

## Oeuvre vivante, périssable, immuable ? La nourriture en arts visuels et son entrée dans le musée

Anne-Sophie Blanchet

Volume 4, numéro 1, 2022

Alimentation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1095178ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1095178ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La chambre blanche

ISSN

2562-3222 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Blanchet, A.-S. (2022). Oeuvre vivante, périssable, immuable ? La nourriture en arts visuels et son entrée dans le musée. *Écosystème*, 4(1), 10–19.  
<https://doi.org/10.7202/1095178ar>

Résumé de l'article

Matière vivante et périssable, la nourriture a permis à des artistes comme Massimo Guerrera et Zoe Leonard de donner – littéralement et symboliquement – vie à leurs oeuvres. Ici, la nourriture se fait objet d'échanges relationnels et métaphore de l'entropie de notre existence charnelle.

L'autrice aborde le thème de l'alimentation en analysant des oeuvres où la nourriture constitue non seulement un matériau donnant corps à l'oeuvre d'art, mais aussi un outil de réflexion métaphorique sur la vie, la mort, le temps qui passe et la création d'affects. Elle interroge également les modalités d'exposition et de conservation de ce type d'oeuvre dans les musées, ainsi que les enjeux formels et conceptuels que cela peut soulever.



# Anne-Sophie Blanchet

## **Biographie**

Anne-Sophie Blanchet est historienne de l'art et commissaire. Collaborant régulièrement avec des organismes culturels et le milieu universitaire, elle travaille en arts visuels depuis plus d'une dizaine d'années. Détentrice d'une maîtrise en histoire de l'art de l'Université Laval, elle a poursuivi ses recherches au doctorat à l'Université de Montréal. Elle est l'auteur de plusieurs textes critiques, essais et conférences portant notamment sur l'art contemporain ainsi que sur les défis de conservation et d'exposition de certaines productions artistiques actuelles dans le contexte muséal.

# Œuvre vivante, périssable, immuable ? La nourriture en arts visuels et son entrée dans le musée

## Résumé

Matière vivante et périssable, la nourriture a permis à des artistes comme Massimo Guerrera et Zoe Leonard de donner – littéralement et symboliquement – vie à leurs œuvres. Ici, la nourriture se fait objet d'échanges relationnels et métaphore de l'entropie de notre existence charnelle.

L'autrice aborde le thème de l'alimentation en analysant des œuvres où la nourriture constitue non seulement un matériau donnant corps à l'œuvre d'art, mais aussi un outil de réflexion métaphorique sur la vie, la mort, le temps qui passe et la création d'affects. Elle interroge également les modalités d'exposition et de conservation de ce type d'œuvre dans les musées, ainsi que les enjeux formels et conceptuels que cela peut soulever.

L'histoire de l'art racontée dans les musées est souvent une histoire d'objet ou, du moins, c'est une tendance qui a longtemps marqué ce type d'institution, même encore de nos jours. Pourtant, depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, les manifestations artistiques interrogeant la matérialité de l'œuvre, les rouages du marché de l'art et le manque d'innovation dans les musées se sont multipliées. Il semble en effet que l'art d'aujourd'hui induit inévitablement une redéfinition de la nature de l'œuvre et de ses modalités d'exposition et de conservation. Si l'institution muséale est traditionnellement un endroit où l'art du passé est conservé et exposé, qu'en est-il du musée d'art contemporain ? Bien sûr, il entretient encore un lien avec l'histoire de l'art, mais une histoire qui doit être sans cesse actualisée, car les œuvres qui y sont exposées sont en constante mutation. Dans ce contexte, le discours sur l'art porte peut-être moins sur des enjeux proprement esthétiques (critères de jugement de goût) que sur des enjeux d'ordre sociologique « qui s'efforceraient de rendre compte de la pluralité des logiques discursives de la justification esthétique [...] »<sup>1</sup> à une époque donnée.

Ainsi, avec l'avènement de l'art contemporain, on observe l'émergence de nouvelles pratiques artistiques dont les modalités de production et de diffusion sont étroitement liées. Parmi elles, plusieurs conçoivent l'œuvre non pas comme un objet unique et pérenne, mais comme une expérience esthétique à l'intérieur de laquelle se déploie une constellation d'éléments hétérogènes et métamorphosables au fil du temps<sup>2</sup>. Or, malgré la relative instabilité de leurs modalités de conservation et de diffusion, ces productions artistiques ont intégré les collections privées et publiques. Les nouveaux défis qu'elles représentent ont alors engendré une vaste réflexion sur « l'articulation des valeurs d'intégrité, d'authenticité, d'originalité et d'historicité fondant la définition de l'œuvre d'art sur laquelle s'est appuyée la création du musée des beaux-arts<sup>3</sup> ». En effet, si depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle les musées ont principalement assimilé l'authenticité de l'œuvre à son intégrité matérielle<sup>4</sup>, les productions artistiques contemporaines ont quant à elles forcé une remise en question de ce cadre conceptuel<sup>5</sup>. Cela s'avère particulièrement évident lorsque la matérialité de l'œuvre se manifeste à travers des composantes périssables comme de la nourriture. Pourquoi ? Parce que cette « matière » est non seulement essentielle à la vie, mais elle est aussi foncièrement inscrite dans le présent et souvent très chargée sur le plan symbolique.

Il nous apparaît toutefois important de faire une distinction entre la représentation de la nourriture et son utilisation en tant que matériau. Qu'il soit l'objet d'un échange, le vecteur d'une communication ou simplement posé là, comme l'incarnation – littéralement – de la fuite du temps, l'aliment n'est pas une matière comme les autres. L'art à base de nourriture a une saveur et une odeur : l'expérience esthétique se situe au-delà de l'unique contemplation. De plus, cet art est forcément éphémère, car la matière par laquelle il se manifeste est destinée à être consommée ou, sinon, à pourrir. Dès lors, il ne s'agit pas de *représentation*, mais de

---

1 Yves Cusset. *Le musée : entre ironie et communication*. Nantes, Pleins feux, 2000; Boris Groys. « Le musée pour l'installation d'art contemporain », *Hermès*, n°61 (2011), Paris, CNRS Éditions, p. 69 – 75.

2 Francine Couture, « Réexposition et pérennité de l'art contemporain » dans : *Revue Culture et Musées*, n°16, janvier 2011, p. 137-156.

3 *Ibid.*, p. 138.

4 Voir notamment: Charles Saumarez Smith, « Museums, Artefacts and Meanings », dans Peter Vergo (dir.), *The New Museology*, Londres, Reaktion Books, 1989, p. 6 – 7.

5 Voir notamment: Bruno Latour et Adam Lowe, « La migration de l'aura ou comment explorer un original par le biais de ses fac-similés », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n°17, Montréal: Université de Montréal, 2011, p. 173-191; Francine Couture, *op. cit.*

*présentation* (en temps réel), avec tout ce que cela implique sur les plans de la diffusion (exposition) et de la conservation (matérielle et conceptuelle) de l'œuvre.

L'utilisation de la nourriture en arts visuels n'est pas nouvelle. Plusieurs mouvements artistiques depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle y ont eu recours, tantôt de manière subversive (le Futurisme ou l'Actionnisme viennois, par exemple), tantôt de manière conviviale, comme prétexte de rencontres et d'échanges (Esthétique relationnelle). En revanche, ce qui est nouveau, c'est l'entrée de ces productions artistiques dans le musée et, de surcroît, dans les collections permanentes. Or, nous l'aurons compris, les artistes qui emploient de véritables aliments dans leurs œuvres prennent position sur une foule de sujets d'ordres sociaux, conceptuels et esthétiques, mais aussi sur la pérennité matérielle de leur travail. Il importe alors d'observer pourquoi et comment ces œuvres – d'abord conçues comme des expériences aussi éphémères que les matériaux qui les constituent – ont été acquises *malgré tout* par les institutions muséales. Ce faisant, nous verrons comment les artistes et les musées peuvent s'influencer afin de développer une nouvelle conception de l'œuvre d'art actuelle et d'explorer de nouvelles stratégies de conservation et d'exposition pour mieux y correspondre.

## **De l'œuvre éphémère à l'œuvre immortalisée : différents modes d'existence**

Dans un essai intitulé *Framing the Ephemeral*, Allyson Purpura propose une définition de l'art éphémère à la fois claire et concise. Bien que l'autrice ne réfléchisse pas spécifiquement à la situation de ce type de pratique dans le musée, l'extrait qui suit peut néanmoins nous aider à aborder cette problématique :

«Applying equally to studio and tradition-based practices, ephemeral art refers to works whose materials are chosen by the artist or maker for their inherently unstable characteristics, or which are created with the intention of having a finite "life." As such, they cannot be collected as objects per se, and their configurations may change or degrade while on view – or in view, as the case may be. Indeed, their impermanence is a constitutive part of their aesthetic, and of the ways in which they come to act on the world<sup>6</sup> ».

Plusieurs choses sont à retenir dans cette définition. Premièrement, l'art éphémère se manifeste à travers des œuvres dont les matériaux constitutifs sont foncièrement « instables ». Lorsqu'il s'agit d'art à base de nourriture, cette instabilité est – de facto – inhérente à la nature périssable des aliments et à l'imprévisibilité de leur évolution physique (apparence, odeur, comestibilité, etc.). Deuxièmement, la notion de choix est extrêmement importante. Lorsque

---

6 Allyson Purpura, « Framing the Ephemeral », *African Arts*, vol. 42, n°3, p. 11. S'appliquant aussi bien aux pratiques de studio qu'aux pratiques traditionnelles, l'art éphémère désigne les œuvres dont les matériaux sont choisis par l'artiste ou la personne qui crée pour leurs caractéristiques intrinsèquement instables, ou qui sont créées dans l'intention d'avoir une « vie » limitée. En tant que telles, elles ne peuvent pas être collectionnées à titre d'objets, et leurs configurations peuvent changer ou se dégrader pendant qu'elles sont exposées - ou non, selon le cas. En effet, leur impermanence est un élément constitutif de leur esthétique et de la manière dont elles agissent sur le monde.

l'artiste emploie de la « vraie nourriture » plutôt que d'opter pour une représentation symbolique (sous forme d'images ou d'objets), la finitude du projet artistique est pour ainsi dire implicite : elle est forcément choisie, assumée, délibérément programmée à plus ou moins court terme. Troisièmement, la nature instable et volontairement mouvante de ce type de production artistique exige que nous repensions notre manière de collectionner et d'exposer l'art. En effet, ces œuvres foncièrement transitoires ne peuvent pas être conservées comme des objets pérennes. Par conséquent, il n'est plus possible d'envisager de les exposer toujours de la même façon et (surtout) dans le même état au fil du temps.

La définition de l'art éphémère nous permet d'engager une réflexion sur les conséquences de l'acquisition d'œuvres à composantes organiques et périssables par le musée; des conséquences qui dépassent largement les enjeux strictement matériels, car elles exacerbent une des tendances majeures de l'art contemporain, à savoir la diminution de l'importance de la matérialité de l'œuvre d'art au profit de l'expérience esthétique. Elles imposent également une accélération des prises de décisions en matière de conservation et de médiation et du même souffle, interrogent l'avenir de l'institution muséale classique dans un monde dont l'histoire n'est plus universelle, mais sans cesse réécrite<sup>7</sup>.

## **Documenter, scénariser, rejouer**

Plusieurs stratégies peuvent être envisagées par le musée afin de conserver une œuvre qui intègre des composantes éphémères comme la nourriture. L'une d'entre elles est de s'entendre avec l'artiste sur les modalités de reproduction de sa création. Autrement dit, le musée acquiert un protocole qui lui permettra de rejouer « l'œuvre d'origine » selon des instructions plus ou moins précises. Cette manière de faire n'est pas vraiment nouvelle. Elle s'est en effet répandue dès les années 1960 avec l'institutionnalisation de l'art conceptuel et plus tard, dans les années 1970-80, avec celle de la performance.

À l'instar des performances qui se matérialisent à travers les gestes de l'artiste en temps réel, les œuvres qui intègrent de la nourriture se déploient au présent, dans une temporalité à plus ou moins courte durée et rythmée par la transformation de leurs composantes physiques. Les aliments s'appréhendent alors comme autant « d'objets performatifs » dont la nature foncièrement transitoire impose une expérience enracinée dans l'ici et le maintenant.

### **Massimo Guerrera, *Darboral*, 2000 – 2005. Collection : Musée national des beaux-arts du Québec.**

De 2000 à 2005, Massimo Guerrera a orchestré une série de rencontres lors desquelles les participants étaient invités à faire l'expérience de *Darboral*. Métaphore du corps, l'œuvre se présentait comme une vaste installation où tout ce qui y pénétrait devenait une nourriture

---

<sup>7</sup> Voir notamment : Boris Groys, « Le musée pour l'installation d'art contemporain », *Hermès*, n°61, 2011, p. 69 – 75.

vitale. Durant le processus de création, l'artiste et les participants ont discuté, dansé, joué de la musique... et mangé ensemble. Ces rencontres intimes ont engendré la création d'un vaste corpus d'objets mnémoniques : des noyaux de fruits ayant été mangés par les convives, des sculptures d'argile ou de pâte d'amande conservant sur elles les empreintes de ceux et celles qui les avaient façonnées, des cheveux retrouvés dans les tapis, des confettis, des taches de vin, de la poussière, etc. Autant de bribes de souvenirs découlant d'une foule de petits gestes en apparence anodins, mais qui aux yeux de l'artiste et des participants étaient porteurs de sens.

Au fil du temps, l'installation a pris différentes formes, mais pour l'essentiel, elle se composait d'une trentaine de tapis dispersés sur le sol, de quelques parois d'isolant (panneaux de mousse de polystyrène rose) et de deux tables basses. Le tout permettait de définir un espace de rencontre poétique où il était possible de « faire empreinte »; c'est-à-dire de préserver la mémoire – le témoignage – de « l'expérience d'une relation<sup>8</sup> ».

Le projet *Darbora* sous sa forme installative comporte donc un grand nombre d'objets, mais sous sa forme conceptuelle, il consiste surtout en une expérience esthétique de proximité. Alors, comment acquérir, exposer et conserver une telle œuvre ? Lorsque le Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ) en a fait l'acquisition en 2005, il a acquis ce qu'il considérait comme « la plate-forme de base<sup>9</sup> » de l'œuvre, à savoir : une dizaine de tapis, seize parois d'isolant, deux tables basses, une dizaine de grandes sculptures, vingt-trois petites sculptures, deux carnets de photographies, un carnet de dessins, un carnet de textes ainsi qu'une collection d'assiettes, d'ustensiles et de noyaux divers.

Dans les archives du musée, il est indiqué que tous les objets et les documents (textes, dessins, photographies, sculptures, etc.) qui constituent *Darbora* doivent être exposés simultanément afin de « permettre aux visiteurs, au sein d'une seule installation, d'appréhender toutes les dimensions de la production complexe de Massimo Guerrera, de bien sentir l'univers qui leur a donné lieu et de comprendre la fonctionnalité des objets<sup>10</sup> ». Or, se faisant, le musée ne risque-t-il pas de créer une confusion entre l'œuvre et ses stratégies de médiation ? Puisque le spectateur doit désormais *observer* et *interpréter* plutôt que *participer* et *expérimenter*, il semble en effet que l'acquisition de *Darbora* ait engendré la perte – ou au moins la transformation – d'une dimension importante de l'œuvre initiale, soit l'interactivité qui nourrissait les échanges entre l'artiste et les participants. Les objets, jusqu'alors considérés comme des « conducteurs vivants<sup>11</sup> », sont désormais les artefacts d'une action artistique passée, présentés comme des *signes*, des supports visuels servant à expliquer le concept du projet et à supporter la narration d'un récit historicisé par l'institution.

Ce constat doit toutefois être nuancé, car « l'itération muséalisée » de *Darbora* n'a pas toujours

---

8 George Didi-Huberman. *L'empreinte*. Paris, Centre Georges Pompidou, coll. « Procédures », 1997, p. 26.

9 C'est l'expression employée dans la fiche d'acquisition de l'œuvre pour désigner l'ensemble des objets permettant de recréer l'installation-environnement *Darbora*.

10 Citation d'Anne-Marie Ninacs, conservatrice de l'art contemporain au MNBAQ au moment de l'acquisition de *Darbora*. Cette citation est tirée de la fiche de justification pour l'acquisition de l'œuvre. Cette dernière est archivée dans le dossier de l'œuvre au MNBAQ.

11 Fiche de justification de l'acquisition de l'œuvre, *op. cit.*

été présentée sous cette forme plus ou moins figée. En effet, en 2016, le temps d'une fin de semaine de décembre, Guerrero a pu réactiver son installation dans l'une des salles d'exposition du MNBAQ<sup>12</sup>. À cette occasion, suivant les instructions de l'artiste, différents aliments frais comme des oranges, des dattes et des noix ont été réintroduits dans l'œuvre. Tout au long de l'événement, les visiteurs ont pu circuler à l'intérieur de l'installation, discuter et manger avec l'artiste lors d'une toute nouvelle série de microperformances.

Lorsque nous analysons l'événement de 2016 du point de vue de l'histoire de l'art, la consommation d'aliments frais apparaît comme un élément particulièrement important sur le plan symbolique, car elle réactive les dimensions relationnelle et performative de l'itération d'origine. Dès lors, *Darbora* se déploie vraisemblablement au-delà de la « plate-forme de bases » acquise par le MNBAQ; c'est-à-dire au-delà de ses artefacts, dans l'expérience d'une communion entre l'artiste et les participants. D'ailleurs, de ces nouvelles rencontres ont découlé de nouvelles traces (notamment des noyaux et des écorces d'agrumes) désormais en partie conservées par le musée en vue de futures expositions. Cela démontre l'importance de la dimension expérientielle. Les aliments qui ont été consommés ont permis non seulement de nourrir les interactions entre les participants, mais aussi l'œuvre en tant que telle en lui permettant de continuer à se transformer, à l'instar du corps poétique qu'elle incarne. En somme, sans prétendre que l'expérience esthétique de 2016 fut la même que celle de 2000-2005; nous reconnaitrons néanmoins que l'artiste et l'institution ont su trouver le moyen de garder l'œuvre vivante en lui permettant de continuer d'évoluer (sous certaines conditions, certes). Il ne reste maintenant qu'à voir si l'expérience pourra se répéter et, si telle est le cas, quelle(s) forme(s) l'œuvre prendra au fil du temps.

## Embrasser la disparition

La fragilité des matériaux n'est pas une problématique unique à l'époque contemporaine. Les artistes ont de tout temps cherché à expérimenter de nouveaux matériaux qui leur permettraient de s'exprimer autrement ou de revisiter d'anciennes techniques. Ces expérimentations s'avéraient parfois durables, parfois moins. Plus encore, aucun matériau – si solide et si stable soit-il – n'est à l'abri du temps et de ses ravages. Toutefois, force est d'admettre que nous vivons à une époque où l'on n'aspire plus nécessairement à l'éternité pour l'art, alors qu'il se déploie au contraire en une multitude de formes et de pratiques volontairement éphémères. La frontière entre le champ des arts à caractère performatif et celui des arts visuels devient de plus en plus poreuse. Dès lors, la « trajectoire » de l'œuvre – pour paraphraser Bruno Latour et Adam Lowe<sup>13</sup> – devient plus évidente parce que sa matérialité s'inscrit dans une temporalité relevant davantage du performatif que de l'objet conçu pour durer. C'est notamment pour cette raison que certains musées font le choix d'une « disparition programmée » où l'œuvre n'est plus forcément un objet immuable, mais s'appréhende davantage comme une entité vivante que l'entropie mène inéluctablement à sa perte.

---

12 L'événement s'est déroulé les 3 et 4 décembre 2016 durant les heures d'ouverture du MNBAQ.

13 Bruno Latour et Adam Lowe. *op. cit.*



**Zoe Leonard, *Strange Fruit (for David)*, 1993 – 1998. Collection: Philadelphia Museum of Art.**

L'installation *Strange Fruit (for David)* comporte environ 300 éléments constitués de pelures de fruits que Zoe Leonard a réassemblées, cousues, puis décorées de fermetures à glissière, de boutons colorés et de fils de fer. La réalisation de l'œuvre s'est échelonnée sur plusieurs années, alors que l'artiste accompagnait un ami, David Wojnarowicz, qui se mourait du sida. Chaque fois qu'elle le visitait, elle lui apportait des victuailles pour qu'ils les consomment ensemble; et chaque fois, elle rapportait chez elles les restes qu'elle prenait ensuite soin de reconstituer. L'œuvre évoque également une célèbre photographie d'Andreas Sterzing où l'on voit Wojnarowicz la bouche cousue (littéralement). Ce portrait avait été réalisé en 1990 dans le cadre du documentaire *Silence = Death*, de Phil Zwickler et Rosa Von Praunheim, portant notamment sur l'épidémie de sida qui sévissait à l'époque<sup>14</sup>.

Le Philadelphia Museum of Art (PMA) a fait l'acquisition de l'œuvre en 1998, mais déjà, sa grande fragilité laissait présager une détérioration rapide de ses composantes. Le musée avait alors proposé à l'artiste de collaborer avec le restaurateur Christian Scheidemann<sup>15</sup> afin de trouver le meilleur moyen de stopper la dégradation des fruits. Un procédé chimique avait finalement été mis au point et les fruits, une fois traités, auraient une vie beaucoup plus longue (plusieurs décennies). Or, avant même que le restaurateur n'ait commencé à pérenniser les fruits, Leonard a décidé que le processus de dégradation faisait partie intégrante de son travail. Elle avait alors expliqué que son installation n'était pas conçue comme une *métaphore* de la disparition et de la mort, mais qu'elle devait plutôt *incarner* cette disparition<sup>16</sup>. Ici, la nourriture s'appréhende donc comme le substitut subversif d'un corps malade et à l'agonie. Leonard place le spectateur en présence de la mort; elle en fait le témoin de l'entropie qui guette la forme physique de tout être et de toute chose, y compris celle de l'œuvre. Respectant la volonté de l'artiste – et sans doute conscient de la charge symbolique qui serait perdue dans le cas contraire – le PMA a accepté de laisser l'installation pourrir, même si cela impliquait qu'elle ne serait probablement plus « présentable » à court ou moyen terme<sup>17</sup>.

Puisque l'œuvre ne pouvait pas être exposée de manière continue (comme l'avait d'abord souhaité Leonard), le musée et l'artiste se sont entendus pour qu'elle soit présentée régulièrement, selon un calendrier prédéfini et durant des périodes plus ou moins longues<sup>18</sup>. L'objectif était d'inscrire l'installation et son exposition dans le temps, de manière à ce que les visiteurs puissent revenir ponctuellement afin d'observer et d'expérimenter le processus de disparition. Il avait également été entendu que l'œuvre serait photographiée chaque fois qu'elle serait réexposée, non seulement afin de documenter visuellement son évolution, mais aussi dans le but de produire une éventuelle publication. Sorte de testament, ce document

14 Daniel Birnbaum et al., *Defining Contemporary Art – 25 years in 200 pivotal artworks*, Londres et New York, Phaidon, 2011, p. 103, 232 et 233.

15 Rebecca Mead, « The Art Doctor », *The New Yorker*, vol. 85, n°13 (11 mai 2009), [en ligne] < <http://www.newyorker.com> >, p. 58 – 65.

16 Ann Tempkin, « Strange Fruit », dans *Mortality Immortality?: The Legacy of 20<sup>th</sup> – Century Art*. Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1999, p. 45 - 50.

17 Ann Tempkin, *op. cit.*, p. 48 – 49.

18 Claire Lahuerta, « "Strange fruit (for David)" de Zoé Léonard. Petite activités machinales, pour en découder avec l'Humain », *Figures de L'Art*, Presses universitaires de Pau et des pays de l'Adour, n°7, 2003, p. 341 – 355.

rassemblant textes et photographies tiendra ultimement lieu de témoignage (visuel et conceptuel) lorsque l'œuvre sera complètement détruite.

Il peut paraître surprenant qu'une œuvre comme *Strange Fruit (for David)* ait intégré une collection muséale. Le fait est qu'elle n'avait effectivement pas été conçue pour être présentée et conservée dans un musée<sup>19</sup>. L'institution a donc délibérément fait le choix d'acquérir une œuvre qui, à bien des égards, entrait en conflit avec sa mission. Cependant, plutôt que de susciter la confrontation, elle a plutôt encouragé une réflexion et une collaboration exemplaires autour de la question de l'héritage de l'art contemporain et du respect des intentions artistiques<sup>20</sup>.

Une fois de plus, nous constatons que l'introduction de la nourriture dans le musée n'a rien d'anodin, non seulement du point de vue de la conservation – cela va sans dire –, mais également des points de vue idéologique et conceptuel. Le philosophe Walter Benjamin écrivait: « la reconnaissance du caractère éphémère des choses, et le souci de les rendre éternelles, pour les sauver, sont l'un des motifs les plus forts de l'allégorie<sup>21</sup> ». Or avec l'œuvre de Leonard, le caractère éphémère des choses est effectivement reconnu et le musée a bel et bien tenté de la rendre éternelle. Cependant, le souci du respect de l'intention de l'artiste fut peut-être plus grand que celui de préserver la manifestation physique de sa création. Il y a ici un glissement particulièrement lourd de sens, non seulement pour l'œuvre sous sa forme matérielle, mais aussi pour l'institution muséale qui cherche à la conserver. Au croisement de l'éphémère et de l'absolu, il semble toutefois qu'un compromis soit possible, dès lors que l'artiste et l'institution s'entendent sur ce qui doit être conservé; c'est-à-dire sur ce qui constitue l'essence de l'œuvre et sur ce que l'on souhaite transmettre aux spectateurs d'aujourd'hui comme de demain.

\*\*\*

En nous attardant non seulement aux œuvres qui intègrent de la nourriture, mais également à la manière dont elles entrent dans le musée et ses collections, nous nous sommes intéressés à ce qui subsiste au-delà de l'objet catalogué et conservé. Dans l'espace d'exposition, l'authenticité d'œuvres mouvantes et évolutives comme *Darboral* et *Strange Fruit (for David)* se manifeste comme des « hétérotopies<sup>22</sup> » où le passé, le présent et l'avenir se retrouvent condensés.

On a longtemps pensé que « l'aura », le « *hic et nunc* de l'œuvre d'art<sup>23</sup> » – pour reprendre une fois de plus les mots de Benjamin –, s'était perdue à l'époque moderne. Cependant, le développement de nouvelles formes d'art, dont les matériaux sont foncièrement fragiles,

---

19 *Ibid.*, p. 345 – 351.

20 L'ouvrage *Mortality Immortality?: The Legacy of 20<sup>th</sup> - Century Art* rassemble plusieurs textes portant sur ce genre de collaboration entre le musée et les artistes: CORZO, Miguel Angel (ed.), *Mortality Immortality?: The Legacy of 20<sup>th</sup> - Century Art*. Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1999.

21 Walter Benjamin, Origine du drame baroque allemand, Flammarion, Paris, 1985, p. 241.

22 Michel Foucault, « Des espaces autres », *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, 1984, p. 46-49.

23 *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Barcelone, Gallimard, collection Folioplus Philosophie, 2008 [1939], p. 12 – 13.

instables et transitoires, nous incite aujourd'hui à remettre en question cette perte. Nous observons plutôt que l'aura de l'œuvre (ce qui la rend unique et authentique) n'a pas disparu : il a « migré<sup>24</sup> » à travers des re-productions ou il s'est métamorphosé à travers des traces documentaires. En somme, l'authenticité de l'œuvre d'art ne semble pas *uniquement* fondée sur son intégrité matérielle ou sur la préservation de « sa valeur d'usage originelle et première<sup>25</sup> »; elle dépend également du respect de son intégrité idéale et expérientielle ainsi que de la prise en compte des multiples interprétations dont elle a pu s'enrichir au fil du temps.

Il nous apparaît que le nœud du problème se situe principalement au niveau de la communication de l'expérience esthétique de ce type d'œuvres dans le cadre muséal. D'un côté, l'art contemporain s'est construit dans une logique de l'éclatement, refusant tout critère normatif et échappant à toute tentative d'interprétation unilatérale<sup>26</sup>. De l'autre côté, le musée est chargé de communiquer le sens des œuvres au grand public et, pour ce faire, il doit forcément se contraindre aux exigences normatives de la communicabilité esthétique. Nous percevons dès lors une tension *a priori* irréconciliable entre l'éclatement des manifestations artistiques contemporaines et la nécessité pour le musée de les organiser malgré tout selon une certaine logique discursive<sup>27</sup>. Cependant, nous aurions tort de percevoir cette tension comme une dualité. Il ne s'agit pas « d'opposer la liberté du geste créateur aux contraintes *a posteriori* de l'exposition<sup>28</sup> ». En réalité, ce serait antagoniser deux conceptions qui ne sont plus vraiment d'actualité, à savoir celle d'un musée classique<sup>29</sup> et celle d'un art essentialiste refusant toute forme de médiation<sup>30</sup>. En effet, il s'est développé depuis plus d'une vingtaine d'années une « nouvelle muséologie »<sup>31</sup>. Celle-ci propose de concevoir le musée et les stratégies communicationnelles (médiation) qu'il met en place non pas comme des entraves à la liberté de l'art contemporain, mais plutôt comme des supports à son développement et à sa reconnaissance dans l'espace public. Ainsi, les musées qui se rallient à cette nouvelle vision ont le potentiel de devenir de hauts lieux de réflexion et de recherche où les pratiques artistiques actuelles peuvent jouir d'une liberté d'exploration et d'indétermination jusque-là inédite, et ce, à la fois au profit de l'institution, de l'artiste et du public.

---

24 Nous empruntons cette expression à Bruno Latour et Adam Lowe, *op. cit.*

25 Walter Benjamin, *op. cit.* p. 18 – 19.

26 Yves Cusset, *op. cit.*

27 Voir notamment : Yves Cusset, *op. cit.*; Serge Chaumier, « La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'œuvre et de sa réception », dans : *Culture et Musées*, n°16 (2011), p. 21-43; André Gob, *Le Musée, une institution dépassée ?*, Paris, Armand Colin, 2010.

28 Yves Cusset, *op. cit.*, 16 – 17.

29 Pour plus de détails sur la définition du « Musée classique », voir notamment : André Gob, *op. cit.*

30 Voir notamment : Nathalie Heinich, *Faire voir. L'art à l'épreuve de ses médiations*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2009; Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain : utopie, démocratie et comédie*. Paris, Presses universitaires de France, 1998; RUGG, Judith Rugg, *Issues in curating contemporary art and performance*. Bristol, Intellect, 2007.

31 Voir notamment : Andrea Witcomb, *Re-Imagining the Museum. Beyond the Mausoleum*, Londres, Routledge, 2003; François Mairesse et André Desvallées, *Vers une redéfinition du musée ?*, Paris, L'Harmattan, 2007.