

La transmission des oeuvres d'art : du monument à l'art de l'interprétation. Les ruses de Christian Boltanski

Anne Bénichou

Transmettre

Numéro 5, Printemps 2005

URI : id.erudit.org/iderudit/1005496ar

DOI : [10.7202/1005496ar](https://doi.org/10.7202/1005496ar)

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue intermédialités (Presses de l'Université de Montréal)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Anne Bénichou "La transmission des oeuvres d'art : du monument à l'art de l'interprétation. Les ruses de Christian Boltanski." *Intermédialités* 5 (2005): 135–161. DOI : [10.7202/1005496ar](https://doi.org/10.7202/1005496ar)

Résumé de l'article

Depuis les années soixante, dans le champ des arts visuels, la multiplication des pratiques artistiques éphémères, idéelles (dont la réalisation matérielle n'est pas obligatoire) et exposées (dont l'intégrité requiert une mise en exposition) incitent les artistes et les conservateurs de musées à renouveler les modes de pérennisation et de transmission des oeuvres. La préservation traditionnelle de l'oeuvre dans sa forme originelle et dans son intégrité laisse place à de nouvelles stratégies. Le régime allographique qui autorise des répétitions multiples par d'autres personnes que l'artiste, à partir de prescriptions, constitue l'une des alternatives les plus radicales. Basé sur une série de l'artiste français Christian Boltanski, *Les inventaires des objets ayant appartenu à...* (1972-1995), ce texte analyse comment le mode allographique questionne et perturbe la logique du monument historique qui sous-tend la préservation des oeuvres d'art.

Tous droits réservés © Revue Intermédialités, 2005

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

La transmission des œuvres d'art : du monument à l'art de l'interprétation. Les ruses de Christian Boltanski

ANNE BÉNICHOU

135

Depuis les années soixante, dans le champ des arts visuels, la multiplication des pratiques artistiques éphémères, idéelles (dont la réalisation matérielle n'est pas obligatoire) et exposées (dont l'intégrité requiert une mise en exposition) incitent les artistes et les conservateurs de musées à renouveler les modes de pérennisation des œuvres. Les réactualisations successives qui nécessitent parfois une rematérialisation complète ou la transposition dans d'autres médiums se substituent à la préservation traditionnelle de l'œuvre dans sa forme originale et dans son intégrité. On assiste à un glissement du paradigme de la conservation (l'entreposage de l'œuvre) à celui de la transmission (la médiation de l'œuvre).

A priori, ce changement ne semble pas relever d'une rupture épistémologique puisque « conserver » et « transmettre » ne sont pas antithétiques. Les individus et les groupes constituent un patrimoine dans la perspective de le transmettre à de tierces personnes ou aux générations futures. De plus, les théories de la communication et la médiologie ont montré que les objets (symboliques ou matériels) et les modes de transmission sont des phénomènes concomitants¹. Il en va autrement lorsque l'on aborde la question du point de vue de l'histoire, de la théorie de l'art et des études muséales. Penser la pérennisation

1. Régis Debray, *Cours de médiologie générale*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », 2001 [1991].

d'une œuvre sous l'angle de la transmission plutôt que de la conservation perturbe une notion essentielle de ces disciplines : l'œuvre comme monument historique qui témoigne de l'époque dont elle est issue et qu'il faut préserver en l'état. Cette mutation exige la redéfinition d'un certain nombre de catégories théoriques et la transformation des pratiques institutionnelles. Elle constitue à plusieurs égards un défi pour les théoriciens et les professionnels de l'art et du musée.

À partir d'une série de l'artiste français Christian Boltanski, les *Inventaires des objets ayant appartenu à...* (1972-1995), j'analyserai ce glissement de la conservation à la transmission, ses incidences théoriques et pragmatiques. À la fois éphémères, idéels et exposés, ayant de surcroît pour sujet la conservation de la culture matérielle, non seulement les *Inventaires* de Boltanski relèvent de ce changement de paradigme, mais ils contribuent à le penser dans toute sa complexité. Il s'agira d'analyser comment l'artiste articule, à travers son œuvre, une réflexion sur la conservation et sur la transmission de l'art, et de comprendre les réglages théoriques et pragmatiques que cette œuvre exige de la part des acteurs du champ artistique.

136

L'ALLOGRAPHISME, POUR PENSER LA TRANSMISSION DES ŒUVRES

La notion d'allographisme proposée par Nelson Goodman à la fin des années 1960 et réinvestie récemment par Gérard Genette me semble intéressante pour mener cette réflexion². Bien qu'elle soit centrée sur la question de l'originalité et de l'authenticité, elle ouvre la voie à une théorie de la transmission des œuvres. Je reviendrai donc brièvement sur cette notion et ses différentes acceptions. Dans *Languages of Art*, Goodman³ oppose les œuvres autographiques, pour lesquelles la notion d'authenticité est centrale, aux œuvres allographiques, pour lesquelles elle est dépourvue de sens. Les premières sont fabriquées directement des mains de l'artiste ou par l'empreinte d'un objet qui a été fabriqué des mains de l'artiste. Goodman distingue dès lors les arts autographiques à une phase (la peinture, la sculpture de taille) des arts autographiques à deux phases (la gravure, la sculpture de fonte). Les œuvres allographiques quant à elles sont

2. Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968 ; Gérard Genette, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendence*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1994.

3. Nelson Goodman, *Languages of Art*.

exécutées par une autre personne que l'artiste. Elles comportent deux modes d'existence distincts, les notations et les exécutions, et peuvent être réactualisées de multiples fois. La notation procède d'une opération de réduction et permet de distinguer les propriétés constitutives de l'œuvre (c'est-à-dire intrinsèques à l'œuvre) des propriétés contingentes (qui peuvent être modifiées ou interprétées). Elle établit les marges de liberté de l'interprète. Toute exécution conforme à la notation est considérée comme un nouvel exemplaire de l'œuvre.

Dans *L'œuvre de l'art*, Gérard Genette⁴ reprend les catégories de Goodman et propose une typologie mieux adaptée à la réalité des œuvres. Il montre que les régimes autographique et allographique ne s'excluent pas. De nombreuses œuvres relèvent de cas mixtes, intermédiaires ou ambigus. « [...] rien n'empêche [...] qu'une même œuvre soit autographique dans telle de ses parties et allographique dans telle autre⁵. » Genette élargit également la notion trop stricte de notation que propose Goodman. Il préfère parler de « dénotation », c'est-à-dire tout moyen de représentation permettant d'établir la liste des propriétés constitutives de l'œuvre. Alors que chez Goodman l'existence d'un système notationnel est indispensable aux arts allographiques (les notes en musique, le plan en architecture), il n'est pas obligatoire pour Genette. Un essai récent de Michel Weemans sur les pratiques picturales allographiques⁶ nuance davantage les catégories de Goodman. L'auteur remarque avec justesse qu'une œuvre n'est allographique que du point de vue de son mode de production, son exécution matérielle pouvant toujours être envisagée comme un objet autographique unique⁷.

4. Genette travaille à partir d'un présupposé philosophique différent. Il oppose l'immanence d'une œuvre, le type d'objet en lequel elle consiste, et sa transcendance, les diverses manières dont elle déborde son immanence (les versions, les copies, les reproductions, etc.). Il distingue les œuvres dont l'objet d'immanence est matériel (la peinture) de celles dont l'objet d'immanence est idéal (la musique). Les premières relèvent d'un régime d'immanence autographique, les secondes, d'un régime d'immanence allographique.

5. Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, p. 109.

6. Michel Weemans, « Pratiques allographiques et reproduction : Sol LeWitt, Claude Rutault, Lawrence Weiner », dans Véronique Goudinoux et Michel Weemans (dirs.), *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La lettre volée, 2001, p. 137-165.

7. Michel Weemans, « Pratiques allographiques et reproduction », p. 164.

En mettant l'accent sur les phénomènes de réitération, de réactualisation et de réinterprétation des œuvres, ces études proposent des pistes de réflexion intéressantes pour penser la transmission de l'art et ses nouvelles modalités. Genette oriente *L'œuvre de l'art* dans cette perspective. La seconde partie de l'ouvrage constitue une théorie de la transmission et de la médiation des œuvres⁸. Outre les phénomènes courants dans les arts visuels tels les reproductions, les copies, les versions, les descriptions et les fragments, l'auteur aborde les occurrences multiples de l'œuvre allographique en tant que phénomène de transmission. Dans la lignée de Goodman, Genette rejette une approche ontologique de l'art. Il préconise une analyse des œuvres qui déborde la question de leur existence physique en tant qu'objet, et qui s'attache davantage à leurs modes de fonctionnement.

138

On ne peut pas dire au sens fort qu'une œuvre consiste exclusivement ou exhaustivement en un objet. Non seulement [...] parce que son action peut s'exercer, à distance et indirectement, de mille autres manières, bonnes ou mauvaises, mais aussi parce qu'il arrive qu'une œuvre consiste, non en un objet, mais en plusieurs objets tenus pour identiques et interchangeables [...]⁹

Pour appréhender ces phénomènes de débordement et de démultiplication de l'objet matériel, Genette se distancie du nominalisme de Goodman et réintroduit, non sans prudence, la notion de transcendance :

L'autre mode d'existence des œuvres, que j'ai baptisé transcendance, recouvre toutes les manières, fort diverses et nullement exclusives les unes des autres, dont une œuvre peut brouiller ou déborder la relation qu'elle entretient avec l'objet matériel ou idéal en lequel, fondamentalement, elle « consiste », tous les cas où s'introduit une sorte ou une autre de « jeu » entre l'œuvre et son objet d'immanence. En ce sens, la transcendance est un mode second, dérivé, un complément, parfois un supplément palliatif à l'immanence. Si l'on peut concevoir une immanence sans transcendance (comme l'ont fait implicitement jusqu'ici la plupart des théoriciens de l'art), on ne peut concevoir la transcendance sans immanence, puisque celle-là advient à celle-ci, et non l'inverse : la transcendance transcende l'immanence, évidemment sans réciproque¹⁰.

8. Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, p. 183-288.

9. Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, p. 16-17.

10. Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, p. 185.

Ce parti pris philosophique et analytique est particulièrement intéressant pour aborder les œuvres des arts visuels contemporains éphémères, idéelles et exposées dont la matérialité est intermittente ou de durée limitée. Les musées qui intègrent aujourd'hui ces pratiques artistiques à leurs collections ne peuvent pas les appréhender du seul point de vue de leur existence matérielle originelle. Il faut donc inventer de nouvelles stratégies pour intégrer au patrimoine artistique ces œuvres qui ne sont ni des objets à préserver, ni des monuments historiques, et qui doivent continuer à vivre et à agir.

C'est en regard de ces interrogations et de ces notions théoriques que j'analyserai les modes de réactualisation des *Inventaires* de Boltanski, les médiations étonnamment complexes qui les sous-tendent, leur portée critique quant à la logique du monument historique et à la façon dont ils peuvent intégrer une collection muséale.

139

LES INVENTAIRES : UN RÉGIME PARADOXAL

Les *Inventaires des objets ayant appartenu à...* sont des installations éphémères qui consistent à présenter dans un musée tous les objets ayant appartenu (ou appartenant) à un habitant de la ville, récemment décédé ou momentanément absent. Le mobilier, les vêtements, les papiers personnels, etc., sont mis sous vitrine ou exposés derrière des cordons de protection, accompagnés de cartels. À la fin de l'exposition, ils sont dispersés ou remis à leur propriétaire. La proposition consiste à interroger les apories de la conservation muséale, son caractère « mortifère » :

Un des aspects de cette exposition c'est, disons, une réflexion sur l'idée de musée et de conservation par le musée. Ce qui m'intéresse dans ces objets, c'est qu'une fois qu'ils sont sous vitrine ce sont des objets totalement morts. Parce que d'une part, ils ont perdu toute fonction [...]; et d'autre part, ils ont perdu toute mémoire affective. [...] Ils sont doublement morts [...] Une des idées de ce travail c'est que, dès que l'on essaie de préserver quelque chose, on est obligé de le tuer. Toute préservation [...] entraîne aussitôt la mort [...] ¹¹.

Boltanski réactualise les *Inventaires* à onze reprises au cours des années 1970 et 1990, en opérant chaque fois plusieurs remaniements. Entre 1973 et

11. Christian Boltanski, « Entretien avec Jacques Raphanel et Bernard Piens », dans Jacques Raphanel, *Actualités des arts plastiques*, n° 23, « Art et société », janvier-février 1975, p. 30.

1974, six *Inventaires* sont réalisés dans des pays différents¹². Après quinze ans d'interruption, Boltanski reconduit l'expérience à cinq reprises. En 1990, le capcMusée d'art contemporain de Bordeaux commande à l'artiste l'*Inventaire des objets ayant appartenu à la jeune fille de Bordeaux* qui a la particularité d'être permanent (fig. 1-3). Dans les années suivantes, Boltanski présente quatre nouvelles versions dans le cadre d'expositions collectives ou individuelles¹³. Rien n'interdit de penser que d'autres inventaires suivront.

Un examen attentif des modalités selon lesquelles les *Inventaires* sont reconduits par l'artiste montre qu'il ne s'agit pas d'œuvres distinctes, mais des exécutions successives d'une même œuvre. Une série de lettres et de textes de l'artiste tiennent lieu de notations. En janvier 1973, Boltanski amorce le projet en adressant une lettre manuscrite à soixante-deux conservateurs de musées de différentes disciplines (fig. 4) :

Je voudrais que dans une salle de votre musée soient présentés les éléments qui ont entouré une personne durant sa vie et qui resteront après sa mort le témoignage de son existence; cela pourrait aller, par exemple, des mouchoirs dont elle se servait jusqu'à l'armoire qui se trouvait dans sa chambre.

Je désirerais m'occuper personnellement du classement ainsi que des recherches qui seraient nécessaires. Tous les éléments devraient être présentés sous vitrine et soigneusement étiquetés. D'un point de vue pratique, je pense que la plupart, sinon la totalité de ces objets pourront être rassemblés facilement en faisant l'acquisition globale d'une vente après décès.

Envoyée dans le cadre des activités de *mail art* de l'artiste, cette lettre constitue une œuvre à part entière. Boltanski cherche à déstabiliser ses destinataires et à provoquer leurs réactions¹⁴. Dans les mois suivants, l'artiste produit

12. *Inventaire des objets appartenant à une vieille femme de Baden-Baden* (printemps 1973); *Inventaire photographique des objets appartenant à un habitant d'Oxford* dans lequel les photographies sont présentées, plutôt que les artefacts (été 1973); *Inventaire des objets ayant appartenu à un habitant de Jérusalem* (automne 1973); *Inventaire des objets appartenant à une femme de New York* (automne 1973); *Inventaire des objets ayant appartenu à un enfant du Danemark* (hiver 1974); et enfin *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes* (automne 1974).

13. *Inventaire des objets ayant appartenu à un jeune homme d'Amsterdam* (automne 1990); *Inventory of Objects Belonging to a Young Woman of Charleston* (été 1991); *Inventari de l'home de Barcelona* (printemps 1995); et *Inventory* (printemps 1995) présenté à New York.

14. L'artiste publie les réponses reçues dans: Christian Boltanski, *Inventaire des objets appartenant à un habitant d'Oxford*, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 1973.



141

Fig. 1. Christian Boltanski, *Inventaire des objets ayant appartenu à la jeune fille de Bordeaux* (vue générale), 1973-1990. © Photo F. Delpéch, 1990, collection capcMusée d'art contemporain, Bordeaux (avec l'aimable autorisation du capcMusée d'art contemporain).

une série de textes qui corrigent sa proposition initiale et délèguent partiellement l'exécution du projet au conservateur de musée. Dans le catalogue de l'exposition *christian boltanski, annette messenger, jean le gac*¹⁵, un texte manuscrit définit de nouvelles modalités (fig. 5) : la personne peut être vivante et prêter ses objets le temps de l'exposition ; elle doit rester anonyme et résider dans la ville où *l'Inventaire* est présenté ; la présence des objets n'est pas obligatoire, des photographies peuvent suffire. L'acquisition ou la photographie des objets peuvent être déléguées à une autre personne. En 1974, cinq lettres de Boltanski sont insérées dans le catalogue de l'exposition *demonstrative Fotografie* tenue à la Heidelberger Kunstverein¹⁶ (fig. 4-6). Sous le couvert d'une corres-

15. *christian boltanski, annette messenger, jean le gac*, catalogue d'exposition, Dijon, Musée Rude, 1973, p. 13.

16. Christian Boltanski, lettre publiée dans *Demonstrative Fotografie*, catalogue d'exposition, Heidelberger Kunstverein, 1974, p. 19-24.



Fig. 2. Christian Boltanski, *Inventaire des objets ayant appartenu à la jeune fille de Bordeaux* (salon), 1973-1990, © photo F. Delpech, 1990, collection capcMusée d'art contemporain, Bordeaux (avec l'aimable autorisation du capcMusée d'art contemporain).

pondance entre l'artiste et le conservateur, Boltanski réajuste de nouveau plusieurs modalités de l'exécution des *Inventaires* : l'inventaire peut être mixte, constitué à la fois d'objets et de photographies ; les objets pourraient appartenir à un enfant ; il serait désormais possible de présenter un *Inventaire* dans une autre ville que celle où il a été réalisé. Le musée serait chargé d'acquérir les objets ou de les faire photographier ; l'artiste s'occuperait de l'agrandissement éventuel des clichés et de l'accrochage.

Les modifications qu'il apporte à chacune de ces notations correspondent bien aux changements introduits dans les exécutions. L'inventaire photographique est réalisé à Oxford (fig. 7) ; l'inventaire mixte, à Paris. L'exposition d'un inventaire photographique réalisé dans une autre ville a également lieu. En 1978, Boltanski présente l'*Inventaire photographique des objets appartenant à un habitant d'Oxford* (1973) au Badischer Kunstverein de Karlsruhe, puis en 1989 au capcMusée d'art contemporain de Bordeaux qui en fait l'acquisition. Les

affaires personnelles d'un enfant sont montrées à Humleback, etc. Au cours des années 1990, Boltanski cesse de produire de nouvelles notations. Les modalités de réactualisation des *Inventaires* se régularisent : l'artiste délègue systématiquement aux institutions le choix de la personne et l'acquisition globale de ses biens. Une fois les objets arrivés au musée, il opère une sélection et met en exposition les artefacts retenus.

144

Les *Inventaires* relèvent d'un régime mixte, davantage du côté de l'allographie. Ils sont allographiques parce qu'ils sont réductibles à une notation, que cette notation donne lieu à une série d'exécutions. Ils sont autographiques à cause de la part de l'exécution que Boltanski ne délègue pas. La disparition des notations au cours des années 1990 ne ramène pas l'œuvre vers un régime autographique. Genette montre que la notation n'est pas le seul moyen de définir les propriétés intrinsèques. Les pratiques culturelles permettent généralement à toute personne compétente de les départager.

Boltanski se complaît dans une certaine ambiguïté. Les notations sont des lettres ou des textes manuscrits et relèvent *a priori* de l'autographe, mais l'artiste les recopie et les reproduit dans de nombreuses publications. Les dispositifs de présentation des objets (la vitrine, le socle, le cordon de sécurité) procèdent d'une économie autographique, mais les artefacts exposés sont banals et ordinaires. La nature du projet — exposer l'univers personnel et intime d'un individu — confère à chaque manifestation une singularité que l'on rattacherait plus aisément à un régime autographique, mais les portraits proposés sont stéréotypés et interchangeables. Boltanski ne délègue pas entièrement la responsabilité de l'exécution, mais les tâches qu'il assume, précise-t-il dans ses déclarations, pourraient être réalisées par une autre personne sans que cela ne perturbe le fonctionnement ni la configuration de l'œuvre :

À Oxford, [...] je n'ai eu aucune part, les photos n'ayant pas été faites par moi (je ne voulais pas faire les photos). Je suis venu pour le vernissage et j'ai aidé à coller les photos au mur. Cela aurait très bien pu être fait par quelqu'un d'autre. Mais dans la lettre, je précisais que cela devait être mis sous vitrine ou photographié et étiqueté. Telle était ma part.

À un endroit comme au C.N.A.C., on peut dire que j'ai rangé les vitrines, encore que ce soit fait, en gros, par fonction. Ma part a été d'envoyer le projet et de dire que ça devait être étiqueté et placé sous vitrine. Mais une fois là quelqu'un aurait très bien pu le réaliser sans moi¹⁷.

17. Christian Boltanski, *Actualités des arts plastiques*, p. 29 et 32.

3 janvier 1973

Monsieur.

Je me permets de vous écrire pour vous soumettre un projet qui me tient à cœur et que j'aimerais pouvoir réaliser.

Je voudrais que dans une salle de votre musée soient présentés les éléments qui ont entouré une personne durant sa vie et qui restent après sa mort le témoignage de son existence; cela pourrait aller par exemple des mouchoirs dont elle se servait jusqu'à l'armoire qui se trouvait dans sa chambre, tous les éléments devront être présentés sous vitrine et soigneusement étiquetés.

Je désirerais m'occuper personnellement du classement, de la présentation, ainsi que des recherches à effectuer. D'un point de vue pratique, je pense que la plupart sinon la totalité de ces objets pourront être facilement rassemblés en faisant l'acquisition globale d'une vente après décès.

En espérant une prompt réponse de votre part, je vous prie de croire, monsieur, à mes sentiments respectueux

C. Boltanski

Fig. 4. Christian Boltanski, *Je me permets de vous écrire pour vous soumettre un projet qui me tient à cœur...*, art postal, 3 janvier 1973. Lettre manuscrite envoyée à 62 directeurs de musées. Galerie Marian Goodman, New York.

UN ART DE L'INTERPRÉTATION

Ces retouches et ces ambiguïtés laissent une latitude importante quant aux modalités de réitération d'un *Inventaire*. La rematérialisation devient un acte d'interprétation à part entière dans lequel, plus que la forme, c'est le sens de l'œuvre qui est en jeu. Le conservateur chargé de reconduire un *Inventaire* se voit investi d'une part de l'autorité auctoriale de l'artiste. Les remaniements successifs et parfois contradictoires des notations augmentent les responsabilités octroyées au conservateur, même lorsqu'ils semblent les lui retirer. Il revient au conservateur de trancher, d'essayer de faire la part des choses. Non seulement il interprète les notations et leurs nombreuses retouches, mais il définit son propre rôle. Le témoignage de Yona Fischer, chargé de coordonner l'*Inventaire des objets ayant appartenu à un habitant de Jérusalem* (1973), est à cet égard très intéressant :

[...] Boltanski m'a laissé l'entière responsabilité, donc une marge considérable de liberté, des préparatifs de l'exposition. Il me semble pouvoir souligner qu'en 1973 beaucoup restait à « inventer » dans les rapports entre conservateur et artiste, surtout dans le cadre d'un musée jeune — et d'un pays — pour lesquels il n'était pas évident que ce genre d'entreprise était « convenable », voire souhaité [...]¹⁸

Chacun invente sa propre stratégie. La Staatliche Kunsthalle de Baden-Baden recourt à une vente après décès. Le Musée d'Israël fait appel à un étudiant stagiaire qui était en mesure de comprendre les enjeux de l'œuvre. La formule est reprise dans la plupart des *Inventaires* des années 1990. La solution du capcMusée d'art contemporain de Bordeaux est la plus troublante. Devant acquérir de façon permanente les objets d'une personne vivante, le musée achète, par une annonce de journal, les biens d'une jeune femme qui déménageait dans une autre ville. Sylvie Couderc, chargée de la coordination du projet, témoigne des difficultés éthiques qu'elle a rencontrées :

Ce qui est très particulier dans les *Inventaires*, c'est ce processus de délégation totale quant au rassemblement des objets. Psychologiquement, on passe par différents états.

[...] Cette jeune fille a vraiment été piégée. Au début, elle s'est sentie valorisée en pensant qu'il y aurait quelque chose d'elle qui serait là. En voyant le résultat, elle a compris qu'elle avait disparu. Et moi, je savais bien sûr cela dès le début, mais j'ai tout fait pour que ça fonctionne. Je lui ai présenté les choses de façon à ce

18. Télécopie de Yona Fischer à l'auteur, 20 mai 2000.

Au début du mois de janvier 1973, j'ai écrit à 62 conservateurs de Musées d'arts, d'ethnologie et d'histoire dans différents pays d'Europe à l'exception de la France pour leur proposer d'exposer tous les éléments qui ont entouré une personne durant sa vie, ce la, lui disais-je, dans la lettre pouvait aller, "des mouchoirs dont elle se servait, jusqu'à l'armoire qui se trouvait dans sa chambre". Je demandais de m'occuper du classement et de la présentation. Je conseillais l'achat global d'une vente après décès, mais je ne suis pas opposé de ne faire piéces ou d'acquérir les meubles, objets usuels et photographies d'une personne vivante. Je désire que cette exposition soit montrée dans de nombreux musées en présentant, à chaque fois des éléments rassemblés sur place. L'acquisition du matériel d'exposition pouvant être faite par moi ou par d'autres. Le choix ne devant être guidé que par des considérations d'ordre pratique. Une présentation sous vitrine et un étiquetage attentif est nécessaire. On peut également envisager la création d'une vitrine où serait présentée une partie de l'appartement reconstitué à grandeur comprenant les coupes des murs et du plancher et où certains objets seraient mis en condition. Je ne du propriétaire ne sera pas mentionné et ~~chaque~~ ~~un~~ devrait pouvoir retrouver ses propres objets, et, les souvenirs qui y sont liés.

147

Fig. 5. Christian Boltanski, 5 brouillons de Christian Boltanski, mars-mai 1973. Texte manuscrit reproduit dans le catalogue d'exposition christian boltanski, jean le gac, annette messenger, Dijon, Musée Rude, 1973. Première lettre. (avec l'aimable autorisation du Musée Rude).

qu'elle accepte. J'ai donc un peu embelli le résultat. Il y avait dans cette affaire une relation assez perverse, à mon sens, entre l'artiste et la jeune fille — même si pendant l'acquisition de l'inventaire, il n'a jamais été en contact avec elle — entre l'artiste et moi-même qui jouais les intermédiaires, et entre la jeune fille et moi¹⁹.

D'autres dérogent aux prescriptions de la notation. On raconte qu'à New York, la galeriste Ilena Sonnabend exposa ses propres meubles, et qu'une partie des affaires présentées dans *l'Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes* (1974) appartenait à des proches de Boltanski. Ces écarts, que l'artiste autorise et orchestre, visent à éprouver les limites de l'œuvre et sa signification. Au-delà de quelles limites l'intégrité de l'œuvre est-elle altérée? La question est d'autant plus délicate que les intentions de Boltanski ne sont jamais clairement définies. Seule une compréhension des enjeux de la démarche de l'artiste permet de délimiter les marges d'interprétation acceptables.

148

Les *Inventaires* proposent des portraits génériques et stéréotypés des individus, ne révélant ni leur intimité, ni leur vie personnelle. Ils découragent le voyeurisme. Il s'agit plutôt de provoquer chez le spectateur une identification. Chacun reconnaît ses objets ou ceux de ses proches, et est affectivement touché par eux. « Dans les inventaires [explique l'artiste], les spectateurs sont confrontés avec les objets qu'ils reconnaissent, ils ont l'impression que ce sont leurs propres objets qui sont muséographiés, ce portrait en creux devient leur propre portrait, différent pour chacun²⁰. » Cette reconnaissance sollicite la mémoire, et des bribes décousues du passé immédiat ou lointain surgissent. Les *Inventaires* appellent un travail de la mémoire, non pas selon une logique de la trace qui inviterait à investir le passé dont les objets sont issus (la vie du propriétaire des objets), mais dans une perspective dialogique. Cette interpellation du spectateur perturbe la froideur de la « muséification ».

Boltanski use de codes contradictoires. La procédure sous-jacente aux *Inventaires* convoque l'univers judiciaire, le musée ethnographique ou l'enquête sociologique. Elle évoque une certaine violence institutionnelle : la saisie de l'huissier, la spoliation des individus et des peuples dominés dont les musées occidentaux ont souvent été complices. Elle rappelle encore la distance, voire

19. Entretien téléphonique de l'auteur avec Sylvie Couderc, février 1998.

20. Christian Boltanski, « Entretien avec Irmeline Lebeer », dans Christian Boltanski, Christian Besson, *Les modèles. Cinq relations entre texte & image*, Paris, Éditions Cheval d'attaque, 1979, p. 7.

28 mai 1973

Monsieur

Merci, pour votre aimable réponse, c'est avec plaisir que je réaliserais mon projet à Heidelberg.

J'ai envoyé au mois de janvier la lettre que vous avez reçue à 62 conservateurs de musées d'art, d'histoire et d'ethnologie, j'ai eu de nombreuses réponses négatives mais ma proposition a été réalisée au mois d'août au musée de Baden-Baden, elle est présentée en ce moment au musée d'Oxford et le sera au musée de Jérusalem et au Louisiana. Ma proposition peut être réalisée de diverses manières : à Baden-Baden, les meubles et les objets d'une personne décédée étaient présentés, à Oxford le conservateur a réalisé un inventaire photographique des objets qui se trouvaient dans l'appartement d'une personne vivante, 460 ^{objets} ont été photographiés et sont présentés sous format 10/10.

J pense que le sujet de cette manifestation est très réduit: vous pourriez, par exemple, choisir un habitant de votre ville, prendre en photographie les objets intimes-portables ou nécessaires à sa vie de tous les jours (je me charge de l'agrandissement des photos) et nous présenterions sous vitrine les petits objets qu'il voudrait bien nous prêter. Ce travail pourrait être réalisé avec un enfant, en effet,

Fig. 6. Christian Boltanski, 5 lettres manuscrites, 1974. Lettres reproduites dans le catalogue *Demonstrative Fotografie*, Heidelberger Kunstverein, 1974. Deuxième lettre (avec l'aimable autorisation du Musée Rude).

à Baden-Baden, d'après les déductions que j'ai pu tirer
des objets, je pense, qu'il s'agissait d'une vieille dame
et à Oxford d'un étudiant.

En espérant avoir bientôt de vos nouvelles, je vous prie
d'accepter, monsieur, mes salutations distinguées.

C. Boltanski

5 juin 1973

Cher Monsieur

Voici le petit catalogue imprimé à l'occasion
de la deuxième réalisation de mon projet. À Oxford
se trouve présente une incroyable photographie comprise
de 460 objets se trouvant chez un habitant de
cette ville.

Veuillez croire, cher monsieur, à mes sentiments
les meilleurs.

C. Boltanski

Fig. 7. Christian Boltanski, 5 lettres manuscrites, 1974. Lettres reproduites dans le catalogue *Demonstrative Fotografie*, Heidelberger Kunstverein, 1974. Suite de la deuxième lettre et troisième lettre (avec l'aimable autorisation du Musée Rude).

la domination, de l'ethnologue ou du sociologue à l'égard de son sujet d'étude. Mais la relation dialogique qu'ils établissent avec le spectateur, les processus d'identification qu'ils instaurent convoquent l'univers de l'intimité, des menus souvenirs, des émotions. L'efficacité de l'œuvre repose sur ces glissements de registres. Chaque *Inventaire* doit établir une double dialectique : entre le singulier et le générique, tâche délicate puisque tous les domaines d'activités sont représentés (la lecture, la religion, la cuisine, les sports, la musique, les activités épistolaires, les soins corporels, etc.); entre la mise à distance (les dispositifs de présentation des artefacts : vitrines, cordons de sécurité, étiquetage systématique) et le monde des émotions (la nature des objets).

Du point de vue de la production de l'œuvre, les *Inventaires* ont une dimension performative importante. Les procédures proposées par l'artiste, l'acquisition d'une vente après décès ou le déménagement des biens d'un individu provoquent une immixtion de l'art dans la vie des individus, des rencontres inusitées avec leur part de troubles. Cet aspect des *Inventaires* me semble essentiel, même s'il est rarement connu du public. La rencontre de l'art et de la vie chère aux avant-gardes hante toute l'œuvre de Boltanski, et pas seulement les travaux issus de la vague de contestation sociale et politique de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix. Depuis trois décennies, l'artiste multiplie les stratégies pour instaurer une incertitude quant au statut des objets et des actions qu'il propose. Il répète à maintes reprises que son œuvre est plus efficace lorsqu'elle n'est pas perçue en tant que proposition artistique. L'intervention dans des lieux publics non consacrés à l'art (les églises, les synagogues, les gares, les panneaux d'affichage, etc.) et le performatif (les distributions dans la rue, l'affichage, l'interpellation d'individus extérieurs au milieu de l'art, etc.) sont les procédés que l'artiste privilégie.

Dans cette perspective, le conservateur chargé de réitérer un *Inventaire* doit créer une situation propice à provoquer une rencontre de l'art et du non-art, des relations interpersonnelles inusitées avec leur part de troubles affectifs et existentiels. Toutefois, une simulation de la procédure (la présentation du mobilier personnel d'Ilena Sonnabend ou le portrait collectif de la femme de Bois-Colombes) peut générer des expériences humaines aussi riches. Les personnes qui prêtent des bribes de vie au protagoniste anonyme d'un *Inventaire* s'interrogent sur leurs propres motivations, celles de l'artiste et sur le sens de la démarche. Boltanski semble être prêt à accepter (et à initier) toutes les déviations à sa proposition initiale, pourvu qu'elles respectent cette dimension performative et qu'elles instaurent des glissements de registres contradictoires.

Chez Boltanski, le régime allographique et la délégation d'une part de l'autorité auctoriale qu'il suppose ne se réduisent pas à un mode de gestion de la mise en exposition de l'œuvre. La répétition d'un *Inventaire* exige un engagement d'ordre personnel, artistique, intellectuel, ludique et éthique. Elle relève d'un art de l'interprétation. Les remaniements et les entorses aux prescriptions ouvrent l'œuvre à une multiplicité de lectures, quitte à lui faire courir le risque d'être mal interprétée.

[...] j'ai l'impression qu'il y a toute une partie de l'art contemporain qui est à interpréter, qui est plus ou moins notée, comme des partitions sont plus ou moins précises, et il y a des partitions extrêmement précises et d'autres qui sont à interpréter. [...] Il faut avoir le courage que doivent aussi avoir les conservateurs, de dire : « Je pense que c'est comme ça, je n'en suis pas sûr, mais je l'interprète comme ça. »²¹

152

UNE ALTERNATIVE AU MONUMENT HISTORIQUE

Le mode de production des *Inventaires* instaure un processus de renouvellement constant de l'œuvre. Il lui assure une forme de pérennité sans la figer. Dans *L'approche des médias variables*, Jon Ippolito, conservateur au Musée Guggenheim, décrit très bien cette nouvelle temporalité de certaines œuvres contemporaines : « [Les artistes et les institutions] pourraient commencer à envisager une œuvre durable non pas comme une relique de pierre — car la pierre s'effrite — mais plutôt comme une succession d'événements interdépendants qui, à l'instar d'un cours d'eau, subsistent en demeurant variables²². » Ce régime temporel échappe à la conception de l'œuvre comme monument historique, à conserver en l'état, qui sous-tend l'institution muséale.

Dans *Le culte moderne des monuments*²³, un ouvrage rédigé à l'attention des conservateurs et des restaurateurs des musées et du patrimoine, Aloïs Riegl

21. Christian Boltanski, « Le point de vue des artistes », Actes du colloque *Conservation et restauration des œuvres d'art contemporain*, Paris, La documentation française, 1994, p. 41-42.

22. Jon Ippolito, « Composer avec l'imprévisible : le questionnaire sur les médias variables », dans Alain Depocas, Jon Ippolito et Caitlin Jones (dirs.), *L'approche des médias variables. La permanence par le changement*, New York, Montréal, The Solomon R. Guggenheim Foundation et la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie, 2003, p. 53.

23. Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, trad. Daniel Wicczorek, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Espacements », 1984 [1903]. À titre de

29 décembre 1973

Cher Monsieur

Merci pour votre proposition, elle me semble intéressante.

Je vois deux possibilités à ma participation

- 1° : photographier tous les objets se trouvant chez un habitant de votre ville.
- 2° : utiliser les 420 photographies prises à Heidelberg lors de l'inventaire que j'ai réalisé dans cette ville. (chaque photo mesure 15×21 cm)

C'est avec plaisir que je viendrais à Heidelberg pour l'installation.

si vous voulez me téléphoner vous pouvez m'appeler le matin avant 10 $\frac{1}{2}$ à ~~331 67-47~~ 331 67-42

Bien amicalement
C. Boltanski

Fig. 8. Christian Boltanski, 5 lettres manuscrites, 1974. Lettres reproduites dans le catalogue *Demonstrative Fotografie*, Heidelberger Kunstverein, 1974. Quatrième lettre (avec l'aimable autorisation du Musée Rude).

analyse les valeurs conflictuelles qui sous-tendent la conservation des œuvres d'art. En tant que documents historiques, les œuvres témoignent de l'époque dont elles sont issues. Il faut les conserver « en [leur] état présent²⁴ », c'est-à-dire éviter qu'elles ne se détériorent sans effacer les marques d'usure qui relèvent de la période qu'elles documentent. Bien que centrale, la « valeur historique » doit négocier avec d'autres valeurs : la « valeur d'ancienneté » qui privilégie les marques du passage du temps, la « valeur de nouveauté » qui préconise le neuf permanent, et la « valeur d'art relative ». Cette dernière, toujours changeante, détermine ce que nous aimons de l'art du passé, les aspects d'une œuvre que nous désirons conserver, et ceux que nous n'apprécions plus et que nous serions tentés de transformer, voire de détruire.

154

Ce modèle que Riegl élabore au début du xx^e siècle demeure opératoire dans la plupart des musées, y compris ceux qui se consacrent à l'art contemporain. Plusieurs pratiques muséales en témoignent. Dans le cas d'œuvres non pérennes, pour lesquelles la détérioration relève entièrement du projet artistique, les conservateurs et les restaurateurs cherchent souvent à ralentir, voire à arrêter, la dégradation des matériaux. Ou encore, lorsqu'un musée acquiert l'œuvre d'un artiste vivant, il est d'usage que la pièce trouve sa forme finale au moment de son acquisition. L'artiste n'a plus la liberté d'y apporter des changements autres que ceux qui sont nécessaires à la conservation de la pièce ou à son exposition dans un nouvel espace. Ces usages témoignent de la prépondérance de la « valeur historique » sur les « valeurs d'ancienneté et de nouveauté », dans la conservation des œuvres contemporaines. Cette économie temporelle du musée relève à la fois de l'intemporalité du fétiche de l'esthétique classique et de la contingence du document de l'histoire de l'art positiviste. Elle fut la cible des plus vives critiques tout au long du xx^e siècle. Elle est aujourd'hui ébranlée par l'entrée massive dans les musées des œuvres conceptuelles et postconceptuelles à fonctionnement allographique.

rappel, Riegl distingue trois types de monuments qui correspondent à trois modes de pensée historique, apparus successivement dans l'histoire, mais cohabitant dans la modernité : les « monuments intentionnels », les « monuments non intentionnels » et les « monuments anciens ». Ils privilégient respectivement trois valeurs différentes de remémoration : « la valeur de remémoration intentionnelle », la « valeur historique » et la « valeur d'ancienneté ».

24. Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments*, p. 75.

Le mode de production des *Inventaires* tend à privilégier les «valeurs de contemporanéité²⁵» au détriment de la «valeur historique». Chaque nouvel interprète jouit d'une marge de liberté suffisamment grande pour réinscrire les *Inventaires* dans de nouveaux enjeux, artistiques, historiques, politiques et culturels. D'un point de vue esthétique, le contraste entre les *Inventaires* des années 1970 et ceux des années 1990 est significatif. Dans les années 1970, les objets sont vieux et usés, conformes aux «esthétiques de la trace²⁶» alors dominantes, particulièrement en Europe. Vingt ans plus tard, sous l'influence des pratiques artistiques nord-américaines qui utilisent des objets de consommation flambant neufs, les *Inventaires* sont constitués d'artefacts très modernes et en bon état.

Au fil des années, les *Inventaires* sont soumis à une diversité de lectures qui en renouvellent les enjeux théoriques. Pour ne mentionner que deux exemples, l'*Inventaire* d'Oxford est réalisé dans le cadre de l'exposition *Systems*, organisée par le groupe d'artistes britanniques *Systems Group*. Créé en 1969, ce collectif mène une réflexion sur le recours à des procédures systématiques dans les arts plastiques modernes et contemporains. Le glissement vers le régime allographique que les *Inventaires* opèrent, le recours à un mode de production systématique et les entorses constantes à ses règles ne pouvaient que les intéresser. En 1995, à l'occasion de sa réouverture, la *New York Historical Society* commande deux œuvres: l'*Inventory* à Boltanski et *Treasury of the Past* à Alfredo Jaar, une installation réalisée à partir des objets de la collection. Les organisateurs désiraient confronter les représentations historiques traditionnelles de New York à celles des artistes contemporains. L'*Inventaire* est réactualisé pour sa capacité à interroger les dispositifs discursifs du musée, non pas dans la perspective de la critique institutionnelle des années 1970, mais d'une réflexion d'ordre épistémologique sur les représentations historiques. Chaque nouvelle manifestation entretient des relations intertextuelles avec les précédentes. Elle les reprend, les commente, les critique parfois, renouvelant et enrichissant la forme et le sens de l'œuvre, au fil du temps.

25. Selon Riegl, les valeurs de remémoration sont en étroite interaction avec des valeurs de contemporanéité qui ne relèvent pas du concept de monument, mais qui sont essentielles à son économie: la valeur d'usage, la valeur de nouveauté et la valeur d'art relative.

26. Je pense entre autres à l'exposition *Spurensicherung Archäologie und Erinnerung* (*La conservation des traces. Archéologie et souvenir*) que Gunter Metken organisa à Hambourg en 1974, et qui fut très influente.

TRANSMETTRE, PLUTÔT QUE CONSERVER ?

158 Il faut dès lors questionner la pertinence de l'acquisition par le capcMusée d'art contemporain de Bordeaux des *Inventaires* d'Oxford et de Bordeaux. Créé à l'occasion de l'exposition *System*, l'*Inventaire* d'Oxford est à l'origine une œuvre éphémère ne devant pas demeurer après l'événement pour lequel il a été conçu, même si sa nature photographique le rend plus propice à la conservation. Conçu d'emblée comme une pièce permanente pouvant être réexposée à volonté, l'*Inventaire* de Bordeaux ramène l'œuvre vers un régime autographique. Lorsque Boltanski réalise la mise en exposition des biens de la jeune fille au capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, un employé prend un relevé minutieux de l'emplacement de chacun des objets afin de pouvoir réexposer la pièce conformément à la première installation, sans faire appel à l'artiste. La répétition consiste davantage à reproduire un modèle qu'à interpréter une notation. Ce choix muséographique, qui consiste à préserver plutôt qu'à interpréter, à figer la forme et le sens de l'œuvre plutôt qu'à les renouveler, ne va-t-il pas à l'encontre de la démarche de l'artiste ? Pourquoi le musée n'a-t-il pas acquis l'œuvre dans son régime allographique, c'est-à-dire sous la forme d'une notation à réinterpréter à chaque nouvelle exposition, d'un concept à rematérialiser ?

Ce choix, qui relève du commun accord de l'artiste et de l'institution, est surprenant à plusieurs égards. Au cours des dernières années, les musées qui ont acquis des pratiques artistiques conceptuelles et postconceptuelles ont souvent acheté, non pas des objets, mais des notations dans lesquelles les artistes conçoivent leurs prescriptions en vue de la rematérialisation de l'œuvre. Il en est ainsi des dessins muraux de Sol LeWitt, des inscriptions de Lawrence Weiner, des tas de bonbons et des piles d'affiches de Felix Gonzalez-Torres, pour ne mentionner que quelques exemples. Boltanski s'est prononcé à maintes reprises en faveur d'une généralisation de ce mode de collection pour ses propres œuvres et pour celles des autres. Il y voit une solution alternative au régime de la relique qui prévaut dans les musées d'art et qu'il ne cesse de condamner à un niveau esthétique, économique et politique :

Aujourd'hui il me semble qu'il y a un décalage très grand avec le travail fait dans les musées, le fonctionnement du marché de l'art et finalement ce qui a été le désir ou une sorte d'enjeu politique d'un certain nombre d'artistes depuis 80 ans. Si on prend des œuvres contemporaines et récentes, il n'y a aucune raison de transporter un Carl André des États-Unis jusqu'en France, il y a un certain nombre de règles que Carl André a établies, ainsi que le choix d'un matériel, à partir de là, pourquoi

ne pas la refaire? L'idée de l'œuvre touchée, sainte, parce que touchée par un grand saint, existe toujours et continuera à exister, mais un certain nombre d'artistes ont essayé de lutter contre cela. [...] La plupart des artistes minimalistes, ou ce que l'on appelle les artistes conceptuels, pourraient rentrer dans cet ordre d'idée. [...] Je crois qu'il y a là vraiment une révolution politique à faire et un regard complètement différent à avoir sur un certain type d'œuvres d'art²⁸.

Bien qu'étonnante, la solution du capcMusée d'art contemporain de Bordeaux est intéressante. L'institution commande l'*Inventaire* de Bordeaux en 1989, au moment où elle acquiert l'*Inventaire* photographique d'Oxford. Elle possède dès lors deux *Inventaires* permanents, l'un des années 1970, l'autre des années 1990, l'un constitué de photographies, l'autre d'objets. La coexistence au sein du même musée de deux exécutions très différentes rend manifeste le régime allographique de l'œuvre et les marges considérables d'interprétation que l'artiste a conférées. Le système de datation indique qu'une telle logique de production est à l'œuvre : 1973 pour l'*Inventaire* d'Oxford, 1973-1990 pour celui de Bordeaux. La reprise des nouvelles exécutions à la suite de ces deux acquisitions réitère le statut de l'œuvre.

Ce double régime de pérennisation (la conservation d'un certain nombre de manifestations et les répétitions multiples) est courant dans les pratiques artistiques de tradition allographique. Une pièce musicale, par exemple, perdue selon deux modalités différentes : l'enregistrement d'une ou de plusieurs interprétations et les répétitions successives à partir de la partition. Dans le premier cas, il s'agit de fixer et de préserver, dans le second, d'ouvrir l'œuvre à de nouvelles interprétations. Le régime allographique n'exclut pas la préservation. Il engendre même ses reliques, à l'instar des arts visuels, dans le cas d'une partition autographe ou d'un vieil enregistrement. Les modes de pérennisation des arts allographiques sont hybrides, relevant à la fois de la préservation et de la transmission.

Boltanski semble chercher à éprouver les limites des deux modes de pérennisation. La permanence des *Inventaires* de Bordeaux et d'Oxford rend plus aiguës les interrogations que soulève l'artiste. On anticipe aisément les problèmes de conservation qui se poseront dans plusieurs décennies. Faudra-t-il laisser les objets se détériorer (valeur d'ancienneté), les maintenir en l'état (valeur historique) ou les remplacer (valeur de nouveauté)? Dans ce cas, devront-ils être représentatifs des années 1990 (valeur historique) ou du temps

28. Christian Boltanski, « Le point de vue des artistes », p. 40-41.

présent (valeur de nouveauté)? Voudra-t-on que l'œuvre conserve son aspect contemporain ou qu'elle prenne avec le temps un air démodé (valeur d'art relative)? Réalisera-t-on de nouvelles exécutions (mode allographique)? La version photographique pose les mêmes problèmes. Procédera-t-on à de nouveaux tirages à partir des négatifs (s'ils existent toujours)? Ou optera-t-on pour la réalisation d'un nouvel inventaire photographique? Un trop grand respect de la valeur historique conduirait aux gestes les plus absurdes. Mais les répétitions de l'œuvre après la mort de l'artiste poseraient également certaines difficultés. L'œuvre pourrait-elle être réactualisée correctement sans la présence de l'artiste? Qui aura la responsabilité légale d'autoriser et de valider les nouvelles interprétations? Les efforts considérables qu'exige la réalisation d'un *Inventaire* ne provoqueraient-ils pas un certain essoufflement? Il s'agira donc d'inventer de nouvelles stratégies pour que cette œuvre puisse continuer à interroger, avec humour et acuité, ce que pérenniser signifie.

160

La solution est à trouver dans un entre-deux, entre la conservation et la transmission. Pour ma part, je souhaiterais que le double régime de pérennisation des *Inventaires* soit maintenu après la mort de l'artiste, en dépit des difficultés esthétiques, légales et organisationnelles que ce choix comporte. Ippolito esquisse des pistes intéressantes pour penser et instaurer au sein des institutions muséales des modes de pérennisation mixtes ou hybrides²⁹. L'auteur distingue quatre modalités. La plus courante, l'entreposage, consiste à conserver l'œuvre dans une réserve. L'émulation vise à créer « un facsimilé [de l'œuvre] dans un média totalement différent ». La migration est une mise à niveau de l'œuvre. Il s'agit de la « moderniser selon des normes contemporaines, en acceptant tous les changements [qui en résultent] sur les plans visuel et sensoriel [...] ». Enfin, la réinterprétation « [permet] les plus grandes libertés par rapport à l'original, [et] représente aussi l'approche la plus souple face à l'obsolescence culturelle aussi bien que technique ». Elle autorise une réinvention du sens de l'œuvre. Les *Inventaires* pourraient dès lors perdurer selon trois régimes différents, l'entreposage, la migration (la version photographique) et la réinterprétation.

29. Jon Ippolito, « Composer avec l'imprévisible », p. 52. Les trois citations qui suivent proviennent de la même page.

L'ÉMERGENCE D'UN NOUVEAU CHAMP D'ÉTUDES

Les interrogations que soulève Boltanski quant à la pérennisation des œuvres des arts visuels contemporains sont aujourd'hui cruciales. L'entrée massive dans les collections muséales des pratiques artistiques conceptuelles et postconceptuelles des quatre dernières décennies obligent les musées à redéfinir non seulement les modalités de pérennisation des œuvres, mais la notion même de collection et les valeurs historiques qui la sous-tendent. L'usage croissant par les artistes de technologies rapidement obsolètes ne rend que plus urgent le travail à accomplir. L'émulation, la migration et la réinterprétation sont des pratiques courantes dans les arts technologiques.

Beaucoup plus qu'une adaptation des pratiques institutionnelles à la nature de la création contemporaine, cette mutation constitue une redéfinition d'ordre épistémologique. Les œuvres relèvent désormais de régimes de temporalité hybrides et complexes qui échappent à la notion de monument historique à conserver en l'état. Elles exigent des méthodes de documentation qui permettent de restituer leur histoire, les différentes interprétations auxquelles elles ont donné lieu, mais aussi de consigner les intentions et les prescriptions des artistes en vue de futures réitérations. Les professionnels de musées — conservateurs, restaurateurs, archivistes, documentalistes — voient la nature de leur travail transformée et leurs responsabilités accrues. Ils sont parfois investis d'une part de l'autorité auctoriale des artistes. Enfin, la législation qui encadre les pratiques artistiques et muséales, en l'occurrence le droit d'auteur, ne répond plus à la conjoncture actuelle. Le droit moral de l'artiste et le droit matériel du propriétaire sont très difficiles à délimiter dans le cas d'œuvres à matérialité intermittente. Ces changements concernent l'histoire et la théorie de l'art, l'esthétique, les études muséales, l'archivistique, le droit, la restauration.

Depuis la fin des années 1990, plusieurs institutions et groupes de recherche se sont constitués pour proposer de nouvelles approches : la *Foundation for the Conservation of Modern Art* aux Pays-Bas ; *Basis Wien* en Autriche, *Le réseau des médias variables* dirigé par le Guggenheim Museum et la Fondation Daniel Langlois, pour n'en mentionner que quelques-uns. Bien que de natures différentes, tous postulent les mêmes principes : la nature interdisciplinaire de leur démarche, l'approche par études de cas afin de ne pas plaquer sur les œuvres des catégories préexistantes qui nivelleraient leur complexité, la nécessité de développer de nouveaux outils et méthodes de documentation des œuvres, l'urgence de former de nouvelles générations de professionnels capables de penser et de constituer le patrimoine artistique de demain. Un patrimoine qui sera davantage à transmettre qu'à conserver.