescence technologique, qui se situe au niveau des matériels et non des matériaux, fait appel à des compétences qui jusqu'à présent sont extérieures au champ de la conservation-restauration. Le Centre de recherche et de restauration des Musées de France publie une revue intitulée *Technè*. Doit paraître ce printemps, au mois de mai, un numéro de cette revue qui sera justement consacré à cette question de l'obsolescence technologique<sup>4</sup>. Je coordonne ce numéro avec Cécile Dazord, qui travaille au C2RMF, et qui est plus pleinement impliquée que moi dans ces recherches. Au sein du groupe *Art contemporain* du département Recherche du C2RMF, elle mène tout un ensemble de travaux sur cette question de l'obsolescence technologique, à la fois sur le film, la vidéo, mais aussi sur les problématiques liées à l'électrification. Je vous cite quelques-uns des propos de son texte : « Pour un bon nombre d'œuvres contemporaines, les problèmes de conservation ne relèvent plus seulement du vieillissement et de l'altération des matériaux naturels ou artificiels destinés à être manipulés et mis en forme, mais plus fréquemment de l'obsolescence de matériels résultant d'un agencement de composants produits industriellement. L'altération et le vieillissement des matériaux sont des phénomènes physiques, alors que l'obsolescence est un processus socio-économique qui consiste en la mise hors des circuits commerciaux de produits remplacés par d'autres présentés comme étant plus performants. » La question va donc également être celle de l'approvisionnement de ces matériaux qui ne sont plus fabriqués. L'obsolescence technologique porte sur tout ce qui est analogique, pellicules photographiques et cinéma, plus particulièrement le 8 mm et le 16 mm, qui sont de moins en moins fabriqués, et pour lesquels de moins en moins de laboratoires font des développements, bien qu'il y ait un regain d'intérêt pour le 16 mm chez les artistes : c'est un format de cinéma que l'on commence à voir dans les galeries, ce qui n'était pas le cas il y a quinze ou vingt ans.

Le phénomène d'obsolescence technologique va porter aussi sur tout ce qui est de l'ordre des bandes magnétiques, audio et audiovisuelles, donc toute la vidéo dans ses différents formats, 3/4 de pouce, VHS, U-matic, Beta, Beta SP, formats que l'on n'utilise plus. L'obsolescence va concerner par ailleurs les moyens de diffusion : projecteurs, moniteurs à tube cathodique CRT, qui ont été beaucoup utilisés par les artistes et ont été retirés du marché au profit des écrans plats, ce qui implique de porter un autre regard sur les œuvres vidéo des années 1980, conçues pour ces moniteurs et qui sont maintenant montrées soit en vidéoprojection soit sur des écrans plats. Pour tout ce qui concerne les lecteurs de cassettes audio, on a recours à des transferts de contenu à l'aide de numérisations, pour sauvegarder ces œuvres et continuer à pouvoir les montrer et les diffuser sur d'autres supports.

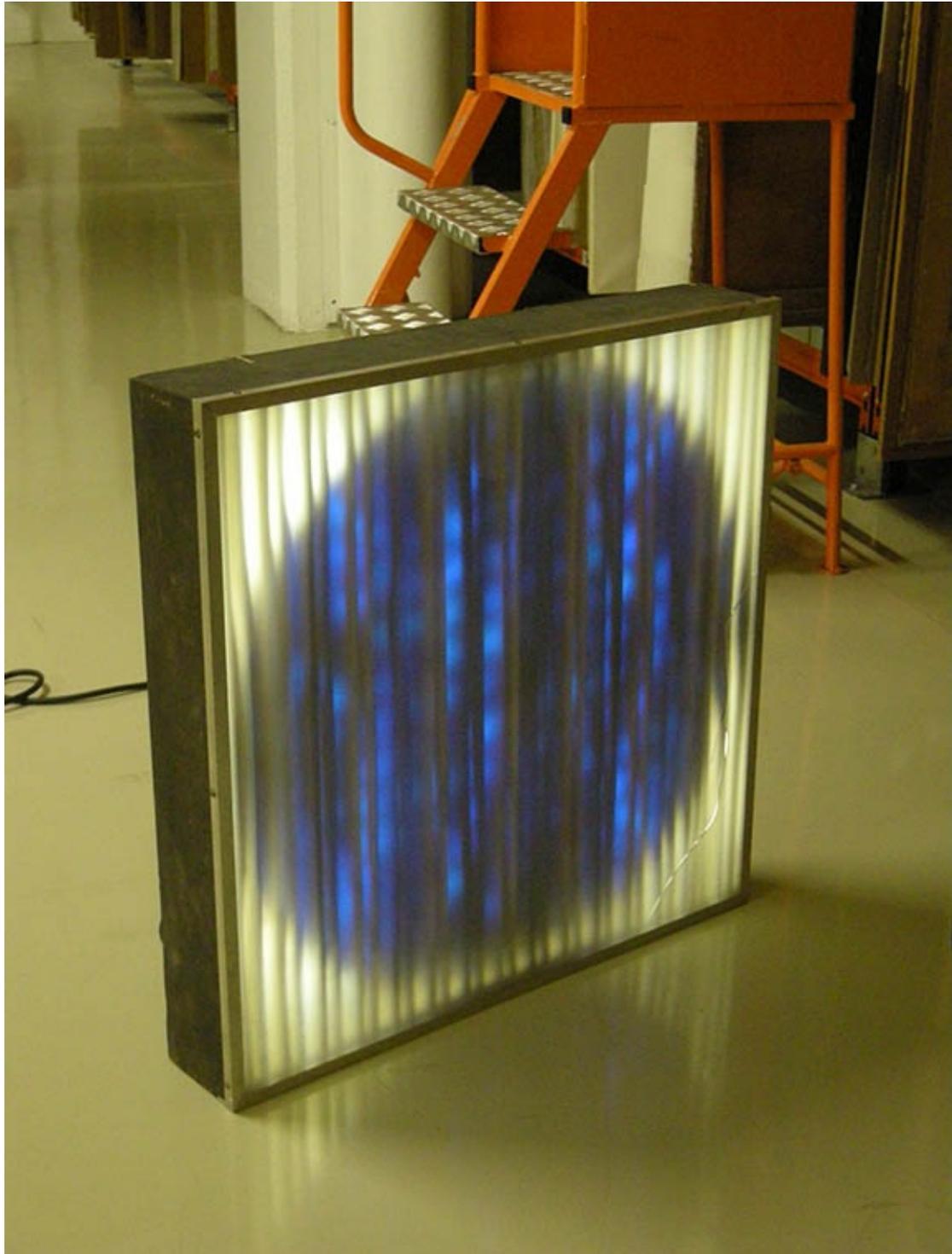
L'obsolescence technologique concerne également l'informatique, bien évidemment, et certains matériels électriques. Là, c'est vraiment un processus socio-économique, lié par exemple au fait que les ampoules à incandescence soient progressivement retirées du marché : qu'en est-il d'une œuvre de Boltanski par exemple ? Et comment cette question du remplacement des ampoules va-t-elle être résolue ? De même que celle de certains diamètres de tubes fluorescents ; les néons, qui ont une durée de vie limitée à trois ou cinq ans, donc une œuvre en néon va à un moment donné être refaite. Il y a des années, il était possible de resouffler un néon, mais pour des raisons de sécurité liées à la toxicité du mercure, il n'est plus autorisé de procéder à cette opération. On refait donc les œuvres de néon. Pour tous ces éléments, Cécile Dazord a mis en avant le fait que certains éléments matériels de ces œuvres devaient être pensés comme des consommables, non pas comme du matériau original, mais comme des consommables qui devront régulièrement être changés. Dans le cadre des recherches que mène Cécile Dazord, elle vient d'entamer une étude sur les néons. L'œuvre de Pierre Huyghe *Je ne possède pas le musée d'art moderne ni l'étoile noire*, qui se trouve au Musée d'art moderne de la ville de Paris, en fait partie. Cette photographie, que j'ai prise il y a trois semaines, montre bien le problème de dégradation du néon : à un

moment, le gaz qui est à l'intérieur du néon disparaît, et certains lettrages ne sont plus visibles, tandis que d'autres ont une modalité d'apparition qui n'est pas celle initialement souhaitée.

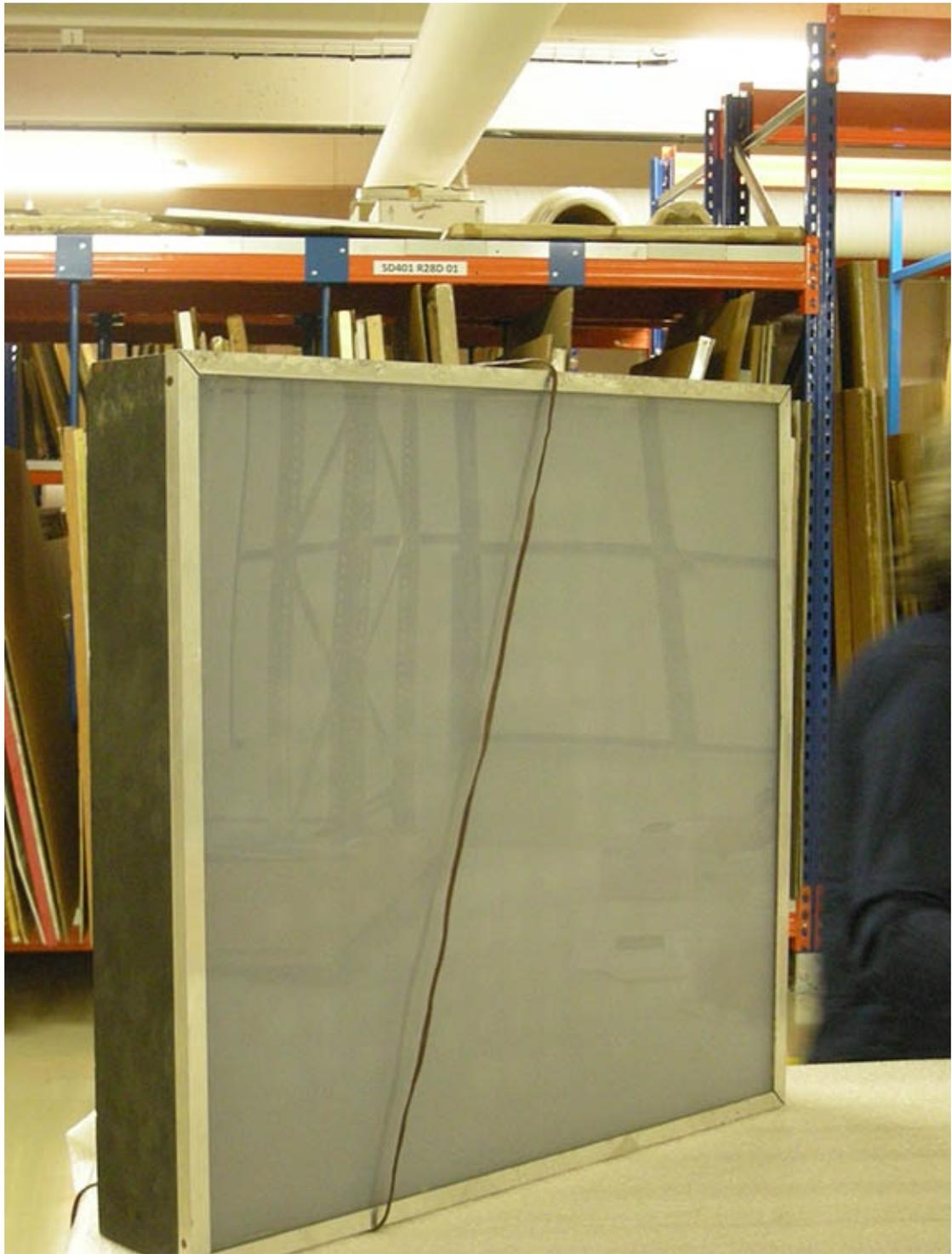


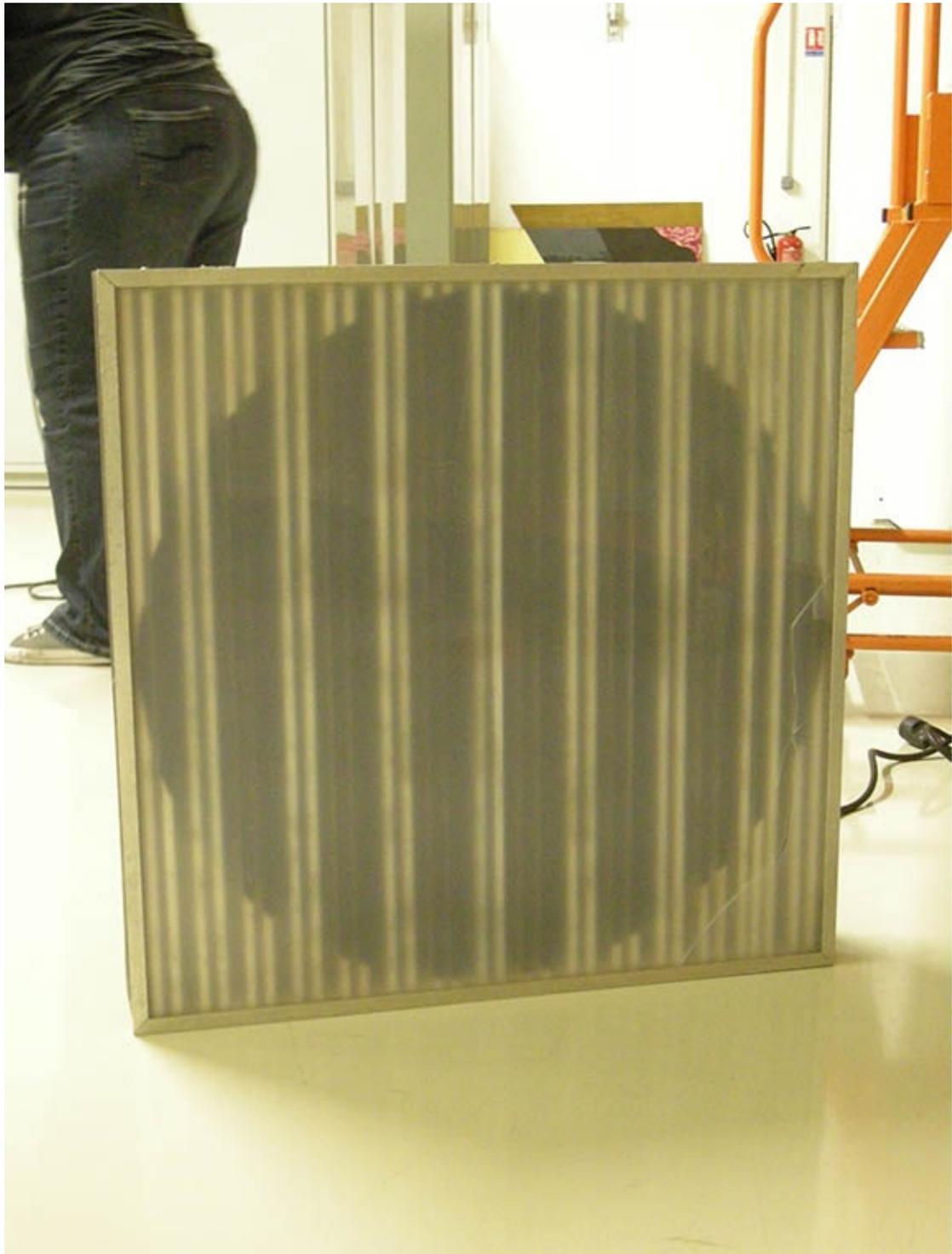
L'obsolescence va porter également sur tout ce qui concerne les moteurs. Il y a là une obsolescence du savoir-faire et de l'objet : on ne

trouve plus les pièces. De moins en moins d'électromécaniciens, par exemple, savent rembobiner des moteurs. Nous venons de recevoir, dans les ateliers de conservation-restauration de Tours, [deux œuvres](#)<sup>5</sup> d'un artiste italien de l'art cinétique, [Nino Calos](#).





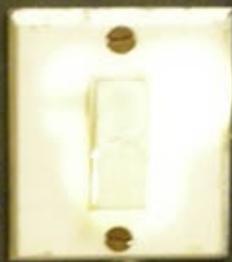


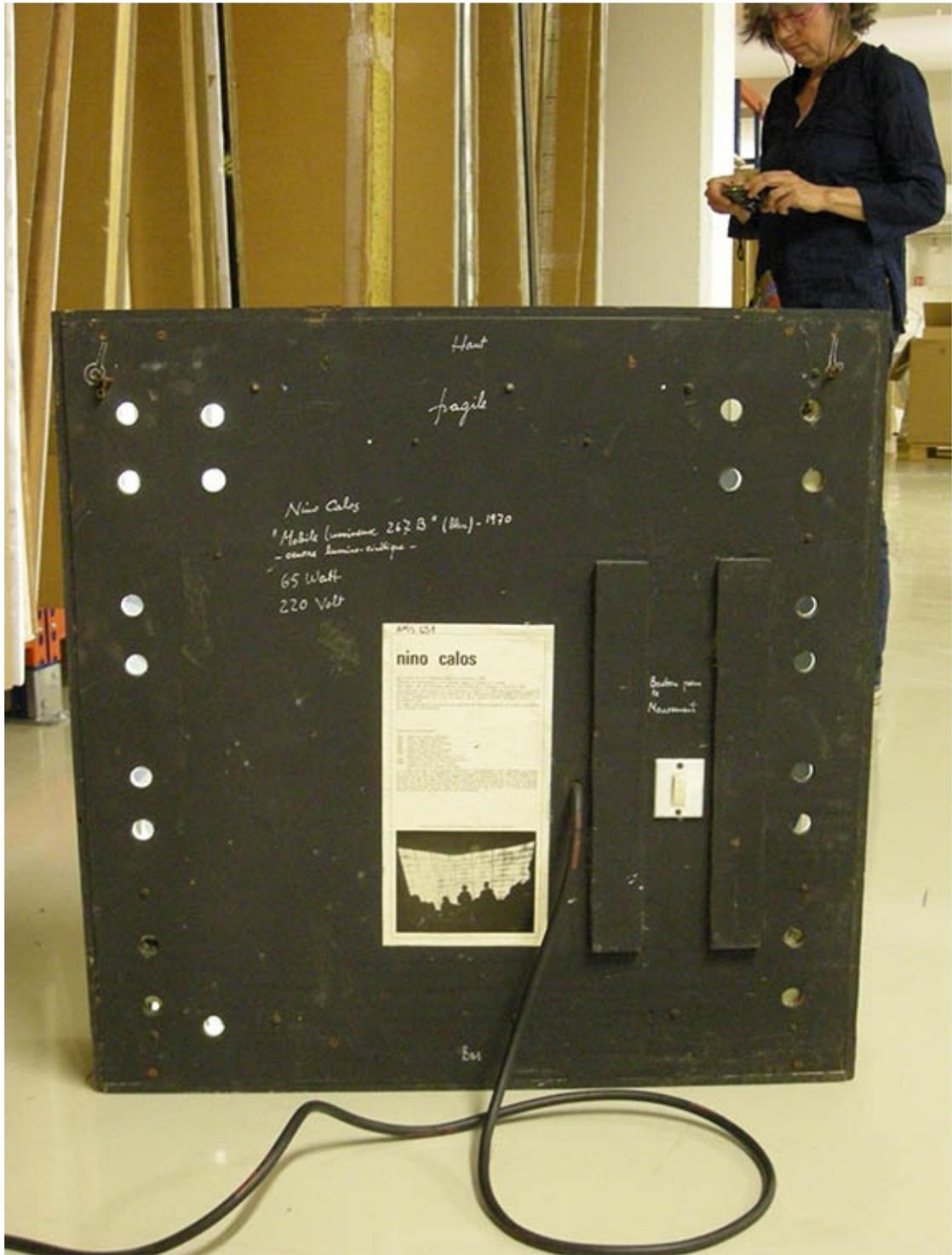


Il s'agit de deux caissons lumineux. Ce travail vient juste de commencer, les œuvres sont arrivées dans les ateliers il y a quelques jours, et vont donner lieu à un nouveau diplôme. Je vais terminer mon intervention sur quelques vues de ces deux caissons, qui sont dits comporter des néons, mais qui en fait comportent des tubes fluorescents. Il y a une telle

méconnaissance des éléments techniques dans les musées que très souvent le terme « néon » est utilisé pour nommer ce qui est en fait un tube fluorescent. J'insiste vraiment sur la nécessité de documenter techniquement les œuvres, parce que sinon cela donne ensuite lieu à une réelle méconnaissance de ces œuvres. Au verso, des éléments nous intéressent : le bouton pour le mouvement, puisque dans ces œuvres des années 1960 on a ces jeux de lumières en mouvement, donc un ensemble de disques à l'intérieur du caisson, non seulement éclairés, mais également mis en mouvement.

Bouton pour  
le  
Mouvement





œuvre lumineuse cinétique -  
55 Watt  
20 Volt

AMS 651

# nino calos

Nino Calos est né à Messine (Italie) le 4 novembre 1926.  
Licencié en philosophie, il vit quelques temps à Venise et à Milan.  
De 1948 il fait de fréquents séjours en France et il s'installe à Paris en 1950.  
Collaborant de l'importante d'art cinétique, il assiste en 1950 des professeurs à l'université  
internationale pour étudier des techniques et des divers aspects techniques de peinture et  
de arts multiples qui, sous ses regards de ce langage visuel, trouvent l'essence d'un  
mouvement réel.  
En 1952 il parvient à une forme plus synthétique de communication qui réalise aujourd'hui  
une véritable architecture.

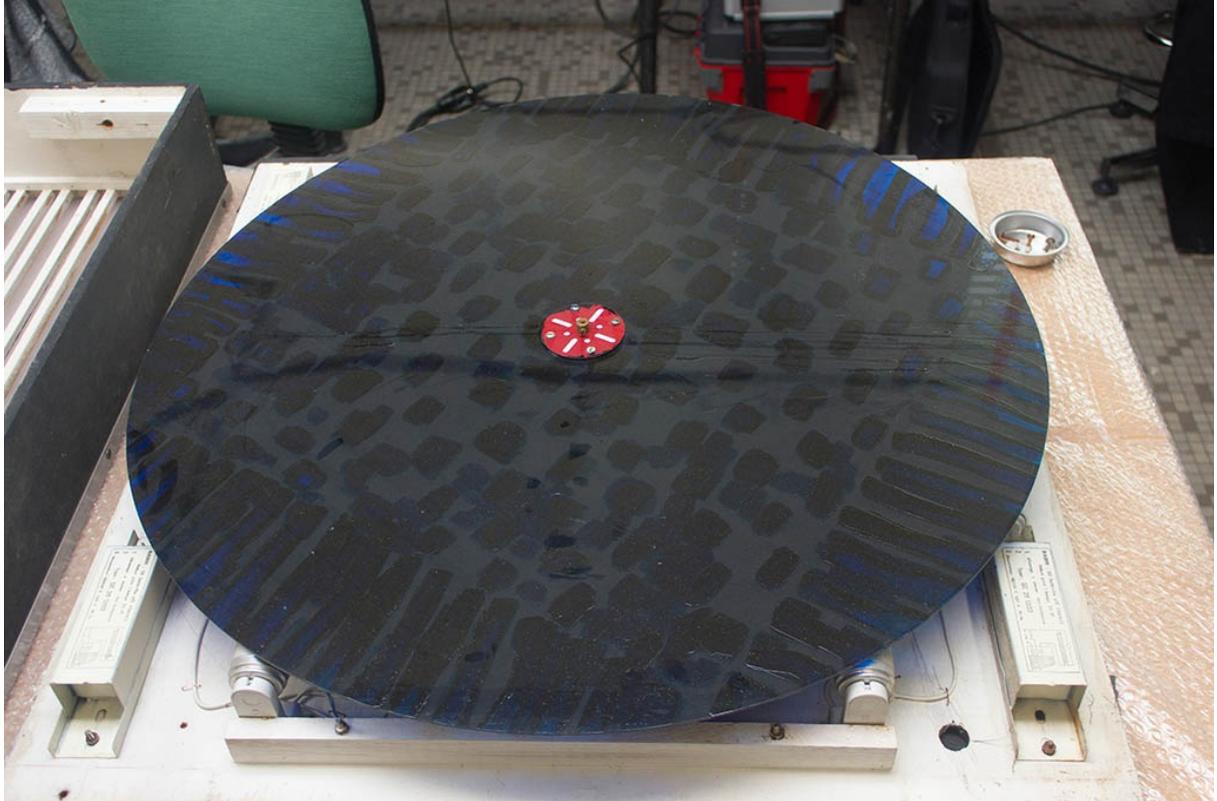
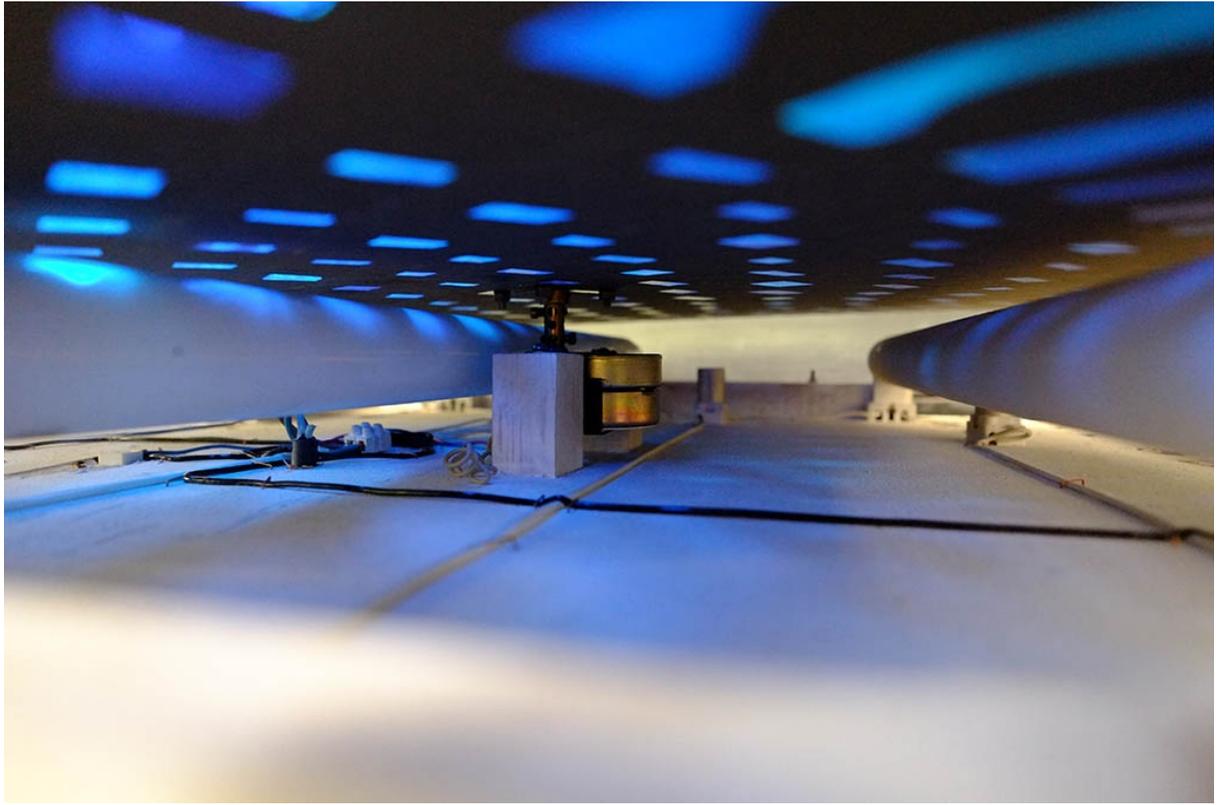
### Expositions personnelles

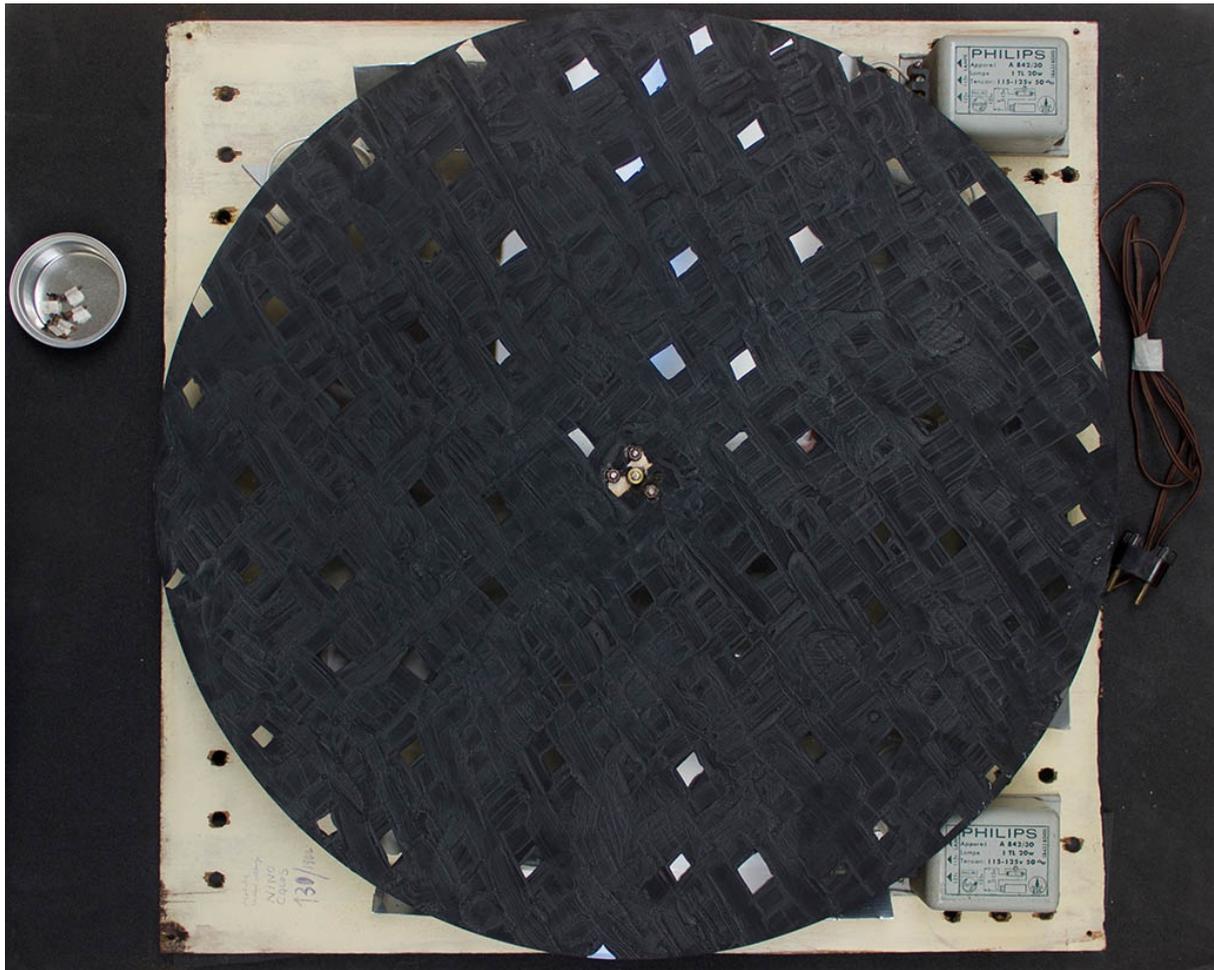
- 1952 Messine, Institut Garibaldi
- 1957 Milan, Galerie Spadolini
- 1960 Venise, Galerie del Cavallino
- 1961 Paris, Galerie Berthoud
- 1964 Messine, Galerie S. Fondaco
- 1969 Rome, Studio Margatta 73
- Messina, Studio Internazionale d'Arte
- 1984 Vigonovo, Centre Culturel Municipal
- 1989 Astoria, Maison du Tourisme

Salons d'Ormeau, Musée municipal  
Il a aussi participé à de grandes expositions internationales d'art cinétique au Musée  
de Tel-Aviv en 1965, au Studio van Abbe/Buschhof d'Utrecht en 1966, au Musée d'art  
moderne de la ville de Paris au CNRF/Ludovic et Moineau, à l'Institut Culturel de  
Messine en 1967. En 1968, au Musée du Peuple, au Musée de Louvain, au Pavillon français  
de San Antonio, Texas (Houston 68), à la Maison de la culture de Grenoble, au Musée  
des Salons d'Ormeau 55 en 1969, à la Kunsthalle Juss de Oslo, à l'Atelier d'Art  
Musées d'Herzlia, au Beta Center de Coppenhague.



Voici une vue une fois le caisson ouvert, et une autre photographie prise de côté, caisson fermé et éléments lumineux en marche.





On distingue le moteur, avec les fils de cuivre enroulés. De là la question du rembobinage de ces moteurs. Et, ici, en guise d'élément de documentation, un moteur Crouzet provenant de l'atelier de Pol Bury. C'est vraiment ce type de moteur qui a été utilisé par la majorité des artistes de l'art cinétique dans les années 1950 et 1960.



Le second caisson, puisqu'il y en a deux, a pour autre problématique de n'avoir pas subi encore le passage du 120 au 220 volts. Pour l'instant il n'est donc pas possible de le brancher, et cette question doit idéalement être réglée. Vous comprenez donc l'importance du conseil d'un électromécanicien pour indiquer quelles sont les procédures à suivre.



Une autre vue de l'intérieur : il est toujours intéressant de voir comment c'est fait à l'intérieur. L'étude vient de commencer, on vient juste d'ouvrir le caisson, je ne peux donc pas vous donner plus d'informations pour l'instant.



Je termine en vous remerciant, avec cette image qui est l'appel extérieur de l'[Art Gallery of Ontario](#), le musée des beaux-arts de Toronto, qui interpelle le passant en disant : « Les chefs-d'œuvre vivent ici ! » Le devenir de l'œuvre est donc aussi, bien évidemment, le musée, dans le musée. La responsabilité du devenir des œuvres est par conséquent une responsabilité essentiellement humaine<sup>6</sup>.



## ÉCHANGES

Indiana Collet-Barquero : Je déplore que l'intervention de Julien Arnaud n'ait pu se faire, car elle nous aurait apporté une dimension qui aborde l'œuvre complètement dématérialisée, c'est-à-dire au sein de la production Internet et de ce flux continu d'images, de films que vous pouvez croiser sur ce support. Je pense que cela aurait fait le lien entre cet objet qui a une histoire à la base artisanale, qui s'est envisagé avec l'évolution des techniques et l'évolution sociétale, c'est-à-dire qu'il s'est envisagé du côté de l'industrie, et de toutes les problématiques liées à l'histoire de l'obsolescence de ces techniques. Ce me semble un point extrêmement intéressant, et je pense particulièrement à l'obsolescence du néon, qui était vraiment l'objet technique par excellence, et qui, d'une production industrielle, va devenir finalement une production artisanale. Il me semble que ce sont des choses qui à plusieurs niveaux n'avaient pas

été anticipées par les théoriciens et les philosophes de la technique des années 1950 et 1960, et qu'aujourd'hui vont s'opérer, jusque dans le processus et la pensée, des positions et des modes opératoires différents. Cela fait partie des choses très intéressantes que nous avons pu voir à travers des exemples. L'autre partie qui nous amène à un questionnement est le fait que la documentation photographique d'une œuvre, quelle qu'elle soit, ne rende jamais la réalité de l'œuvre en soi, qu'elle ne montre qu'une partie d'une réalité qui en fin de compte est très subjective. D'autre part, quand l'objet technique au sein de l'œuvre commence à perdre de son action, et on l'a vu avec la dernière œuvre, de Pierre Huyghe, on ne sait plus si au bout du compte l'objet était intentionnellement construit de la sorte, parce que l'on peut se poser la question : on a une succession de mots en néon, un certain nombre de néons viennent à disparaître, et un sens nouveau peut apparaître. Dans cette position, en tant que spectateur, observateur, on peut tout à fait se placer dans une forme d'acceptation de cette nouvelle proposition et de ce nouveau message qui peut apparaître, et je trouve que ce sont des postures qui peuvent nous donner à réfléchir par rapport au devenir d'une œuvre contemporaine, qu'elle soit de référence traditionnelle ou de référence plus artistique, au sein de ce champ opératoire qu'est la technique.

**Public :** J'aimerais poser une question en lien avec la rénovation des œuvres d'art, par rapport à leur commerce et à l'achat de certaines pièces. Pensez-vous qu'il y ait une influence, surtout actuellement, de la conception de l'œuvre, de sa mise en œuvre et des matériaux que l'on va devoir déployer pour sa fabrication, sur l'achat de certaines œuvres ? Surtout avec les techniques actuelles, liées à la mise en ligne d'œuvres d'art, ou de fichiers PDF que l'on peut imprimer plus facilement, par exemple. Pensez-vous qu'il y ait là quelque chose qui se joue, actuellement, au niveau du marché de l'art, des galeries, des musées, de l'acquisition des pièces ?

**Marie-Hélène Breuil :** Je ne pense pas qu'il y ait une réponse unique. Le marché est très réactif et sait s'adapter aux propositions mêmes des

artistes, qui tendent parfois à aller à l'encontre du marché de l'art. Le marché comme les musées savent donc récupérer et s'approprier ce qui n'a pas été fait pour être approprié. Cela dit, pour répondre plus largement à la question, on s'aperçoit très souvent que, lorsque des œuvres sont vendues ou passent en salle des ventes, par exemple, elles sont restaurées avant. De même qu'elles peuvent être restaurées avant d'entrer au musée, ce qui est assez problématique, parce que la restauration qui sera commandée par une galerie ou une salle des ventes ne sera pas toujours du même ordre que celle qui aurait été entreprise par le musée en termes d'étude de l'œuvre, de documentation, et également de choix de traitement et de restauration. Donc le marché intervient, oui, à un moment donné. On s'aperçoit aussi que certains artistes, dès lors qu'ils acquièrent une notoriété plus grande, vont être beaucoup plus attentifs à la pérennité de leur œuvre qu'ils ne l'étaient au début de leur carrière par exemple. Je ne sais pas si je réponds à votre question.

**Public :** Oui, mais je la voyais davantage sous un jour économique, et même presque stratégique. Est-ce que certains artistes pensent l'œuvre, avec comme vous le disiez sa pérennité ou pas, mais aussi dans le choix des matériaux en regard de la facilité de la mise en œuvre pour l'exposition ?

**Marie-Hélène Breuil :** Il y a des cas trop différents pour apporter une seule réponse relativement cadrée. La question de l'installation est très problématique. En fait, on s'aperçoit que, ces dix dernières années, les artistes ont intégré le fait que, dès lors qu'ils travaillaient sur l'installation, il était nécessaire de donner un protocole pour que l'œuvre puisse être représentée, mais que ça n'a pas été fait dans le passé et que les installations des années 1980-1990 sont maintenant conservées avec un ensemble d'éléments dont on ne sait plus toujours très bien quelle est leur place, ni s'ils avaient une place attribuée au sein d'une installation dès lors que celle-ci est donnée à voir. Les réponses sont donc variées. En conservation-restauration, il faut se dire que chaque œuvre est un cas unique et va apporter un lot de réponses qui sera également unique et ne pourra pas être transposé à une autre œuvre, même si celle-ci paraît

similaire.

**Public :** J'avais une question à propos du fait de mettre en rapport la restauration et la coutellerie, et peut-être aussi la coutellerie contemporaine. Êtes-vous intervenue sur ce genre de pièces, des couteaux ou autres ? Ou, sinon, que pourrait-on dire de la conservation ou de la restauration dans le domaine de la coutellerie ?

**Marie-Hélène Breuil :** Tout ce qui a trait au patrimoine industriel et aux collections de type Arts et métiers, je pense aux collections du CNAM à Paris par exemple, ainsi que cette question de l'œuvre ou de l'objet en fonctionnement ou hors fonctionnement, se pose aussi avec un grand nombre d'œuvres contemporaines. On se situe dans une approche où, parfois, ce qui a été fait, les réflexions qui ont été avancées dans le champ du patrimoine industriel ou tout ce qui concerne les arts et métiers peut effectivement nous servir et nous enrichir. Nous avons parfois des problématiques communes. Quant à l'obsolescence technologique, c'est également une problématique commune qui concerne tout autant les œuvres contemporaines que le CNAM, qui regorge d'objets et de matériels devenus totalement obsolètes, et eux-mêmes ne savent d'ailleurs pas toujours si, en exposition, ces objets doivent être montrés en fonctionnement ou non. Là encore, selon les cas, l'une ou l'autre des solutions sera retenue.

**Indiana Collet-Barquero :** D'autant plus qu'ils ont énormément de machines-outils, qu'ils conservent dès l'origine, c'est-à-dire depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Il est donc intéressant de voir cette problématique de conservation, qui reposait à la base simplement sur l'idée de garder ces machines-outils illustrant une pratique, une technique, et à laquelle s'est greffé effectivement ce problème de conservation de la machine en elle-même.

**Marie-Hélène Breuil :** Une des choses que le prochain numéro de Technè (n° 37) va révéler est justement l'intérêt non seulement de la documentation technique, mais aussi de tout ce qui est de l'ordre des schémas constructeur. Dans le cadre de la préparation de ce numéro,

nous avons eu un entretien très enrichissant avec Alain Péron, qui travaille au service audiovisuel du Centre Pompidou. C'est un électromécanicien qui sait toujours réparer un moniteur, un téléviseur à tube cathodique. Le problème est qu'il ne trouve plus les pièces pour réparer. Or lui préconisait une solution consistant à conserver, avec le matériel, également toute la documentation fournie par les fabricants, c'est-à-dire tous les schémas constructeur. Il insiste sur le fait qu'il ne peut réparer ce type de matériel que s'il a le schéma constructeur, non pas le guide d'utilisation, qui ne contiendra pas suffisamment d'informations, mais le schéma constructeur. Là, on voit aussi que la documentation technique implique plusieurs niveaux de documentation et de connaissance de l'objet.

**Public :** Ce que vous dites m'entraîne à poser une question, justement au niveau des brevets : vous avez parlé des brevets au niveau de la composition de certains matériaux, mais on a mentionné le fait qu'il y a aussi des brevets au niveau de la construction, donc si ce sont des brevets qui tiennent toujours, comment faites-vous pour trouver un moyen de restaurer ou de conserver les objets ? Pouvez-vous payer plus cher pour y accéder ? Je ne sais pas comment ça marche.

**Marie-Hélène Breuil :** Les brevets sont protégés, effectivement, et, si les fabricants ne veulent pas fournir d'informations sur la façon dont ils ont réalisé telle ou telle matière plastique, ils sont tout à fait en droit de ne pas fournir ces informations puisque leur recette est protégée. Donc il y a un certain nombre de moyens, l'étude matérielle qui accompagne la conservation-restauration implique un ensemble d'études du matériau qui passent par des analyses physico-chimiques, parfois très complexes, et qui mettent d'ailleurs en œuvre des techniques et des technologies également de pointe. Il y a tout ce qui est de l'ordre des prélèvements du matériau et des analyses, mais il faut déjà avoir une idée de ce que l'on cherche pour pouvoir affiner la recherche, donc faire tout un ensemble de tests pour vérifier s'il y a tel ou tel composant. On ne peut pas seulement chercher quels sont les composants. Il faut chercher composant par composant, et par ailleurs par toute l'imagerie scientifique, des radios au

scanner aujourd'hui, en passant parfois par des analyses d'ADN, sur certains artefacts provenant du Museum d'histoire naturelle par exemple. Une technologie de pointe permet donc vraiment d'étudier le matériau, et d'avancer dans son étude, mais dans certains cas l'étude ne permet pas de lever le secret protégé par le brevet. On arrive à vérifier que telle ou telle composante est présente, mais un ensemble d'autres composantes ne sont pas forcément indiquées ni soupçonnées : des charges, des plastifiants, des produits durcissants, des produits pour ramollir, etc. C'est d'une telle complexité chimique que pour l'instant on ne peut qu'en partie identifier les composants. Dans le cadre du projet européen POPART dont je vous ai parlé, un certain nombre d'approches ont été faites auprès d'industriels, et l'on peut supposer que dans l'avenir une plus grande concertation va peut-être pouvoir se faire avec les industriels. Et puis ces brevets ont une durée limitée dans le temps. En tout cas, tout ce qui a trait à l'imagerie scientifique et à l'analyse chimique est extrêmement important pour la connaissance aujourd'hui.

**Public :** Je me demandais si le département de conservation-restauration s'occupait de la réactivation des œuvres conceptuelles et de sa mise en œuvre dans le respect des notes, et si cela rentrait dans vos activités.

**Marie-Hélène Breuil :** Non, nous avons décidé à Tours de rester ancrés sur la matérialité de l'œuvre — contrairement à Avignon, puisqu'il y a également un département de conservation-restauration à l'origine de POPART, qui s'est aussi beaucoup spécialisé dans les œuvres contemporaines à l'école des Beaux-Arts d'Avignon, où ont été faits certains choix de réactivation de performances, voire d'œuvres conceptuelles. Ce qui ne nous empêche pas de nous poser toutes les questions ayant trait à la préservation des œuvres contemporaines. Ce sont des questionnements que nous développons à l'occasion de journées d'étude comme aujourd'hui, qui nous permettent de les aborder. Mais nous ne souhaitons pas entrer dans le principe de la réactivation d'œuvres disparues. C'est un principe que nous avons adopté pour tout un ensemble de raisons, mais qui n'est pas un principe absolu. Cela se fait ailleurs...

**Public** : Disparues ? Elles existent quand même !

**Marie-Hélène Breuil** : Je veux dire matériellement non présentes.

**Public** : Parce qu'il y a des œuvres matérielles qui peuvent être réactivées, mais en respectant certaines contraintes de matériau, et il y a eu beaucoup de soucis au niveau du respect des matériaux de l'installation...

**Geneviève Vergé-Beaudou** : L'exemple de Carl Andre, le cahier des charges de Carl Andre, en donnait une bonne illustration.

**Marie-Hélène Breuil** : Mais il n'est pas établi en vue d'une réactivation en exposition. Ce dont vous parlez, je pense, ce sont des œuvres dont l'existence matérielle est vraiment déterminée par leur mode d'exposition. Alors que, au musée, l'œuvre de Carl Andre, même s'il s'agit d'un ensemble de plaques, les plaques sont conservées pour pouvoir être réinstallées. Là, je pense qu'il s'agit d'œuvres ayant une matérialité temporaire, ponctuelle, et dont les matériaux ne sont pas conservés d'une exposition à l'autre. Je pense que c'est de cela que vous parlez, d'un ensemble d'œuvres conceptuelles régies par un ensemble d'instructions, écrites ou orales... Non, à Tours, nous avons vraiment fait le choix de travailler à partir d'une matérialité existante. Cela ne nous empêche pas de réfléchir sur les procédés de remplacement, comme vous l'avez vu, on peut intervenir sur des copies d'exposition, le remplacement de certains éléments, mais on ne va pas réactiver une œuvre ou la réactualiser dans le sens de ce qui est produit autour de l'art conceptuel. Toutefois, cette réflexion est très souvent abordée dans les débats concernant la conservation-restauration, et elle implique également la performance par exemple.

**Public** : À propos du choix retenu en particulier pour la restauration de la pièce de Patrick Van Caekenbergh, je voulais savoir si l'on avait gardé les insectes ou si elle avait été nettoyée. Et comment s'est fait et a été défendu ce choix.

**Marie-Hélène Breuil** : On s'était aperçu que les insectes qui avaient été introduits par Patrick Van Caekenbergh avaient attiré d'autres insectes,

qui les avaient mangés. Il restait des débris de carcasses de ces insectes premiers ; ceux qui les avaient dévorés avaient eux-mêmes produit des larves qui s'étaient développées, il y avait eu toute une vie, et c'est effectivement ce que Patrick Van Caekenbergh avait souhaité, sans savoir très bien d'ailleurs ce qui se passerait, et sans non plus je crois avoir supposé que les insectes qu'il avait introduits en attireraient d'autres qui les mangeraient. Il a considéré que cela faisait partie de l'ordre des choses. Ce que l'on fait dans le cas d'œuvres de ce type-là, pour lesquelles il y a ce que l'on appelle une infestation, le problème étant que l'infestation peut encore être régulée au sein de l'œuvre, mais qu'en termes de conservation dans les réserves ou en termes d'exposition, le risque est qu'une œuvre en infeste d'autres, et qu'une réserve infestée, c'est... Cela s'est passé dans certains musées... Il y a dans les réserves un contrôle de la vie animale, parce qu'il y aura de toute façon toujours des insectes, voire des souris... La pièce de Dorothee Selz que je vous ai montrée, je n'ai pas insisté dessus, mais elle a connu aussi des problèmes de conservation au sein des réserves, et il y a eu des infestations par des souris, donc des traces d'urine, etc., que nous avons pu voir sur certains détails. Pour les insectes, afin d'éviter qu'il y ait propagation, on fait ce qu'on appelle une anoxie : on met l'œuvre dans une bulle d'où l'on retire l'oxygène. Il existe deux procédés. Je ne vais pas rentrer dans les détails. Il y a une anoxie statique et une autre dynamique, mais le principe est que l'on retire l'oxygène de cette bulle entièrement scellée, et que les insectes, larves, etc., vont être asphyxiés et mourir. Après, on s'est rendu compte que certains insectes développent des résistances, réagissent et arrivent à se maintenir malgré tout. Il faut donc souvent rallonger le traitement. Les temps d'anoxie sont plus longs aujourd'hui qu'avant, un peu comme pour les antibiotiques ! Enfin, le procédé employé pour éviter l'infestation est celui-ci : par l'anoxie. Dans le cas de l'œuvre de Patrick Van Caekenbergh, la décision a été prise en relation avec l'artiste, qui est venu deux fois à l'école, puisque c'est aussi une des données de ce travail de conservation-restauration : dès lors que l'artiste est vivant, on s'entretient avec quant aux possibilités. Afin en premier lieu, de

comprendre ce qu'il a voulu faire, et de voir aussi quelle est sa réaction, ce que lui ferait, ce qui ne veut pas dire d'ailleurs que le restaurateur va suivre les préconisations qui pourraient être données par l'artiste. En tout cas, cet échange est absolument nécessaire, et dans ce cas nous avons décidé de tout laisser en place, toutes les traces, et d'anoxier l'œuvre pour qu'il n'y ait pas d'autre développement. C'est-à-dire qu'on arrête, à un moment donné, en accord avec l'artiste, le développement interne de l'œuvre : on le fixe sur une phase.

1. Toutes les photographies : © Marie-Hélène Breuil.

2. Voir une [étude de l'installation \*The Last Wave\*](#), de Daniel Tremblay, sur le blog de l'artiste, avec en détail la pièce *Tête d'un poisson*.

3. Comme prévu, ce site a aujourd'hui disparu. Mais les images de l'œuvre et de sa réplique, ainsi que leur histoire, restent consultables sur le site de la [Tate Modern](#).

4. Il s'agit de *Technè*, n° 37, « L'art contemporain à l'ère de l'obsolescence technologique », mars 2013.

5. *Mobile lumineux 130*, 1966, et *Mobile Lumineux 267B (Bleu)*, 1970, restaurés par l'étudiant Olivier Steib.

6. Pour en savoir plus sur la conservation-restauration, consultez [Tables de travail](#), le carnet de séminaire des recherches menées par l'équipe ER[cr]OS (Équipe de recherche sur la conservation-restauration des œuvres sculptées) de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Tours.

# BIBLIOGRAPHIE

## NOTIONS GÉNÉRALES

- Baudet, Jean-Claude, *De la machine au système. Histoire des techniques depuis 1800*, Paris, Vuibert, 2004.
- Baudet, Jean-Claude, *Mathématique et vérité. Une philosophie du nombre*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Baudet, Jean-Claude, *Le Signe de l'humain. Une philosophie de la technique*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Butler, Samuel, *Le Livre des machines*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1980.
- Canguilhem, Georges, *Idéologie et rationalité dans l'histoire des sciences de la vie*, Paris, Vrin, 2000.
- Deforges, Yves, *De l'éducation technologique à la culture technique*, ESF, Paris, 1993.
- Ellul, Jacques, *La Technique ou l'enjeu du siècle*, Economica, 1954/1990.
- Ellul, Jacques, *L'Empire du non-sens : l'art et la société technicienne*. Paris, Presses Universitaires de France, 1980.
- Gaudin, Thierry, « De la civilisation industrielle à la civilisation cognitive », dans *Azimut*, n° 26, février 2006.
- Gorz, André, *L'Immatériel*, Paris, Galilée, 2003.
- Heidegger, Martin, « La question de la technique », dans *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958.
- Heidegger, Martin, « La question de la technique », dans *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958.
- Husserl, Edmund, *La Crise des sciences européennes*, Paris, Gallimard, 1989.
- Kapoula, Zoï, et Lestocart, Louis-José (dir.), *Esthétique et complexité. Création, expérimentations et neurosciences*, Paris, CNRS Alpha, 2011.

- Koyré, Alexandre, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard, « Tel », 1988.
- Latour, Bruno, « De l'humain dans les techniques », dans *L'Empire des techniques*, Paris, Seuil, « Points Sciences », 1994.
- Mattelart, Armand, *L'Invention de la communication*, Paris, La Découverte, « Textes à l'appui », 1994.
- Mattelart, Armand et Michèle, *Histoire des théories de la communication*, Paris, La Découverte, « Repères », 1995.
- Stiegler, Bernard, « La technologie contemporaine : ruptures et continuités », dans *L'Empire des techniques*, Paris, Seuil, 1994.
- Virilio, Paul, *L'art du moteur*, Paris, Galilée, « L'espace critique », 1993.
- Virilio, Paul, « L'Utopie au pied de la lettre, entretien avec Odile Fillon », dans Christine Colin (dir.) *Design et utopie*, Paris, Hazan, 2000.

## QUAND L'ARTISTE ÉTAIT TECHNICIEN DE SON ART

- Becker, Howard, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.
- Putman, James, *Le Musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*, Londres, Thames & Hudson, 2002.

## L'ART AU TEMPS DES APPAREILS OU ANTHROPOLOGIES D'INFLUENCES DIRECTES

- Benjamin, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, Paris, Alia, 2003.
- Giedion, Sigfried, *La Mécanisation au pouvoir*, Paris, Centre Georges-Pompidou/Ircam, 1995.
- Noblet, de, Jocelyn, *Le Design, l'équerre et le compas*, Paris, Somogy/Aimery, 1988.
- Manzini, Ezio, *La Matière de l'invention*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1989.
- Simondon, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989.

## ENJEUX ANTHROPOLOGIQUES SUR LES RELATIONS ARTS/TECHNIQUES

Kubler, George, *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses*, Paris, Champ libre, 1973.

Leroi-Gourhan, André, *Le Geste et la Parole*, t. 1, « Technique et Langage », Paris, Albin Michel, 1964.

Simondon, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989.

Stiegler, Bernard, *La Technique et le temps*, t. 1, « La Faute d'Épiméthée », Paris, Galilée, 1994.

Leroi-Gourhan, André, *Le Geste et la Parole*, t. 1, « Technique et langage », 1964, ou t. 2, « La mémoire et les rythmes », 1965, Paris, Albin Michel, « Sciences d'aujourd'hui ».

Leroi-Gourhan, André, *Évolution et techniques*, t. 1, « L'homme et la matière », 1943 et 1973, ou t. 2, « Milieu et techniques », 1945 et 1973, Paris, Albin Michel.

Moggridge, Bill, *Designing Interactions*, Cambridge, MIT Press, 2006.

## NOTIONS SYSTÉMIQUES

Foerster, von, Heinz, et Pörksen, Bernhard, *Understanding Systems. Conversations on Epistemology and Ethics*, Carl Auer International, 2002.

Morin, Edgar, *La Méthode*, t. 1, « La nature de la nature », Paris, Seuil, 1981.

Le Moigne, Jean-Louis, *La Théorie du système général, théorie de la modélisation*, édition numérique, « Les classiques du réseau Intelligence de la complexité », <http://www.mcxapc.org/>.

Simon, Herbert Alexander, *Les Sciences de l'artificiel*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2004.

Rosnay, de, Joël, *Le Macroscopie, vers une vision globale*, Paris, Seuil, 1975.

Dupuy, Jean-Pierre, *Aux origines des sciences cognitives*, Paris, La

Découverte, « La Découverte Poche/Sciences humaines et sociales », 2005.

Luhmann, Niklas, *Art as a Social System*, Stanford, Calif., Stanford University Press, 2000.

Bateson, Gregory, *Vers une écologie de l'esprit*, t. 1 et 2, Paris, Seuil, 1977, 1980.

Burnham, Jack, *Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*, New York/London, George Braziller/Allen Lane/Penguin Press, 1968.

Lee, Pamela M., *Chronophobia. On time in the arts of the 1960's*, Cambridge, MIT Press, 2004.

Durand, Daniel, *La Systémique*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2010.

## PÉRIODIQUES

Burnham, Jack, « Systems Esthetic », *Artforum*, septembre 1968.

Maturana, Humberto R., « The Nature of the Laws of Nature », *Systems Research and Behavioral Science*, n° 17, 2000, p. 459-468.

Maturana, Humberto R. et Poerksen, Bernard, « Without the Observer, There is Nothing », *Constructivism in the Human Sciences* n° 9, 2004, p. 9-18.

Maturana, Humberto R., Varela, Francisco J. et Uribe, Ricardo, « Autopoiesis. The Organization of Living Systems, its Characterization and a Model », *Biosystem*, n° 5, 1974, p. 187-196.

## CONSERVATION – RESTAURATION : BIBLIOGRAPHIE ET LIENS

Buskirk, Martha, *The Contingent Object of Contemporary Art*, New York, MIT Press, 2004.

Dazord, Cécile, « Art contemporain : l'impensé de la technique », *Histoire de l'art*, n° 68, 2010, p. 15-21.

Scholte, Tatja, Wharton, Glenn (dir.), *Inside Installation. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011.

Breuil, Marie-Hélène (dir.), *Restauration et non-restauration en art contemporain*, vol. 1 & 2, actes des journées d'étude éponymes, Tours, ARSET, 2008 et 2009.

Breuil, Marie-Hélène, Dazord, Cécile (dir.), « Art contemporain et obsolescence technologique », *Technè*, n° 37, 2013.

[www.incca.org](http://www.incca.org)

[www.inside-installations.org](http://www.inside-installations.org)

[www.variablemedia.net](http://www.variablemedia.net)

[www.docam.ca](http://www.docam.ca)

[www.tate.org.uk/research/tateresearch/majorprojects/mediam](http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/majorprojects/mediam)

[www.obsolescence.hypotheses.org](http://www.obsolescence.hypotheses.org)

# COLOPHON

## ENSA LIMOGES

Direction 2013 : Benoît Bavouset

Coordination sciences humaines : Geneviève Vergé-Beaudou

## JOURNÉES D'ÉTUDE DE L'ENSA LIMOGES

Responsable de la publication : Jeanne Gailhoustet, directrice de l'Ensa Limoges

Direction de la publication et de la programmation : Geneviève Vergé-Beaudou

Production et coordination recherche : UE de sciences humaines

Conception éditoriale : Magali Brénon et Julien Bézille

Conception graphique : Julie Rousset

Retranscription : Stéphanie Geel

Captation et site internet : Josette Soury-Zat et étudiants années 3 et 4 options Art et Design

Publication avec le concours de l'État – Ministère de la Culture et de la Communication – direction régionale des affaires culturelles Nouvelle-Aquitaine.

École nationale supérieure d'art de Limoges

Campus de Vanteaux – 19, avenue Martin-Luther-King – BP 73824 – 87038 Limoges cedex 01



ENSA | LIMOGES

NAIMA

Coédition [Ensa Limoges](#) / [Naima](#), 2017

ISBN 978-2-37440-030-3