

GARROCQ Jean-Baptiste
Master 2 de Sociologie Générale
EHESS
Mars 2020

Prêter et emprunter des œuvres d'art : du dispositif de circulation aux modes d'existence à l'artothèque.



Susana Gamez Segovia, Déplacement V, 2019.

Mémoire

Sous la direction

D'Alexandra Bidet.

Co-Jury :

Catherine Remy.

L'ECOLE
DES HAUTES
ETUDES
SCIENTIQUES
SOCIALES

Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont participé, à leur manière, à rendre possible l'écriture de ce mémoire. Je souhaite remercier les personnels de l'artothèque et de l'ECLA qui m'ont permis de mener une enquête dans leurs locaux. Tout particulièrement, je souhaite remercier Aurélie et Clara, avec qui j'ai partagé de nombreux moments au sein de l'artothèque. Merci pour votre confiance, vos conseils et vos encouragements. Je souhaite également remercier Alexandra Bidet pour sa direction, nos échanges, ses conseils et ses relectures qui ont grandement participé à l'avancement du mémoire. Je tiens aussi à remercier Yael et Maxime pour leurs relectures et précieux conseils, ainsi que Stéphanie pour sa relecture. Enfin, un grand merci à toutes les personnes qui, de près et de loin, ont été connectées à ce mémoire !

SOMMAIRE

Introduction.....	5
Une petite histoire des artothèques.....	6
L'artothèque de Saint-Cloud et ses emprunteur·euses	9
L'enquête	10
Chapitre 1 : Le dispositif de prêt d'œuvres d'art.....	15
I- Le dispositif de prêt : la création d'une double existence aux œuvres d'art.....	17
A) L'entrée des œuvres dans l'artothèque	18
B) Les œuvres dans les fiches : écrire une seconde existence à l'oeuvre.	20
C) Emprunts et retours d'emprunts.....	26
II- Des mondes en interaction dans le dispositif	30
A) La question marchande.....	30
B) Définir le prix des œuvres	31
C) La production des textes sur les œuvres	36
Conclusion.....	40
Chapitre 2 : Maintenir la double existence des œuvres d'art dans le temps : la problématique de la conservation et la gestion par cristallisation	42
I- La (tentative de) cristallisation des œuvres	45
A) La cristallisation des œuvres	47
B) Quand les œuvres rencontrent l'artothèque.....	51
II – La mise à l'épreuve quotidienne de la conservation.....	55
A) La prévention un outil de la conservation.	55
B) Formes juridiques et valuations dans le processus de conservation.....	59
C) Maintenance et ruptures.....	67
a) Vérifier l'état des œuvres.....	67
b) Ruptures.....	72
Conclusion	77
Chapitre 3 : Les modes d'existence des œuvres	80
I – Les choix des œuvres	84
A) Choisir au rythme du va-et-vient des grilles	87
B) Modifier l'environnement pour faire un choix	91
C) Emprunter plusieurs fois la même œuvre	94
D) Choisir une œuvre à partir de ses virtuels	95
Conclusion.....	97
II- Les existences des œuvres dans l'emprunt	99
A) L'existence fragile des œuvres	100
B) Des œuvres dans l'environnement domestique	106
a) « S'ouvrir » à un nouveau style : du contemporain dans les classiques.	106
b) Découvrir des intimités	107
c) Contempler une œuvre.....	109
C) Raconter une anecdote.....	111
a) La structure de l'anecdote.....	112
b) La résolution d'une tension entre l'existence de l'œuvre dans l'anecdote et son existence matérielle.....	114

c) La production d'un savoir ordinaire par l'anecdote	116
Conclusion :	117
Conclusion.....	119
Annexes.....	128

Introduction

« Le mode de fonctionnement des artothèques adhérentes à l'ADRA - basé sur l'appropriation intime et l'expérimentation des œuvres dans la durée – les conduit à interroger, dans une position de recherche fondamentale, la place de l'art dans la vie quotidienne, ainsi qu'à analyser les conditions de son existence et de sa réception. Elles accompagnent à cette fin les projets artistiques favorisant l'avènement, la circulation et la confrontation des œuvres au réel. Dans un paysage institutionnel français marqué par une diversité des modes d'action, les collections d'artothèques privilégient la capacité des œuvres à circuler, à se confronter au monde et à y agir, autant que leur valeur patrimoniale. » (Charte des artothèques, Association de Développement et la Recherche sur les Artothèques).

Au tournant de la seconde moitié du vingtième siècle, sous l'impulsion d'André Malraux, l'Etat français mit en place de nouvelles politiques de démocratisation culturelle. Concernant les arts plastiques, la création d'artothèques était un moyen de favoriser l'implantation de l'art dans la vie quotidienne de certain·es français·es. Comme l'indique son étymologie, l'*art-o-thèque* est la place de l'art, le lieu où les citoyens peuvent rencontrer de l'art. Or, ces places sont nombreuses : l'art se rencontre dans des espaces publics clos comme les musées ou dans des espaces ouverts avec des commandes publiques exposées dans la rue, et dans des espaces privés tel que chez des particuliers, dans les galeries d'art ou des fondations. L'artothèque fait parti, dans le paysage français, des lieux où on peut rencontrer de l'art. Toutefois, elles s'inscrivent dans un entre-deux, au milieu des deux grands modèles prévalants depuis le début du XIXème siècle que sont les musées et les galeries d'art. D'un côté, les artothèques ont pour mission de créer des collections et de les rendre accessibles, comme les musées, et de l'autre, elles ont pour objectif d'insérer et de faire circuler des œuvres chez des particuliers, comme les galeries. Les artothèques vont, à partir de 1961, s'implanter dans le paysage français par un mode de circulation particulier : le prêt d'œuvres d'art.

Dans des mondes de l'art où des innovations techniques, économiques, esthétiques,

en font un domaine en constante mutation, les institutions qui accueillent les œuvres tentent à la fois de s'adapter aux changements et d'innover dans leur rôle. Comme le souligne la charte des artothèques, elles ont été un parti pris innovant, en se concentrant sur les modes de circulation. En prêtant des œuvres aux particuliers à tarifs « accessible », leur objectif est de pouvoir faire circuler les œuvres jusque dans la vie quotidienne des citoyen·es. Le temps long promu pour découvrir une œuvre et une collection, ainsi que leur insertion dans l'espace domestique, semblent pouvoir permettre la création de nouveaux liens aux œuvres. Regarder une œuvre dans un musée, acheter et exposer une œuvre en galerie, ou l'emprunter et l'exposer pour une durée limitée peuvent créer des liens différents. Les artothèques suivent une approche selon laquelle l'œuvre existe différemment suivant ces modalités de circulation mais aussi selon l'environnement dans lequel elle est insérée.

Dans cette introduction, nous réaliserons d'abord une petite histoire des artothèques, pour retracer leur naissance et les enjeux de leur développement, notamment en France. Puis, nous aborderons l'histoire de l'artothèque dans laquelle nous avons réalisé notre enquête, et donnerons quelques chiffres concernant ses emprunteur·euses. Enfin, nous introduirons les enjeux de notre enquête ainsi que les méthodologies déployées.

Une petite histoire des artothèques

C'est au début du vingtième siècle, en 1906, qu'un groupe d'artistes allemands, sous la houlette d'Arthur Seghal, décide de mettre en location leurs œuvres. Identifié¹ comme un des actes fondateurs de ce qui deviendra l'artothèque, ce projet avait notamment pour but d'améliorer les conditions économiques des artistes précaires. Des systèmes de location d'œuvres se développent alors en Allemagne, où fut inauguré le premier événement de « location d'art » en 1927. En 1933, le nouveau gouvernement nazi dissout ces groupes. Les artothèques se développent à cette période là dans différents pays, de concert avec l'émergence des questions de reproductibilité et d'accès aux œuvres.

1 Nous reprenons ici un rapport écrit Annie Chevreuil-Desbiolles, pour le Ministère de la Culture, intitulé « L'artothèque comme média. Les artothèques : une expérience originale de démocratisation de l'art dans un écosystème artistique en recomposition. » et publié en 2016.

La première moitié du 20^{ème} siècle est marquée par l'avènement de nouveaux moyens techniques de reproductibilité des œuvres. Walter Benjamin, dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1935), identifie ce changement : si « il est du principe des œuvres d'art d'avoir toujours été reproductible », pour la première fois, dans le processus de reproduction des images, « la main se trouva déchargée des charges artistiques les plus importantes, lesquelles désormais furent réserver à l'oeil ». Le changement des conditions techniques de reproduction pose alors de nouvelles questions sur la genèse des œuvres d'art. Dans les années 1920, par exemple, des mouvements comme le Bauhaus en Allemagne ou Moholy Nagi en Angleterre produisent à la fois des instruments techniques pour reproduire des œuvres et écrivent des textes à faveur de leur reproduction, pour permettre une plus grande diffusion de l'art. Les œuvres d'art voient alors leurs existences se démultiplier, et émergent de nouveaux processus de création, basés sur une production multiple. L'expérimentation des multiples est indissociable, à cette époque, d'une volonté de démocratisation culturelle, pensée notamment dans l'ambition d'élargir les publics de l'art, en facilitant l'accès à celui-ci. André Malraux est une des figures, en France, de l'application de cette volonté. Dans son livre *Le musée imaginaire*, écrit en 1949, il voit dans la reproduction la possibilité que chacun-e puisse avoir accès à des chefs d'œuvre, et par là se construire un musée imaginaire par l'opportunité d'une confrontation avec un plus grand nombre d'œuvres qu'auparavant. Par la reproduction, les œuvres peuvent entrer dans le quotidien de tout un chacun. Des artothèques se créent alors dans différents pays, comme en Suède, en Norvège, ou bien, dans les années 1950, au sein du MoMa à New-York.

En France, la première artothèque est inaugurée en 1961, au Havre. Le programme de développement des artothèques, dans l'Hexagone, s'inscrit dans la politique de démocratisation culturelle mise en place par André Malraux. Des départements sont ainsi dotés de Maison de la Culture et certains se pourvoient d'un système de prêt d'œuvres. Par exemple, à cette période, la bibliothèque de la Ville de Lyon se dota d'un dispositif d'emprunt de livres d'édition, à Grenoble une artothèque fût créée pour les Jeux Olympiques d'hiver, ou bien encore dans le Limousin se créa un Artobus pour diffuser des œuvres en milieu rural. Toutefois, la création des artothèques est sporadique sur le territoire. Si certaines perdurent, d'autres, comme celle du Havre en 1965, disparaissent.

A partir de 1982, le Ministère de la Culture porte à nouveau un intérêt aux artothèques. Avec la politique de décentralisation, et en même temps que se créent les conseils régionaux dotés de Fond Régional pour l'Art Contemporain (FRAC), l'Etat relance le financement des artothèques. Des budgets sont alloués pour soutenir la constitution de fonds d'œuvres originales mais multiples. Les artothèques sont alors dotées d'une nouvelle mission qui est de promouvoir les multiples, alors que les FRAC sont destinés à mettre en avant des œuvres uniques. Chaque collectivité territoriale désireuse de créer une artothèque pouvait recevoir un financement national pour réaliser ce projet. Quinze nouvelles artothèques naquirent à cette période. Toutefois, ce soutien s'arrêta brutalement quatre ans plus tard, en 1986, après que le ministère ait confié une enquête à la sociologue Nathalie Heinich. Les artothèques sont alors dépourvues de budget pour enrichir leur collection.

L'intérêt pour les artothèques, de la part du Ministère, est relancé en 1999 par la création de l'Association et le Développement de la Recherche sur les artothèques (ADRA). Face à hétérogénéité des lieux d'implantations et le manque de liens entre les artothèques, la création de l'ADRA a vocation à consolider le réseau des artothèques au niveau national. Le dossier des artothèques est à nouveau sur les tables du ministère, et une charte définissant des objectifs communs est écrite. Une principe commun est établi selon lequel « toutes assurent la fonction de prêt d'œuvres qui fonde leur identité malgré la diversité de leurs modes de fonctionnement et de leurs implantations. ». L'ADRA affirme les artothèques comme un lieu de prêt d'œuvres et comme une institution qui promeut un nouveau modèle muséal, pour consolider le réseau. La vocation des artothèques à mettre en avant des multiples est également réaffirmée. L'apparition d'œuvres numériques, au tournant des années 2000, est apparu comme un moyen de renouveler et de repositionner les artothèques dans les mondes de l'art.

En France, une soixantaine d'artothèques étaient recensées en 2015. Une moitié de celles-ci dépendent d'un établissement. En effet, l'hétérogénéité des artothèques est notamment due à la diversité de leurs implantations : universités, bibliothèques, hôpitaux ou bien encore dans des centres d'art contemporain. L'autre moitié des artothèques sont quant à elles autonomes, et se déploient à divers niveaux (communal, départemental, régional,

académique). Si les artothèques sont implantées de diverses manières sur le territoire, elles ne semblent toutefois pas faire preuve d'une insertion probante et unifiée dans les réseaux artistiques.

L'artothèque de Saint-Cloud et ses emprunteur·euses

Nous avons mené notre enquête dans une artothèque francilienne, à Saint-Cloud, dans les Hauts-de-Seine. Cette artothèque fût créée au sein d'un établissement, anciennement MJC (Maison de la jeunesse et de la culture) et aujourd'hui nommé ECLA (Espace Clodoaldien pour les Loisirs et l'Animation), au tournant des années 2000. Elle fait donc parti des artothèques créées au sein d'établissements déjà existants. L'artothèque est ainsi insérée dans réseau d'activité, proposé par l'institution (cours de sport, musique, peinture, informatique, etc.), où un budget est allouée pour chacune d'elles. En effet, l'artothèque ne reçoit que très peu de financements directs de la part de diverses institutions (communale, départementale, régionale..). Dès lors, c'est le budget de l'ECLA qui permet à l'artothèque de vivre au sein de cet espace.

Cette artothèque, créée après les vagues de financement national, a dû se construire avec un certain budget. Si, comme l'indique la charte de l'ADRA, son identité se fonde sur le prêt, elle s'inscrit aussi dans l'hétérogénéité des modèles de fonctionnement des artothèques. Les premières années, une œuvre était achetée à chaque artiste qui mettait ses œuvres en location. De cette manière, une collection pouvait se former lentement, en faisant co-exister des œuvres achetées par l'institution et des œuvres prêtées par les artistes. En effet, pour qu'une artothèque ouvre, elle doit disposer d'un fond d'œuvres assez important pour permettre des emprunts et un choix dans une collection. Toutefois, les niveaux budgétaires n'ont rapidement plus permis d'acheter des œuvres. L'artothèque a alors développé un modèle singulier : le dépôt. Elle n'achète pas d'œuvres, ce sont les artistes qui les prêtent gracieusement. Un collection est donc formée à partir d'œuvres prêtées, qui circuleront chez des particuliers. De plus, l'artothèque dispose d'œuvres

uniques et non de multiples. Si les politiques ministérielles de la fin du XX^{ème} siècle mettent en avant les multiples, se sont principalement des œuvres uniques que nous rencontrons dans cette artothèque².

L'artothèque de Saint-Cloud, depuis quelques années³, compte une cinquantaine d'emprunteur-euses. Un total de presque 250 œuvres sont empruntées chaque année, soit une moyenne de 5 œuvres empruntées par an et par adhérent-e. Toutefois, le nombre d'emprunt varie grandement selon les personnes. Lors de la saison 2016-2017, le maximum est de 21 œuvres empruntées par une personne, alors que le minimum est à 1 œuvre. Dans cette période, une dizaine d'œuvres sont achetées par les emprunteur-euses chaque année, dont plus de la moitié le sont dans la continuité d'un emprunt.

Les emprunteur-euses de l'artothèque résident majoritairement dans le département des Hauts-de-Seine (75%), dont presque la moitié (50%) à Saint-Cloud. L'artothèque a donc un ancrage local, mais aussi régional. 25% des emprunteur-euses résident dans un autre département francilien. Par exemple, les départements des Yvelines, de Paris et du Val d'Oise sont des lieux de résidence de presque 20% des emprunteur-euses, certain-es (2%) résidant même dans départements non-limitrophes, comme le Val-de-Marne.

L'enquête

Depuis quelques années, de nombreux travaux, dans diverses disciplines (anthropologie, sociologie, philosophie, esthétique..), mettent en avant le fait que les œuvres d'art n'existent pas en soi, mais qu'elles existent par des rencontres, notamment avec un public. Cette voie s'ouvrit à nous notamment par les écrits d'Antoine Hennion

2 Tant les œuvres uniques que multiples répondent des catégories du Code de la Propriété Intellectuelle en tant qu'elles sont originales (Article 122-8 : « On entend par œuvres originales au sens du présent article les œuvres créées par l'artiste lui-même et les exemplaires exécutés en quantité limitée par l'artiste lui-même ou sous sa responsabilité. »). Ce sont des œuvres originales, parce que crée par l'artiste lui-même. Si ces catégories sont sujettes à des controverses, elles nous permettent de préciser que l'artothèque ne fait pas circuler des reproductions, mais des œuvres originales et uniques, c'est-à-dire limitées à un seul exemplaire.

3 Les analyses statistiques que nous avons menées à partir de divers documents (Fiches d'emprunts et de retour, contrat d'adhésion) concernent la période 2013-2017.

(1993), où le sociologue focalise son attention sur la pratique des amateurs et leur manières de faire émerger la musique. Ces perspectives se sont étendues à toute l'*écologie* dans laquelle sont insérées les œuvres, concernant le public mais aussi les dispositifs mis en place pour les accueillir, les faire circuler, les exposer ou bien encore les conserver. Pour analyser des modes d'existence dans une *écologie*, l'enquête de terrain est alors indispensable.

Alors que je ne trouvais que très peu d'études menées sur l'existence des œuvres d'art, je rencontrais, lors d'une discussion de café, un modèle qui m'était alors inconnu : l'artothèque. Après avoir cartographié les quelques artothèques franciliennes, je décidais d'écrire à celle de Saint-Cloud, pour savoir s'il était possible de mener une enquête dans leurs locaux. Je fus très chaleureusement accueilli par la coordinatrice du lieu, puis par le directeur de l'institution. Ils-elles me proposèrent alors de réaliser un stage de 52 jours dans l'artothèque, proposition que j'acceptai. Je fus présent dans les locaux 2,5 jours par semaine de septembre 2018 à février 2019, principalement lors des horaires d'ouverture au public.

Très rapidement, le rôle d'enquêteur-stagiaire s'avéra proposer des conditions ethnographiques singulières. La coordinatrice me confiait des missions en tant que stagiaire : accueillir et déballer les œuvres rapportées par les emprunteur-euses, maintenir et mettre à jour le site internet et le catalogue papier (par exemple ajouter les nouvelles œuvres), faire de la prospection, réaliser une enquête statistique. Toutes ces tâches, pour certaines réalisées quand il n'y avait pas d'emprunteur-euses, m'ont introduit dans la matière du lieu. En étant comme un travailleur, mais aussi un enquêteur, ces activités mettaient du relief au rôle de l'institution et me permettait d'observer les modes de gestion mis en place, dans le détail. J'expérimentais comme un travailleur, tout en ayant un carnet de note avec moi, pour noter et narrer ces expériences.

De plus, un espace d'écriture assez grand m'était réservé. Il m'était possible de prendre le temps de réaliser des récits ethnographiques depuis le lieu. Après la venue de chaque emprunteur-euses, je pouvais prendre le temps de mettre en récit cette visite. Un carnet ethnographique se constitua au fur et mesure des jours d'enquête, rassemblant des observations, des discussions et des récits d'activités. Une à deux fois par semaine, les notes du carnet étaient mises au propre et enrichies sur un ordinateur. Des photographies ont

également été réalisées, pour documenter l'imagerie de l'enquête, mais aussi pour servir d'appui à la description. De plus, je récoltais bon nombre de documents qui me permettaient également de garder des traces de l'activité de l'institution.

J'ai décidé, à la fin de l'enquête, de mettre en place un dispositif vidéo dans le dépôt où les emprunteur·euses choisissent les œuvres. Avec l'accord signé de l'institution et des personnes filmées, j'ai réalisé 5 heures de vidéo, filmant une dizaine d'emprunts. J'ai placé la caméra sur un trépied, au fond du dépôt, pour avoir une vue large sur l'ensemble de la salle. Le champ de vision de la caméra recouvrait ainsi la quasi totalité des œuvres exposées, qu'observaient les emprunteurs. La vidéo est notamment très utile de par les re-visionnages quelle permet, favorisant la captation de détails souvent inaccessibles à l'oeil nu.

J'ai également mené des entretiens, avec des artistes et des emprunteur·euses. J'ai fait ce choix pour recueillir la parole de ceux·celles qui participent à faire fonctionner le dispositif de prêt : les artistes en prêtant et les emprunteur·euses en empruntant. J'ai ainsi rencontré sept artistes, dans leurs ateliers ou à l'extérieur, pour réaliser des entretiens à propos de leurs pratiques artistiques et de leurs liens avec l'artothèque. J'ai également rencontré sept emprunteur·euses dans leurs domiciles, face aux œuvres exposées, pour recueillir des récits sur leurs pratiques de l'emprunt et les resituer par rapport à d'autres activités. Les entretiens permettent d'avoir accès à des récits sur un réel invisible depuis l'artothèque. En effet, depuis l'institution, nous ne pouvions pas observer comment les œuvres se créent, ni comment elles sont exposées. En sortant de l'artothèque, l'extérieur invisible devenait accessible par ces récits.

Comme il est convenu de le faire en sociologie, une anonymisation des acteur·rices a été effectuée. Les emprunteur·euses seront donc nommées avec une lettre majuscule et un point, ainsi que les deux travailleuses de l'artothèque. Toutefois, nous avons décidé de ne pas anonymiser le nom des artistes, avec leur accord. Ce choix s'est notamment fait pour permettre aux lecteur·rices de pouvoir chercher et regarder les œuvres des artistes qui seront nommées dans cet écrit. Nous avons alors utilisé le nom d'artiste donné à l'artothèque et respecté les typographies propres à chacun·e.

Nous avons donc choisi d'employer une pluralité de méthodologies pour cette enquête. Face à la diversité des matériaux que nous possédons, nous avons essayé de les

utiliser le plus justement possible, tant pour ce qu'ils révèlent que ce qu'ils voilent. Cette pluralité faisait alors écho à nombre de travaux, que l'on pourrait placer, selon Nicolas Dodier (2014), dans le langage de la pluralité⁴. De nombreuses enquêtes⁵, inscrites dans divers paradigmes qui composent ce langage ont nourri nos réflexions, l'enquête et l'écriture. En nous concentrant sur un milieu, c'est-à-dire sur un seul lieu d'enquête, nous allons essayer de faire résonner plusieurs de ces paradigmes au fur et à mesure du texte. Une question centrale reste toutefois présente, dont la pluralité nous permet d'en saisir plusieurs faces : Comment les œuvres d'art existent ? Comment se fait l'art ?

En prenant ces perspectives, nous ne pouvons donner des réponses à ces questions qu'en situant, en permanence, l'œuvre dans une *écologie*. Il n'est pas question d'isoler les œuvres pour leur donner un mode d'existence, ni d'en donner un qui se voudrait final. Nous cherchons ici à rendre compte de la pluralité des modes d'existence des œuvres, dans un dispositif singulier de circulation et d'appropriation, et de manière processuelle. Approcher les œuvres par leurs existences, c'est aussi, nécessairement, considérer les activités dans lesquelles elles agissent et les personnes qu'elles rencontrent. D'une certaine manière, nous nous intéresserons à comment est-ce que l'on rencontre les œuvres dans le quotidien et par l'artothèque.

Dans une première partie, nous analyserons le dispositif de prêt d'œuvres. Nous partirons de la définition de dispositif qu'en donne Nicolas Dodier et Jeanine Barbot (2016) pour identifier les séquences qui le constitue. Pour circuler, les œuvres sont liées à un dispositif qui le leur permet. Par ce prisme, nous pourrions également commencer à analyser la gestion des œuvres par l'institution.

Dans une deuxième partie, nous aborderons les enjeux de la conservation. Une des activités et préoccupation routinière à l'artothèque est celle de la conservation. Elle a un rôle majeur dans le maintien des œuvres dans un certain état pour qu'elles puissent continuer à circuler

4 L'auteur définit trois langages : de l'ordre, de la force et de la pluralité. Si chaque langage contient ses paradigmes, il précise : « Je retiens du langage de la pluralité l'intérêt d'un travail qui se construit contre les risques de méconnaissance de la pratique par réduction. Je retiens également de ce langage sa capacité à dépasser les deux critiques que l'on peut adresser aux autres langages : la difficulté du langage de l'ordre à rendre compte de l'hétérogénéité des attentes et de la nécessité, pour les acteurs, de devoir composer entre celles-ci ; la difficulté du langage de la force à penser des ingrédients de la pratique qui ne soient pas par définition des enchaînements causaux placés dans un rapport problématique aux raisons d'agir que se donnent les acteurs. »

5 Nous reviendrons plus précisément sur ces travaux tout au long du texte.

dans le dispositif de prêt. Nous verrons, à travers cette activité, comment le dispositif s'actualise de manière continue et processuelle, tout en le liant aux modes d'existence des œuvres.

Enfin, dans une troisième partie, nous nous concentrerons sur des rencontres entre les œuvres et les emprunteur·euses. Nous analyserons à la fois les modalités de choix des œuvres dans le dépôt et leurs existences chez les emprunteur·euses.

C'est, d'une certaine façon, un double fil chronologique que nous suivrons. Un premier, horizontal, où les trois parties sont dans le rythme de l'artothèque : nous commencerons par l'arrivée des œuvres dans l'institution, puis nous passerons à leur gestion quotidienne dans l'institution, et enfin nous arriverons à leur rencontre avec les emprunteur·euses. Un second, vertical, où dans chaque partie (et tout particulièrement dans le Chapitre 1 et 3) une chronologie interne, calquée également sur le rythme de l'artothèque, se dessine. Le dispositif étant cyclique, nous serons amené·es à nous introduire dans le cycle et à le suivre dans chaque partie. Une chronologie horizontale relie les différents chapitres, et chacun d'entre eux est rythmé par une chronologie verticale.

Chapitre 1 : Le dispositif de prêt d'œuvres d'art

*« la première figure du récit, par laquelle passent toutes les autres, c'est d'abord du papier, du plomb, de l'encre et de la ficelle. »
Un privé à Tanger, Emmanuel Hocquard.*

Louis Quéré, à propos de la formation des publics, identifie que « le problème est de remettre le public dans son contexte d'ensemble, c'est-à-dire dans la totalité structurée dont il fait partie, que ce soit dans la totalité d'un processus ou d'une activité, ou celle d'un agencement ou d'un système d'agencement, et d'identifier le mode de distribution et d'association qui le spécifie » (2003). Saisir les formes d'appropriation des œuvres par le public implique, selon l'auteur, de décrire un contexte d'ensemble, c'est-à-dire de tenter une description fine des rouages et interstices de sa constitution et de ses appropriations du dispositif. La « totalité structurée » est renvoyée, notamment, au concept, développé par Deleuze et Guattari, d'*agencement*. L'agencement, mais aussi le dispositif et l'assemblage, sont des concepts qui, dans une perspective pragmatiste, tentent d'unir, dans un langage de la pluralité, structure et hétérogénéité. Dans l'ouvrage dirigé par Nicolas Dodier et Anthony Stavrianakis, *Les objets composés* (2018), les contributeur·rices utilisent ces trois concepts⁶ pour décrire l'hétérogénéité des mondes en train de se faire. Dans cette partie, nous nous saisissons du concept de dispositif, défini par Nicolas Dodier et Janine Barbot comme « enchaînement préparé de séquences destiné à qualifier ou transformer des états de chose par l'intermédiaire d'un agencement d'éléments matériels et langagiers » (2016). La dimension institutionnelle et procédurière rencontrée sur le terrain nous amène à faire ce choix. Les étapes d'entrées, de sorties, de gestion et d'admission des œuvres, sont préparées et séquencées; un dispositif est mis en place pour réguler ces différentes étapes. Si l'enchaînement de séquences est préparé, chacune d'entre elles peut créer des agencements, transformant les choses – les œuvres - pour qu'elles circulent. Réaliser une description au prisme de la notion de dispositif, c'est à la fois reconstituer le milieu dans lequel se déroule l'action dans son hétérogénéité, faire attention aux interactions entre

⁶ Cet ouvrage est également une tentative de définition plurielle des ces concepts, utilisés, dans des écrits antérieurs, de manière synonymique. Chaque auteur·rice utilise un des ces trois concepts, et le définit de manière particulière en rapport à son terrain.

différents milieux – un milieu n'étant jamais autosuffisant, ni entièrement approprié (Chateauraynaud, Debaz, 2019) - et, dans notre cas spécifiquement, également la première étape pour analyser la constitution d'un public à l'artothèque et décrire comment se fait l'art au sein de l'institution.

La sociologie de l'art a traditionnellement séparé le public des dispositifs de circulation des œuvres, l'excluant de fait de ces processus. En effet, d'un côté se sont développés de nombreux écrits autour de la question du marché de l'art (Moulin, 2000, Menger, 2003), sur les interactions dans la production de l'art (Becker, 1982) ou bien sur la qualification institutionnelle de ce qui fait l'art (Heinich, Shapiro, 2012). De l'autre, nous trouvons des écrits à propos de l'appropriation des œuvres dans diverses perspectives : pragmatiste sur les liens d'attachements et les pratiques d'amateurs (Hennion, 2004) ; anthropologique avec des études sur les collectionneurs d'art primitifs (Derlon, Jeudy-Ballini, 2008) ; ou cherchant à dévoiler un ordre social présent dans l'appropriation des œuvres (Bourdieu, Darbel, 1966, Passeron, Pedler, 1991, Coavoux, 2016). S'attacher à la description du dispositif ne renie pas ces deux grands types d'approches, et permet, peut-être, de les lier pour faire surgir de nouvelles perspectives. Les questions sur le marché de l'art, la marchandisation, ne seront pas éludées, tout comme celles relatives aux coopérations qui permettent que le dispositif de circulation tienne. Nous pouvons alors nous interroger sur comment le dispositif de prêt permet la co-existence d'œuvres hétérogènes et leur circulation, notamment à travers la mobilisation de diverses entités pour ce faire. Nous pourrions, dès cette partie, apercevoir des degrés d'appropriations possibles du dispositif par le public. Décrire le dispositif inséré dans un milieu, nous amènera alors, tout en considérant son hétérogénéité, à poser des bases de ce que peut être le prêt d'œuvres d'art. Dans une première partie, nous aborderons les trois grandes séquences du dispositif de prêt, qui sont l'ossature du dispositif, et au principe de la création d'une double existence aux œuvres. Dans une seconde partie, nous analyserons les interrelations entre les pratiques de l'artothèque et d'autres mondes de l'art.

I- Le dispositif de prêt : la création d'une double existence aux œuvres d'art

L'artothèque est un dispositif qui permet de faire circuler des œuvres d'art. Or, qu'est ce qui fait que les objets qui sont mis en circulation sont des œuvres d'art ? Aucune des œuvres présentes dans la collection de l'artothèque ne sont considérées comme des chefs des œuvres par l'histoire de l'art, ou exposées dans de grandes institutions artistiques. Pourtant, ce sont bien des œuvres d'art qui circulent. Par son dispositif, l'artothèque participe à faire des œuvres qu'elle accueille des œuvres d'art, et à les mettre en circulation.

Comme le disait Austin, « dire s'est faire » (1991). En s'intéressant à la performativité⁷ du langage, Austin s'attaque aux évidences de ce qu'il pourrait être, pour en fonder une théorie ; quand deux personnes se marient, le mariage est avant tout un acte de langage, il faut le prononcer pour qu'il existe et qu'il soit reconnu. Le langage a une performativité car il crée des états, les change, les transforme, les enracine. Dans cette lignée, faire des œuvres des œuvres d'art c'est donc les déclarer comme telles. Béatrice Fraenkel (2006), prolongeant cette lignée austinienne, distingue l'acte écrit de l'acte oral, qui ont des performativités différentes, notamment de par la matérialité du premier. Ainsi, les actes de langage peuvent avoir différents types de performativités. D'autres auteur·rices se sont attaché·es à distinguer certains types d'actes de langage et les conditions de leur performativité, comme les écrits exposés (Pettrucci, 1993) et les écrits juridiques (Fraenkel 2006, Pontille 2006), et à les replacer dans leur « écologie » (Denis, Pontille, 2010). Cette approche en terme de performativité, alliée à la notion de dispositif, nous invite à prêter attention aux façons dont sont déclarées les œuvres d'art et au dispositif procédurier qui le permet. De même que l'on déclare les propriétés d'une molécule (Latour, Wolgar, 1986) ou d'une certification Hallal (Bowen, in Dodier et Stavrianakis, 2018), des processus de valuations⁸ (Bidet, Quéré, Truc, 2011) permettent de qualifier les choses pour les faire

7 Nous entendons le concept de performativité en tant que le langage peut réaliser ce qu'il énonce, et qu'il crée ainsi une réalité qui pourra perdurer dans le temps.

8 La notion de valuation est héritée de la philosophe pragmatiste américaine de la première moitié du XXème siècle, et plus particulièrement des écrits de John Dewey. Nous devons d'abord décomposer le terme pour le comprendre comme un processus. En effet, l'action de valuation englobe à la fois les valorisations spontanées et les *évaluations*. Les valeurs, ou les « de facto valuing » dans le langage de Dewey, désignent « toute une gamme de comportements affectifs et moteurs auxquels correspondent les termes « prendre soin de » ou « priser, tenir pour cher, chérir, estimer, admirer... » (p.19, Bidet, Quéré, Truc, 2011), c'est-à-dire ce quoi à nous tenons. Les évaluations quant à elles sont « la formation de jugements à partir et à propos de ces « de facto valuing », jugement qui sont « évaluatifs »" (*ibid.*), positifs ou négatifs, et qui maintiennent ou transforment les valeurs. Enfin, la valuation « englobe en fait ces deux

circuler.

Dans cette partie, nous nous intéresserons particulièrement aux actes d'écritures qui stabilisent le dispositif. Nous verrons que l'institution dote les œuvres d'un mode d'existence documentaire-institutionnel par l'écriture, qui regroupe différents réseaux et pratiques. Ainsi, nous suivrons les séquences dans un ordre chronologique. Nous commencerons par l'entrée des œuvres dans l'artothèque, puis nous poursuivrons avec la production documentaire relative aux œuvres, et enfin nous terminerons avec les séquences d'emprunt et de retour d'emprunt.

A) L'entrée des œuvres dans l'artothèque

L'artothèque dispose en moyenne de 300 œuvres de 80 artistes différent-es dans sa collection. Les œuvres sont déposées (nous reviendrons sur le terme) par les artistes et mises en circulation par l'institution. Dès lors, la première séquence est celle du recrutement. Des œuvres sortent et de nouvelles sont recrutées deux fois par an. Elles sont sélectionnées de deux manières : les artistes sont contactés par la directrice du lieu, car leur travail intéresse l'institution, ou les artistes peuvent candidater spontanément. La coordinatrice de l'artothèque joue un rôle clé dans la constitution de la collection, étant la seule personne de l'institution impliquée dans le choix des œuvres. Dès lors, elle mène à la fois une activité de veille (numérique ou en se rendant à des expositions) pour contacter de nouveaux artistes, et une activité de sélection en examinant les candidatures reçues.

Quand les artistes sont repérés, s'ils-elles acceptent de mettre en dépôt des œuvres, un rendez-vous est fixé pour effectuer une sélection d'œuvres :

« J'ai rencontré Aurélie à la suite d'une exposition que j'avais faite à Reuil-Malmaison où j'avais exposé la série Figures Libres (...) Aurélie m'avait contacté à la suite de cette exposition car elle était intéressée par l'exposition (...) elle m'a contacté, et j'étais plutôt content, même si l'idée d'artothèque, j'en avais entendu parler, mais je ne savais pas du tout à quoi ça correspondait, en termes de contrat, ni même de fonctionnement. Donc

précédentes notions, tout en insistant sur un phénomène particulier : la formation raisonnée des désirs, des intérêts et des fins dans une situation concrète » (*Ibid.*, p19-20)

voilà, elle m'a un peu expliqué comment ça fonctionnait, elle m'a expliqué la structure. Et puis c'est vrai que finalement je me suis rendu compte que plutôt que de garder des photos en stock chez moi (...) pourquoi pas, voilà, laisser en dépôt à l'artothèque. » (*Julien, photographe*)

Lors de leur rencontre, l'artiste et la coordinatrice, ont sélectionné trois œuvres de la série Figures Libres. L'artiste ne connaissait pas vraiment la structure, ni le fonctionnement, mais la possibilité de faire circuler ses œuvres, plutôt que de les stocker, a motivé le photographe à les déposer. La démarche est inverse, quand l'artiste postule :

« C'est moi qui ai fait la démarche pour postuler. Suite à l'exposition de Philippe Fabian, ici à l'artothèque, que j'avais trouvée assez formidable, tout d'abord parce que le lieu lui même est un beau lieu, pourtant c'est un lieu de passage, mais les accrochages sont toujours bien (...) Du coup voilà j'étais venue, je connaissais pas le principe et j'ai proposé mon travail qui a été mis en délibération par un jury⁹. J'ai été acceptée à l'artothèque. » (*Agnès, peintre*)

La découverte d'un lieu et d'un fonctionnement, grâce à l'exposition d'un camarade d'atelier, permettent une rencontre qui débouche sur une candidature acceptée. Toutefois, les candidatures peuvent également être refusées :

« Une personne entre dans l'artothèque, après avoir vu que s'y tenait une exposition. Elle fait de la photo et explique à Aurélie qu'elle aimerait exposer ses œuvres. Aurélie, qui pressent de mauvaises photos – ça se voit à son peu enthousiasme, puis s'entend à son discours -, explique que ce sont les artistes de l'artothèque qui sont exposé-es, c'est-à-dire des artistes qui ont des œuvres en dépôt. La personne demande si elle peut revenir dans l'après-midi, avec son ordinateur, pour montrer ses photos. Aurélie lui précise aussi que, pour entrer dans le fond de l'artothèque, il faut être membre de la maison des artistes ou de l'AGESSA (notamment pour les photographes),

9 Toutes les œuvres sélectionnées sont présentées à la « Commission artothèque » composée de la présidente et du directeur du centre culturel, des employées de l'artothèque, ainsi que des membres du Conseil d'Administration, généralement emprunteur·euses. Nous n'avons pas pu assister à une de ces commissions. Toutefois, la directrice nous a expliqué qu'elle présentait les œuvres à la commission, qui n'avait pour autant aucun pouvoir décisionnaire. Ces commissions ont dès lors un rôle informatif sur l'activité du lieu.

pour pouvoir avoir un numéro de SIRET. C'est l'argument d'Aurélié pour dissuader certaines demandes. En effet, le future candidate n'est pas encore inscrite, elle ne connaissait pas ce fonctionnement, ni l'AGESSA. » (Extrait de *Journal de terrain*)

Un rendez-vous a été fixé avec cette personne, mais elle ne remplissait pas les critères esthétiques et administratifs souhaités pour que sa candidature soit retenue. En effet, la valuation repose sur les « qualités plastiques et techniques » et la « cohérence et singularité de la démarche artistique » ancrée dans une « ligne esthétique contemporaine » et des « démarches sensibles »¹⁰, mais aussi des critères d'appartenance aux institutions artistiques nationales, comme la Maison des Artistes.

La première séquence du dispositif est celle du recrutement. Pour entrer dans l'artothèque, il existe donc deux procédures de recrutement, soumises à deux types de critères : l'appartenance à un réseau artistique encadrant les pratiques, par exemple la Maison des Artistes, qui assure un régime de sécurité sociale et la collecte d'impôts sur les ventes ; une confrontation des œuvres à un processus de valuation par la coordinatrice du lieu, c'est-à-dire à une évaluation de l'œuvre en regard des valeurs, que nous avons évoquées, comme celle « d'une singularité de la démarche artistique ». Le processus de valuation est essentiel, car c'est en confrontant une évaluation sur les œuvres aux valeurs de l'institution, représentée par la coordinatrice, que se fait et se défait la collection de l'artothèque, et que peuvent y entrer des œuvres aux médiums, techniques, sujets et esthétiques hétérogènes.

B) Les œuvres dans les fiches : écrire une seconde existence à l'œuvre.

Après la première séquence de recrutement, les œuvres ne sont pas immédiatement empruntables. Une série de documents sont remplis par les travailleuses du lieu. La deuxième séquence du dispositif consiste à doter l'œuvre d'une existence¹¹ documentaire-

10 Ce vocabulaire est extrait des dossiers de candidature.

11 Le terme existence renvoie à une série de travaux portant sur la pluralité des modes d'existence. Voir par exemple la préface de Bruno Latour et Isabelle Stengers, *Le Sphynx de l'œuvre* (2009), à la réédition *Des modes d'existence* d'Etienne Souriau, ou Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques* (1958).

institutionnelle. Elle se déploie par l'écriture de documents relatifs aux œuvres, dans lesquels sont inscrits différentes pratiques et réseaux. Nous allons détailler les documents suivant, qui sont tous dans un format standard, c'est-à-dire que chaque œuvre est inscrite dans plusieurs fiches identiques qu'il s'agit de remplir : un contrat entre l'artiste et l'institution, une étiquette et des pages sur le site web de l'artothèque.

La première sous-séquence est contractuelle. L'artiste et l'institution signent deux documents, pour donner une valeur juridique. Tout d'abord, les parties signent la convention de dépôt. Elle définit les règles qui régiront les conditions du changement de main des œuvres. Dans l'entête du document, les deux parties sont inscrites. Puis, le document établit la modalité de circulation : le dépôt. L'artiste dépose ses œuvres dans l'institution, c'est-à-dire que les œuvres ne sont pas louées ou achetées, mais elles sont déposées gratuitement par l'artiste. Le système de dépôt n'implique pas de rémunération économique directe allant de l'institution vers l'artiste. La convention prévoit, ensuite, les modalités d'accueil des œuvres déposées : la durée qui est variable de six mois à un an ; la « nature des prestations assurées par l'artothèque », notamment l'emprunt et l'exposition des œuvres ; la « nature des prestations assurées par l'artiste », à propos des conditions matérielles de dépôt et de conservation des œuvres¹², des informations à fournir (textes et valeurs marchandes des œuvres) ainsi que la cession du droit à l'image des œuvres pendant la durée de l'emprunt ; les conditions assurantielles dans lesquelles seront inscrites les œuvres dans l'institution et chez les emprunteur·euses ; enfin les possibilités de révocation du contrat et le mode de gestion à l'amiable d'éventuels conflits. Le contrat se termine par la signature des deux parties. Chaque artiste, en déposant et signant les œuvres, adhère donc juridiquement aux conditions de circulation mises en place par l'artothèque.

A chaque convention est A.xée une fiche de dépôt, dans laquelle sont inscrites et décrites les œuvres déposées. Le nom, prénom et les diverses adresses (postale, numérique, téléphonique) de l'artiste sont inscrites dans l'entête du document. Les œuvres déposées sont ensuite listées en dessous des coordonnées de l'artiste. En signant ce document, l'artiste atteste que « les œuvres suivantes ont été déposées à l'artothèque avec [s]on accord ». Un numéro de contrat est défini de manière particulière pour chaque artiste, à chaque dépôt. Les œuvres sont numérotées dans un ordre croissant, et sont confrontées

¹² Nous y reviendrons en détail dans la partie II.

aux critères standard de la fiche : titre de l'œuvre, numéro de série, année de création, technique/support, dimensions, valeur (monétaire) de l'œuvre, l'état général au moment du dépôt, l'état de l'encadrement, état de l'accrochage, état général au moment de la restitution, état de l'encadrement, état de l'accrochage. Une photo de chaque œuvre est également insérée dans le document. L'artiste remplit les caractéristiques générales de l'œuvre (du titre à sa valeur), et la coordinatrice, par observation, remplit l'état général de celle-ci. L'état de l'œuvre peut être caractérisé de « neuf », « bon », « ok », quand celui-ci correspond aux attentes de l'institution, ou bien peuvent être indiquées des caractéristiques de l'œuvre signalées comme anormales (« rayures », « pas de ficelle », « éclats et griffures », en précisant leur lieu sur l'œuvre). Pour remplir la fiche de dépôt, des informations sont ajoutées à l'œuvre - qu'on ne peut prélever dans l'œuvre - (titre, valeur..), et d'autres sont prélevées dans la matérialité et inscrites dans la fiche (l'état général de l'œuvre). Des plis¹³ sont ainsi créés dans une autre matérialité, celle du papier - hors de l'œuvre -, dans des documents standards, pour effectuer le dépôt. Les écrits relatifs aux œuvres, lors de leur entrée dans l'artothèque, ne s'arrêtent toutefois pas là.

13 Christian Bessy et Francis Chateauraynaud définissent le pli comme « passage des corps aux dispositifs comme lorsque l'on parle des choses qui se plient ou ne se plient pas à des formes d'actions ou d'interprétations. » (p.302, 1995)

Fiche de dépôt d'œuvres pour commission Artothèque

Je soussigné (e) Mme/Mlle/M. [redacted]
 Domiciliée [redacted]
 Code postal : [redacted] Ville : [redacted]
 Email : [redacted] @ [redacted]
 Téléphone [redacted]

Atteste que les œuvres suivantes ont été déposées à l'Artothèque avec mon accord :

contrat n° 338 : dépôt renouvelé → contrat n° 390

1/ Titre de l'œuvre : Ombage 2 2018 02 01 LAMA
 Année de création : 2016
 Technique/support : Acrylique et huile sur toile
 Dimensions : 73 x 100 cm
 Valeur de l'œuvre : 900€

Etat général de l'œuvre au moment du dépôt : bon
 Etat de l'encadrement : sans
 Etat de l'accrochage : par ficelle au dos

Etat général de l'œuvre au moment de la restitution : bon
 Etat de l'encadrement : Ø
 Etat de l'accrochage : OK

2/ Titre de l'œuvre : Promenade 2 2018 02 02 LAMA
 Année de création : 2016
 Technique/support : Acrylique sur toile
 Dimensions : 73 x 100 cm
 Valeur de l'œuvre : 900€

Etat général de l'œuvre au moment du dépôt : bon
 Etat de l'encadrement : sans
 Etat de l'accrochage : par ficelle au dos

Etat général de l'œuvre au moment de la restitution : bon
 Etat de l'encadrement : Ø
 Etat de l'accrochage : OK

3/ Titre de l'œuvre : Un pigeon aux huileries 2 2018 02 03 LAMA
 Année de création : 2016
 Technique/support : Acrylique sur toile
 Dimensions : 73 x 100 cm
 Valeur de l'œuvre : 900€

Etat général de l'œuvre au moment du dépôt : bon → 2 éclats angle sup. g.
 Etat de l'encadrement : sans
 Etat de l'accrochage : par ficelle au dos

Exemple de Fiche de Dépôt

La deuxième sous-séquence est celle de l'étiquetage : chaque œuvre, pour entrer dans le dépôt, est dotée d'une étiquette. Dans la majorité des cas, cette étiquette est collée au dos de l'œuvre, sur le châssis, de manière à ce qu'elle ne se voit pas quand l'œuvre est accrochée. Certaines œuvres résistent ou rendent difficile cette opération : les châssis de certaines œuvres de Toba Yang sont recouverts de tissus, et mettre une étiquette pourrait



Une étiquette collée au dos d'une œuvre

laisser des traces, ce qui n'est pas souhaité ; les œuvres de Stéphanie Guglielmetti n'ont pas de dos, et les bords sont plus étroits que la largeur des étiquettes. Le dépôt de l'étiquette doit être réfléchi de manière à l'invisibiliser le plus possible. Les étiquettes sont écrites à partir des informations de la fiche de dépôt. Clara, qui était en charge de cette mission, écrivait les étiquettes en s'appuyant sur la fiche de dépôt, sans regarder les œuvres. La présence des œuvres ne s'activait que lors du collage des étiquettes, en rapport avec la photo des fiches de dépôt, pour les identifier. Les informations standards des étiquettes sont celles-ci : Titre de l'œuvre (en gras), Nom de l'artiste, Technique et support, Valeur de l'œuvre. L'œuvre se déplacera donc en permanence avec une étiquette, inscrivant des informations particulières à son propos, de son entrée à sa sortie de l'institution.

La troisième sous-séquence est l'inscription numérique des œuvres : une page pour l'artiste et une pour chaque œuvre sont créées sur le site de l'artothèque. C'est une des premières missions que l'on m'a confiée, d'écrire les nouvelles œuvres sur le site. Cette

activité se fait aussi principalement à partir de la fiche de dépôt, et aussi d'autres documents, mais l'œuvre plastique n'est pas utilisée pour sa réalisation. Tout d'abord, chaque artiste dispose d'une « Fiche d'artiste », dans laquelle est référencée le site de l'artiste (s'il-elle en dispose d'un), pour avoir accès à l'ensemble de son œuvre, ainsi qu'un texte venant décrire sa démarche (nous y reviendrons en détail dans la partie suivante). Ensuite, toutes les œuvres de l'artiste déposées à l'artothèque sont enregistrées et liées à la fiche artiste correspondante, pour que la photo de chaque œuvre apparaisse sur la fiche numérique.



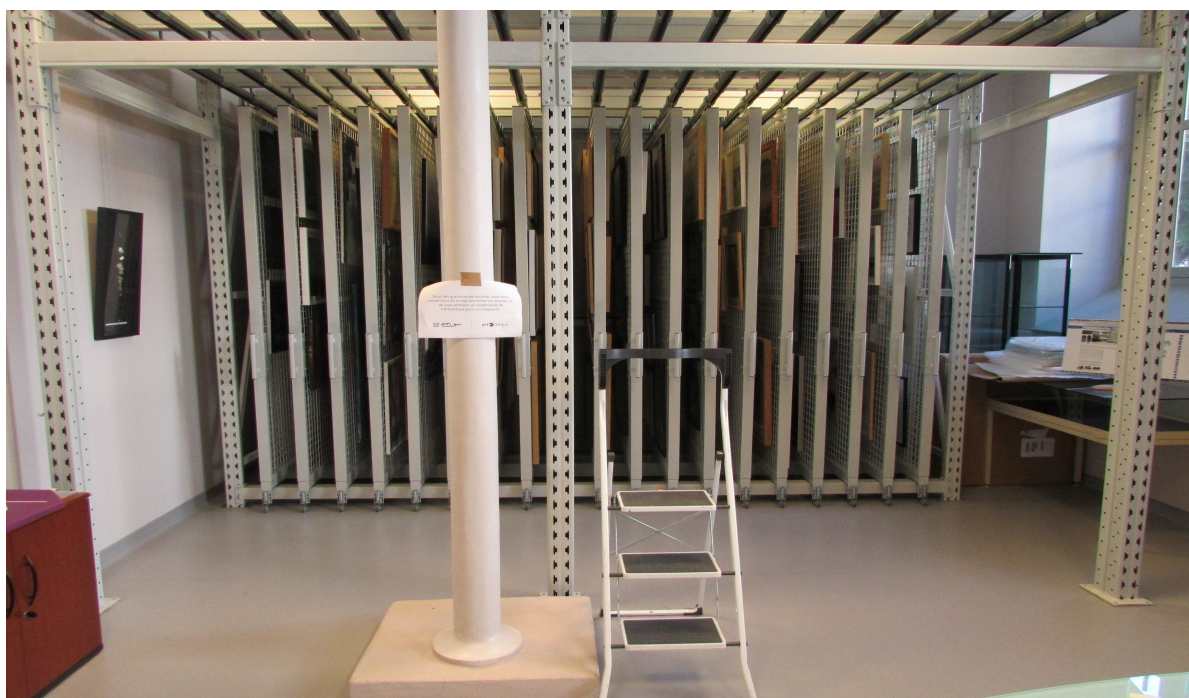
Extrait de la fiche Artiste d'Agnès Pezeu sur le site de l'artothèque.

Chaque œuvre dispose également de sa fiche avec une photo, le titre, l'année de création, le médium, les dimensions, l'artiste, le format. Sur les différents documents créés, les informations se recoupent largement, même si certaines disparaissent (la valeur) et de nouvelles apparaissent (le site internet).

Cette séquence, à laquelle sont soumises toutes les œuvres et à laquelle participent l'artiste et les membres de l'institution, dédouble l'existence de l'œuvre par des agencements matériels (papier et numérique) et discursifs. En effet, nous pouvons voir ici

comment se construit le dispositif et comment l'œuvre y est insérée : à partir de la fiche de dépôt, qui regroupe un certain nombre d'informations, un tissu de documentation à propos de l'œuvre est déployé. La première fiche de dépôt est l'unique appui pour remplir les documents suivants, sans nécessiter un retour à l'œuvre. Cette séquence, réalisée à partir de documents standards, permet de doter l'œuvre d'une existence documentaire-institutionnelle (ou informationnelle), qui s'en détache, tout en renvoyant en permanence à elle. Par ce dispositif, l'institution unifie également la collection en soumettant toutes les œuvres à cette procédure. Des centaines d'œuvres aux médiums, formats et couleurs différents sont désormais identifiables, dans les critères institutionnels, par les informations qui lui sont ajoutées : il suffit de retourner n'importe quelle œuvre et de regarder l'étiquette pour activer son existence institutionnelle et l'identifier. Cette séquence dédouble l'existence de l'œuvre, par des documents écrits, et permet au dispositif de prêt de se tisser, en engageant notamment contractuellement l'artiste et l'institution. Nous pouvons ainsi considérer que les œuvres sont faites œuvres d'art par des actes écrits : écrire l'existence institutionnelle des œuvres d'art, c'est les faire œuvres d'art dans l'institution.

C) Emprunts et retours d'emprunts



Le dépôt de l'Artothèque

Les œuvres , ainsi dotées d'une existence documentaire-institutionnelle, sont accrochées dans le dépôt, sur des grilles que les emprunteurs-euses de l'artothèque ouvriront et fermeront pour les découvrir. .

Pour pouvoir emprunter, il faut devenir adhérent-e de l'ECLA (centre culturel accueillant l'artothèque), en remplissant un formulaire et en payant une cotisation annuelle d'une vingtaine d'euros. Avant l'emprunt, les personnes adhérentes doivent fournir un justificatif de domicile et d'assurance, une pièce d'identité et un chèque de caution. Les emprunteur-euses signent également le règlement de l'artothèque, principalement dédié aux bonnes conditions de conservation des œuvres (nous détaillerons dans le Chapitre II). Par cette signature, tant les artistes que les emprunteur-euses sont lié-es contractuellement à l'institution, et adhèrent aux modalités de « bon fonctionnement » du dispositif mis en place. La dernière séquence est composée de deux sous-séquences : l'emprunt et le retour d'emprunt.

Lors de la première sous-séquence d'emprunt, les emprunteur-euses viennent à l'artothèque, parfois les mains chargées quand ils-elles ramènent des œuvres, et entrent par le bureau pour rejoindre le dépôt où se trouve la collection. Ces personnes tirent les grilles pour observer les œuvres, parfois demandent si certaines repérées sur le site sont disponibles, hésitent entre différentes œuvres et en choisissent une ou plusieurs à emprunter¹⁴. La sous-séquence d'emprunt est divisée en deux enchainements¹⁵ : l'emballage de l'œuvre pour assurer des « bonnes conditions » de transport et qu'elle puisse voyager dans de moindres risques de dégradation ; puis advient une phase documentaire, où les emprunteur-euses et l'institution contractualisent l'emprunt. La première sous-séquence permet de protéger l'œuvre, grâce à du papier bulle maintenu par du scotch, elle est réalisée par les travailleuses de l'artothèque. Attardons nous plus longuement sur la seconde sous-séquence : l'œuvre emballée, les emprunteur-euses quittent le dépôt pour rejoindre le bureau et signer la fiche d'emprunt. Pour chaque emprunt, la coordinatrice remplit une fiche standard et elle inscrit : le nom et le numéro d'emprunteur ; le titre de l'œuvre, le nom de l'artiste et la valeur de l'œuvre; l'état général de l'œuvre, de son encadrement et de son accrochage (de la même manière que pour le contrat de dépôt) ; la

14 Nous reviendrons dans le détail sur ces agencements dans la partie III.

15 Nous prenons ici la perspective des employées de l'institution.

durée de l'emprunt et le mode de règlement. Le contrat est signé par les deux parties. Pour chaque contrat, l'œuvre est identifiée selon les critères de l'institution et son état est décrit. A chaque emprunt, l'œuvre est transformée par l'emballage, pour assurer son transport, et son existence documentaire-institutionnelle est déployée sous une forme contractuelle entre l'emprunteur-euse et l'institution.

La seconde sous-séquence de retour a lieu après un emprunt, généralement d'une durée de deux mois, où les œuvres doivent être ramenées emballées. Une personne de l'artothèque se charge de les déballer puis de vérifier leur état. Pour les vérifier, les travailleuses de l'artothèque inspectent leur état, à la recherche d'une possible dégradation. Si une anomalie est rencontrée, la fiche d'emprunt est activée pour vérifier si sa présence était déjà signalée, ou si au contraire, elle est imputable à la personne qui a emprunté l'œuvre. Le constat de la vérification est inscrit dans une fiche de retour standard, semblable à celle d'emprunt, à la seule différence près que l'état de l'œuvre est situé au moment du retour. Si l'œuvre n'a pas été dégradée, son état sera confirmé (par exemple par un « Ok ») ; en cas de dégradation, celles-ci seront inscrites dans la fiche (comme des « rayures sur le verre protecteur », par exemple). Dans le second cas, l'existence documentaire-institutionnelle peut être modifiée, mais aussi l'existence plastique de l'œuvre, sur laquelle peut être effectuée des opérations de maintenance. Si les dégradations sont estimées trop importantes, l'œuvre est retirée du circuit.

Nous avons identifié, par la description, l'enchaînement préparé des séquences qui transforment l'œuvre d'art par des agencements et font tenir le dispositif. Les séquences ne sont pas répétées au même rythme, les deux premières, ayant lieu à chaque nouvelle entrée d'une œuvre, ont une validité de six mois ou un an, puis sont archivées ; la dernière est tributaire du nombre d'emprunt de chaque œuvre, et lorsqu'il y a un, la durée est de deux ou trois mois.

Nous avons vu qu'à chaque séquence du dispositif des documents étaient écrits. Bien que les agencements ne soient pas composés uniquement d'écritures, il nous a paru frappant de suivre cette perspective, qui rend compte de la particularité de l'acte écrit. Bruno Latour (1987), identifiait l'importance de l'écriture et de sa matérialité, qui permet de

faire tenir des systèmes par la réalisation de « mobiles immuables ». L'écriture, figée dans du papier, stabilise un état des choses et organise sur cette base une mise en circulation : une théorie scientifique est avant tout un acte écrit qui circule. Les mobiles immuables ne sont, toutefois, comme le soulignent Denis et Pontille (2010), pas immuables dans leur contenu, mais confrontés à des actualisations au fil du temps. Nous avons décrit un usage particulier de l'écriture, en tant que moyen de doter l'œuvre d'une double existence. Cette pratique les dote d'une double existence matérielle : plastique et documentaire-institutionnelle. Cette deuxième existence a plusieurs fonctions. Tout d'abord elle s'apparente aux « mobiles immuables » et permet, notamment par sa matérialité, de faire tenir le dispositif, en liant contractuellement les différentes parties et en uniformisant la collection où les œuvres peuvent être repérées et abordées selon les mêmes critères. Puis, nous pouvons souligner que l'usage de l'écriture et d'une forme contractuelle lui donne une performativité juridique (Fraenkel, 2006). La standardisation des informations n'est pas qu'un outil pour les travailleuses de l'institution, il lie sous une forme juridique les différentes parties. Chaque partie, en apposant sa signature, confirme les informations écrites et s'engage à de possibles conflits en cas de modifications de celles-ci. Enfin, dans ces énoncés, l'œuvre est écrite en tant qu'œuvre d'art. Que ce soit dans les conventions ou les fiches (dépôt, emprunt, retour d'emprunt) les œuvres sont écrites en tant que telles. En dotant l'œuvre d'une seconde existence, l'institution la fait advenir comme œuvre d'art. Faire tenir les séquences du dispositif par l'écrit, c'est donc se doter d'un support matériel qui permet de stabiliser les œuvres pour les mettre en circulation, de lier contractuellement les différentes parties et de créer une réalité d'œuvre d'art au sein de l'institution aux œuvres déposées.

II- Des mondes en interaction dans le dispositif

Les milieux ne sont pas autonomes, ils interagissent avec d'autres milieux, s'approprient certaines pratiques et grammaires, comme le soulignent Francis Chateauraynaud et Josquin Debaz (2019) dans le cas des controverses environnementales. Dans cette partie, nous nous approcherons, plus particulièrement, des mondes avec lesquels l'artothèque interagit dans l'écriture des documents-institutionnels, décrits dans la partie précédente. L'écriture de cette deuxième existence est aussi un support dans lequel des pratiques d'autres réseaux peuvent s'inscrire. En explorant ces pratiques, nous tenterons de mettre le doigt sur des éléments qui soutiennent l'existence documentaire-institutionnelle des œuvres et d'identifier des réseaux auxquels elle se rattache. Dans un premier temps, la question marchande nous occupera, notamment à travers la définition d'un prix pour l'œuvre et la question assurantielle. Dans un second temps, nous analyserons des interactions de l'artothèque avec les mondes de l'art, par le biais des textes qui accompagnent la circulation des œuvres.

A) *La question marchande*

Les œuvres d'art sont-elles des marchandises ? Un pan de la sociologie de l'art s'est attaché à décrire les mondes de l'art comme un marché (Moulin, 2000) connaissant une marchandisation croissante (Schutheis & all, 2015). Aborder les œuvres d'art sous le prisme de la marchandisation, c'est les considérer comme des marchandises, c'est-à-dire comme entrant dans des logiques marchandes de type capitalistiques. Luc Boltanski et Arnaud Esquerre (2019), dans *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, définissent la marchandise comme « toute chose à laquelle échoit un prix quand elle change de propriétaire » (p.12). Pour ces auteurs, la valeur économique – le prix - se détache des valeurs morales, c'est-à-dire des autres formes de valorisation de la marchandise. Ils prennent en ce sens le contre-pied de la théorie de la valuation de John Dewey (1939). Pourtant, se focaliser uniquement sur le prix, c'est ignorer tout le travail d'évaluation présent tout au long de la chaîne productive, car « si le prix est peut-être l'opérateur ultime

du marché, [...] la relation marchande ne saurait se résoudre à la seule question de la formation d'un prix, ainsi que l'entend la théorie économique standard » (Vatin, 2013). Si la définition du prix peut jouer un rôle essentiel, la considérer uniquement comme grammaire justificative du prix, comme le font Boltanski et Esquerre, nous éloigne des métrologies utilisées pour le définir. L'objet-marchandise est pris dans une relation marchande, dans un agencement marchand (Callon, 2013), pour exister en tant que marchandise.

Dans les documents-institutionnels analysés précédemment, toutes les œuvres d'art sont dotées d'un prix. C'est une des conditions pour qu'une œuvre intègre la collection, comme le stipule la convention de dépôt, signée par l'institution et l'artiste : « L'artiste communiquera au moment du dépôt de l'œuvre sa valeur marchande exacte en tenant compte de la valeur de l'encadrement ». Le prix est un critère obligatoire dans la définition de ce qu'est une œuvre d'art à l'artothèque. Pour autant, l'œuvre d'art est-elle une marchandise ? Si le prix compose la métrologie des œuvres, réduire les œuvres à la définition d'un prix, pour permettre leur circulation, voile tout le dispositif dans lequel il s'insère ainsi que les agencements et valuations à travers lesquelles il est défini. Le prix des œuvres est soumis à un formatage, c'est-à-dire à une « performance efficace et toujours à reprendre des catégories économiques qui sont donc bien réelles mais à condition d'être constamment tenues par d'autres dispositifs qui ne les dissimulent pas mais au contraire, les réalisent » (Callon, 2013). C'est en donnant une existence documentaire-institutionnelle qu'on la dote aussi d'un prix, qui est écrit et peut se réaliser. En prenant la perspective du prix, comme un des processus de valuation des œuvres, nous pourrions approcher les dimensions économiques des œuvres en tant qu'acte de gestion (Vatin, 2008) d'une collection. Nous pourrions ainsi dégager les formes propres aux agencements marchand de l'artothèque et participer au débat sur la marchandisation des œuvres.

B) Définir le prix des œuvres

Chaque artiste, pour déposer ses œuvres, doit leur donner un prix. L'institution ne se charge pas de définir les prix des œuvres. Chaque œuvre dispose d'un prix pour trois raisons : pour pouvoir être achetée ; pour les assurer, celles-ci doivent avoir un prix fixé ;

dans l'éventualité d'un dommage qui ne pourrait être couvert par des assurances, le prix peut-être dû par la personne responsable de ces dommages.

Deux manières de définir les prix peuvent alors se distinguer. Les artistes dont les œuvres sont intégrées dans des réseaux marchands ont une cote, qui peut évoluer au fur à mesure des années et des ventes, et donne une tranche de prix dans laquelle ils-elles sont inscrites. Suivant certaines caractéristiques, comme le format ou les matériaux utilisés, le prix d'une œuvre varie dans la tranche de prix correspondant à la cote. La cote de chaque artiste est généralement définie par les galeries d'art qui les représentent. Le prix des œuvres fixé par les galeries, peut être reporté dans tous les milieux dans lequel il sera demandé.

« je fais très attention d'avoir les mêmes prix partout, même quand j'expose à New York, c'est-à-dire que le prix de New York, c'est pareil que le prix de Paris. Alors, à quelque chose près, il faut une marge de 10% et il faut aussi que le galeriste ait cette marge là pour négocier, si quelqu'un prend deux toiles bien sûr on fait un prix. Je fais attention au prix. Parce que c'est trop bizarre... et puis même à l'atelier c'est pas moins cher, parce que sinon on squize le travail des galeristes, de l'artothèque et tout le monde, donc moi je fais gaffe. » (*Entretien, Agnès*)

Ajuster le prix des œuvres, dans les différents espaces qu'elles traversent, est pour Agnès un moyen de reconnaître le travail des instances qui les accueillent. Il ne s'agit pas de mettre en concurrence les différents espaces. En effet, si certaines marges de manœuvres sont possibles, l'uniformité des prix est nécessaire aux yeux de l'artiste. L'artothèque ne dispose pas d'un régime de prix spécial. Dans la tranche de prix dans laquelle se situe l'artiste, il-elle peut donc également entreprendre certaines stratégies, comme ajuster le prix aux lieux et aux matériaux :

« J'ai quand même des critères au niveau des papiers [...] si c'est un 65x50 par exemple, la plupart c'est ça, du 65x50, du 76x56 et lui il fait [il me montre une œuvre] 100x70, c'est le plus grand donc c'est en soi le plus cher. En tout cas, le prix que j'ai donné à l'artothèque, doit être à 1000 euros, peut être quelque chose comme ça, encadré. Je l'ai eu exposé à 1200, tu sais jamais

trop. Alors il est assez grand et assez conséquent, c'est quand même du boulot, puis il est encadré, il est tout prêt, ça aussi, le cadre mine de rien ça coûte, je l'ai acheté, donc il y aussi des coûts de revient. [...] Ce qui influence le prix à 50€, je peux rajouter, j'aime bien ne pas forcément toujours mettre le même prix.» (*Entretien Christophe*)

L'artiste pourvu d'une cote, peut à la fois s'appuyer sur les prises du réseau dans lequel il est inséré – les instances de définition des prix que sont les galeries et le prix des autres œuvres dans le réseau – et établir des stratégies de légères variations des prix suivant divers critères comme le lieu, les matériaux, l'encadrement ou bien des affects particuliers envers l'œuvre¹⁶. Chaque artiste intégré dans le réseau marchand peut le prolonger jusqu'à l'artothèque, en y faisant pénétrer des éléments élaborés dans d'autres milieux.

Certain-es artistes ne sont toutefois pas intégrés-es dans des réseaux marchands au moment du dépôt de leurs œuvres. Ils-elles ne disposent pas des mêmes prises pour définir le prix de leurs œuvres. Ils-elles doivent produire eux-elles-mêmes la valuation marchande. Julie expose ainsi pour la première fois ses œuvres, et nous sommes dans le bureau quand après les avoir déballées, elle remplit au crayon, pour pouvoir effacer, la fiche de dépôt :

« Nous passons dans le bureau, il faut signer les documents. Julie a déjà tout rempli préalablement. Elle est très organisée, pas d'imprévu possible. Elle a devant elle une liste de points qu'elle souhaite aborder. Un premier point, avec lequel elle indique être la plus gênée, concerne les prix. C'est elle qui doit les définir. Elle ne l'a jamais fait et les a donc notés au crayon pour pouvoir les modifier en fonction de l'avis de la coordinatrice. La question, pour l'artiste, est « d'être dans un équilibre », « ni se dévaloriser » – comme ont tendance à le faire certains artistes, souligne la coordinatrice – « ni se survaloriser ». Être dans un équilibre, mais aussi « être en harmonie » avec les prix pratiqués par les autres artistes de l'artothèque. Elle énumère les prix qu'elle a attribués pour chaque œuvre : de 300 à 1500€. La coordinatrice acquiesce, c'est bien, les prix sont corrects. Julie justifie les écarts de prix,

16 Agnès : « celles qui sont un peu plus chères, c'est celles que j'aime, donc j'ai forcément moins envie de m'en séparer... tout ce qu'on y a mis, l'importance de cette toile, il y a des toiles pour moi qui sont super importantes et je n'ai pas forcément envie de les vendre et je les mets un tout petit peu plus chères ».

d'abord par le format, mais aussi par le caractère reproductible ou non de l'œuvre – la non reproductibilité entraînant une hausse du prix de l'œuvre : le plus cher est fait entièrement à la main. » (*journal de terrain*)

L'incertitude dans la définition du prix des œuvres peut-être abordée à travers les usages de l'écriture. Julie remplit au crayon, effaçable, les prix qu'elle a fixés pour ses œuvres. Elle a besoin de l'avis de la coordinatrice pour les rendre définitifs, ancrés dans le papier. C'est à travers des justifications, renvoyant à certaines qualités, qu'elle explique les écarts de prix. Elle nomme également les prises qu'elle a mobilisées pour définir ses prix (la gamme de prix pratiquée à l'artothèque, le médium et la reproductibilité). La définition du prix est processuelle et s'appuie sur différents éléments, mais en particulier sur des prix déjà existants :

« alors oui c'est ça, l'idée de prix ça a toujours été compliqué. Bon, comme je connais aussi des photographes qui sont un peu dans le même genre de démarche, j'essaye de prendre un peu les prix qui se pratiquent, de ne pas faire du pas cher pour vendre et de pas faire du trop cher, parce qu'il faut quand même que ce soit accessible. Et pour l'artothèque, j'ai mis des prix qui me paraissent honnêtes. Sachant que moi j'ai exposé qu'une fois en galerie, dans une expo collective, je ne suis jamais vraiment rentré dans un contexte de vente propre, où le galeriste me dit il faut que tu vendes à tel prix, parce que les contraintes économiques sont que voilà, il faut que tu vendes à ce prix là. J'ai essayé de faire un prix qui soit représentatif du travail fourni, parce que c'est quand même des projets qui demandent beaucoup de temps, un investissement. Pour la photo, l'investissement financier, on peut dire qu'il est minime, mais bon, il y a quand même le matériel technique, les appareils photos, les ordinateurs pour la gestion, les tirages et tout ça. » (*Julien, entretien*)

Face à la difficulté de donner un prix générique à leurs œuvres, les artistes se réfèrent au réseau dans lequel ils-elles sont inséré-es ou qu'ils-elles côtoient. Julien place donc des bornes (pas assez cher/trop cher) en prenant appui sur les prix pratiqués par les artistes qui lui semblent avoir une démarche proche de la sienne, mais qui sont, eux,

inséré-es dans un réseau marchand. Pour attribuer un prix à une œuvre, l'artiste s'appuie sur un certain réseau marchand d'œuvres.

Toutefois, quand un prix échoit à une œuvre, cela suffit-il à en faire une marchandise ? S'appuyer sur un réseau marchand fait-il d'une œuvre une marchandise ? Pour approfondir la réponse à cette question, il faut analyser les usages relatifs aux prix. En effet, le prix peut ne pas être activé durant tout le séjour de l'œuvre au sein de l'artothèque. La circulation des œuvres par l'emprunt n'est pas basée sur leurs prix, mais sur un prix unique d'emprunt. L'institution prête les œuvres à tarif unique, quelles que soit leurs valeurs monétaires respectives. Au moment de signer la fiche d'emprunt, l'œuvre à un double prix : un prix d'achat et un prix d'emprunt. Ce dernier se veut accessible (environ 7€/mois et par œuvre). Le premier prix renvoie à un réseau marchand associé aux galeries d'art et le second à un réseau associatif¹⁷. Quand le prix d'emprunt est activé, l'acte de propriété n'est lui pas invoqué comme pour le prix de l'œuvre : l'artiste n'est pas rémunéré-e pour les emprunts, les œuvres sont prêtées gracieusement. Toutefois, au sein de l'institution, le prix et la propriété de l'œuvre existent bien. Les œuvres sont intégrées dans un réseau marchand que l'artothèque prolonge en permettant notamment l'achat d'œuvres. De plus, les œuvres sont intégrées dans un autre réseau : les assurances. Son prix permet à une œuvre d'être assurée en cas de dommage et prise en charge à hauteur de son prix. Le dispositif de l'artothèque comprend différents agencements marchands, eux-même pris dans des réseaux différents. Le double-prix des œuvres met en jeu trois réseaux : un réseau associatif, un réseau de vente d'œuvres et un réseau assurantiel. C'est par ces trois réseaux que les prix des œuvres peuvent être activés de diverses manières au sein de l'institution. Si les documents permettent de les faire co-exister, par la répétition et la conservation de ces écrits, ils ne peuvent pas être activés simultanément. Si la définition d'un prix font des œuvres des marchandises, l'artothèque crée une marchandisation plurielle : s'y déploient deux prix et deux modalités d'appropriation différentes des œuvres.

17 L'artothèque dans laquelle nous avons mené l'enquête est insérée dans une association qui tient ses racines de la création d'une MJC (Maison de la Jeunesse et de la Culture). L'artothèque est soutenue et financée par cette institution et également intégrée dans un autre réseau d'artothèque national, dont l'objectif est de promouvoir des emprunts à tarif dit « accessible ».

C) La production des textes sur les œuvres

L'artothèque, par son dispositif et les agencements qui s'y créent, accueille singulièrement les œuvres. Comme le soulignait Howard Becker dans *Les mondes de l'art* (1982), l'art se crée par une série d'inter-relations, d'interactions entre les acteur·rices des mondes de l'art, pour créer des œuvres. Différentes pratiques, de divers milieux des mondes de l'art, se prolongent rizhomatiquement jusqu'à l'artothèque. Le réseau marchand, que nous avons analysé dans la partie précédente, relie l'artothèque à certains mondes de l'art. D'autres liens sont discernables, comme ceux créés par les textes.

Dans le dispositif de l'artothèque, chaque artiste doit fournir un texte expliquant sa démarche. Ce texte est par la suite ajouté au site internet, sur la « fiche artiste » de chacun·e. C'est une mission qui m'a été confiée par la coordinatrice, durant mon enquête. Après avoir appris les différentes manipulations et techniques nécessaires à la création et à l'entretien de ces fiches, je devais veiller à la bonne mise à jour des textes sur le site. Je devais vérifier la qualité des textes présents et, s'il y en avait aucun, essayer de trouver un texte sur internet. Trois catégories d'artistes se distinguaient alors : les personnes représentées par des galeries, qui disposaient de textes écrits par des professionnels des mondes l'art ; les personnes qui avaient écrit elles mêmes des textes décrivant leur démarche ; les personnes ne disposant pas de texte. L'artothèque n'écrit pas de textes à propos de la démarche des artistes. Ces écrits, inscrits dans l'existence documentaire-institutionnelle des œuvres, ajoutent une couche supplémentaire à leur description, par des manières d'écrire qui diffèrent des autres écritures que nous avons rencontrées dans ces documents : elles ne répondent pas à des critères standards attendus et explicites ; emploient des descriptions littéraires des œuvres ; et n'ont pas de vocation contractuelle. Elles s'ajoutent au dispositif d'une autre manière, et avec d'autres fonctions. Elles ont notamment pour fonction d'éclairer le·a lecteur·rice sur les œuvres présentées, la démarche de l'artiste ou des enjeux de sa pratique, à partir de différents procédés littéraires comme la description, la référence, la métaphore.

Pourtant, la répartition des textes peut apparaître très inégalitaire. Une majorité d'artistes représentés à l'artothèque ne disposent pas de texte ou doivent les écrire eux·elles-mêmes. D'autres les font écrire par des spécialistes d'un réseau dans lequel

ils-elles sont intégrés. Pour Agnès (peintre), le travail du critique sert à guider le-a spectateur-riche, mais aussi sert de critique réflexive des œuvres par l'interprétation :

« Je suis pas mal suivie par les critiques d'art, c'est vrai que c'est toujours difficile de parler de son propre travail, quoi que techniquement c'est assez facile, je peux vous en parler comme ça, mais le remettre dans le contexte historique, son travail, en parler avec, c'est vrai que moi, j'ai D. D. qui est une critique, on a eu beaucoup d'échange et après elle a écrit. Moi je suis surprise, elle a écrit et je me dis c'est vraiment ça, c'est une interprétation de mon travail, mais c'est une interprétation que je trouve assez juste. Et puis d'autres critiques qui ont parlé de choses précises ou d'exposition, ouais c'est toujours bien d'être suivi. (...) les critiques sont moins violents qu'au début du XXème, mais je trouve que non, c'est juste. Puis il a des pans : P.A. avait écrit un texte récemment sur un travail et je me suis dit j'avais pas vu ça comme ça, c'est comme une sorte de recul sur son propre travail. »

Agnès étant intégrée dans de nombreux réseaux artistiques, les critiques sont aussi un retour réflexif qui nourrit la pratique. Si les textes peuvent venir aux artistes, demander un texte à un critique connu, ici en échange d'une toile, se fait aussi, comme le souligne Christophe :

« Alors là c'est volontaire, c'est moi qui lui ai demandé. Lui c'est un critique assez.. il tourne, il est connu dans le milieu, il est branché sur pleins de choses.... il écrit pour différentes revues, et notamment aussi, lui il est à la retraite, il a été prof de littérature, de philo, d'histoire de l'art, c'est un universitaire, du coup depuis des années il est critique d'art, il a écrit sur beaucoup de gens très connus, et il est, il fait du journalisme aussi, il fait des piges aussi pour des revues. Et du coup, un jour, je lui ai, bon alors je le connaissais comme ça, parce qu'il a un peu suivi mon travail, puis un jour je lui ai demandé : C. est-ce que tu peux m'écrire un texte ? Alors, en général, il faut payer quand même les mecs malgré tout, donc lui il peut faire payer, mais comme il aime bien mon boulot, on s'est arrangés, on a eu un deal, c'est souvent des deals, l'échange d'une pièce. Donc il est venu à l'atelier, moi ça

me va, le but c'est aussi que les pièces tournent et qu'elles soient vues ailleurs, moi j'aime bien faire ça. [...] je voulais avoir un texte de lui, parce que du coup c'est un peu percutant et ça marque, un texte de C. c'est quand même bien, et je lui ai proposé. Donc on s'est revu, on a réfléchi, sur ce que.. je lui laissais vraiment dire ce qu'il voulait. »

Avoir un texte qui accompagne une œuvre, une série, un artiste, c'est dans le cas de Christophe une manière d'élargir le réseau, de pouvoir agrandir l'espace de circulation de l'œuvre, et de donner une forme de reconnaissance aux œuvres par le texte d'une autre personne (ici un critique reconnu dans les mondes de l'art). Les critiques, par leurs textes, ajoutent une couche supplémentaire à l'existence documentaire de l'œuvre, qui peut à la fois être un support pour la personne spectatrice, un retour réflexif pour l'artiste et un élargissement du réseau d'insertion des œuvres. Des artistes apportent ces pratiques jusque dans l'artothèque en soumettant au dispositif ces textes, qui ne sont initialement pas écrits pour lui.

D'autres artistes, dont les critiques n'ont pas commenté le travail, produisent leurs textes pour expliquer leur démarche. Ecrire un texte sur une série peut apparaître comme indispensable pour la comprendre :

« oui le texte de la démarche, c'est quelque chose que je fais depuis que je commence à faire des expos, expliquer un peu aux gens les démarches de chacun, ça je l'ai fait depuis que j'ai fait des expos. Après, sur la photographie, sur cette série des petites maisons sur la plage, il n'y a pas un gros discours derrière, je pense que l'idée c'est aussi de laisser un peu les gens libres. Autant *Figures Libres* qui est une série plus construite avec un propos plus travaillé sur lequel il y a plusieurs entrées, des prismes de lecture différents, autant sur des séries plus picturales comme l'Américaine ou Palm Tree et les Petites Cabanes, j'ai pas fourni un explicatif, parce qu'il y a des fois les photos parlent d'elles-mêmes et il n'y a pas besoin d'aller au-delà. Par exemple, pour la série enfance que j'ai faite, je me suis aperçu au combien de l'intérêt d'expliquer la démarche, parce que c'est vrai que les images parlaient d'elles-mêmes, mais au premier abord, quand je commençais à monter l'expo

enfance, j'avais commencé à accrocher des portraits, et il y a des gens qui sont passés en cours de montage et qui ont vu les portraits. Leur première réflexion c'était les portraits sont très jolis, et leur deuxième réflexion, après avoir lu le cartel, parce que j'avais accroché quand même le cartel expliquant la démarche, c'était ah oui sans cartel on aurait pas compris. Donc oui pour certaines séries je pense que c'est indispensable »

Expliquer soi-même par écrit la démarche d'une œuvre picturale est considéré par Julien comme parfois indispensable. Les textes écrits par les artistes ne sont pas insérés dans un réseau de critiques, de spécialistes, ils sont inscrits dans leur pratique. Julie, dans son travail de plasticienne et de thèse, mêle des écrits expliquant sa démarche et des œuvres plastiques :

« Et donc, à chaque fois que je vais dans mon atelier, je pratique en tant que tel : peinture, dessin, un peu de travail numérique, et je passe pas mal de temps en même temps que je pratique à écrire. [...] je trouve que ces petits textes ils permettent de faire lien finalement entre les différentes choses. Parfois, dans les petits textes, je parlais d'une première pièce que j'avais réalisée et bin j'arrivais à expliquer comment j'arrivais à la seconde. Mais je pense que c'est important, après je sais pas si on a le droit de livrer les choses comme ça parce que justement, tu parlais d'espace intime, là c'est concrètement ça, c'est ce que j'aurais pu penser sans l'écrire dans ma tête et le garder pour moi, mais là c'est donner à la personne qui a envie de me lire, c'est important que ça en fasse partie. »

Le texte permet, à l'artiste, de faire le lien entre ses œuvres. Le texte livre une partie intime de la pratique, à laquelle seule l'artiste a accès. Dès lors, différents niveaux d'intégrations dans les réseaux artistiques co-existent au sein de l'existence documentaire-institutionnelle des œuvres. Les textes peuvent être le produit d'un circuit plus long, amenant jusqu'aux critiques d'art, ou d'un circuit plus court, où l'artiste parle lui-elle même de sa pratique.

Dans le cadre de la définition du prix ou l'inscription des textes, l'existence

documentaire-institutionnelle est faite d'écritures qui permettent de stabiliser et de prolonger des informations produites dans différents réseaux. Diverses pratiques et réseaux sont accueillis au sein de l'artothèque. Nous pouvons, après les analyses relatives aux prix, renforcer l'hypothèse selon laquelle l'existence documentaire-institutionnelle est un support qui permet de faire cohabiter divers réseaux. Dans une même existence, deux prix sont définis, pour deux usages différents. Dès lors, l'activation de l'un ou l'autre provoque des modes d'appropriation différents.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous nous sommes attelés à décrire l'enchaînement de séquences préparées qui constituent le dispositif de prêt de l'artothèque, en suivant la définition qu'en donnent Jeanine Barbot et Nicolas Dodier. Le dispositif est composé de trois séquences : l'entrée des œuvres, leur intégration à la collection par la création d'une existence documentaire-institutionnelle, et les emprunts et retours d'emprunts. Nous avons pu souligner l'importance de l'écrit dans la stabilité et le maintien du dispositif : à chaque séquence des actes d'écritures sont réalisés. Ces actes écrits sont standardisés, les mêmes demandes d'informations étant faites pour chaque œuvre. Le dispositif de l'artothèque et ses écrits confèrent une existence documentaire-institutionnelle à chaque œuvre, à laquelle elle est liée. Les œuvres d'art de l'artothèque doivent leur statut d'œuvre d'art à l'existence de ces écrits. Nous avons alors tenté de disséquer, plus précisément, des éléments qui font cette existence et d'analyser à quels réseaux et pratiques ils étaient liés. Nous avons isolé quelques caractéristiques, comme le prix, qui renvoie à différents réseaux : l'un proprement marchand par la vente et les assurances, et l'autre associatif, par l'emprunt. Ces réseaux coexistent dans les documents et sont activables séparément. Les œuvres disposent donc de deux prix renvoyant à des pratiques et des usages différents. De la même manière, l'usage de textes à propos des œuvres ou de l'artiste, nous a permis de saisir l'hétérogénéité des réseaux et des pratiques dans lesquelles sont inséré-es les artistes de l'artothèque. Doté d'écrits, le dispositif se stabilise pour faire circuler les œuvres, s'actualise au fur et mesure des circulations, et fait coexister différents réseaux et pratiques. Dans la partie suivante,

nous ferons l'hypothèse, à travers l'analyse de la conservation des œuvres, que ce mode de gestion fonctionne par cristallisation des objets qu'il met en circulation.

Chapitre 2 : Maintenir la double existence des œuvres d'art dans le temps : la problématique de la conservation et la gestion par cristallisation

« Maintenant nous savons que le pouvoir n'est pas là où on croit. Il est dans les choses. Il est entre les choses. Il est dans les fils que relient les choses. "Il est désormais immanent à la vie matérielle". »

Jean-Marie Gleize, *Trouver ici. Reliques et lisières.*

Dans sa proposition de description-fiction du village de Tarnac, pour participer d'un *communisme sensible*, le poète Jean-Marie Gleize nous invite à réaliser trois déplacements que nous pouvons lier aux sciences sociales. Premièrement, l'auteur considère que la description – et donc le besoin de nouvelles descriptions – est un moyen et un espace où des changements des mondes peuvent advenir, comme le souligne aussi Bruno Latour (1987), par exemple. La description est utilisée pour la possibilité de vacillement, d'ébranlement du monde qu'elle induit, mais aussi car elle peut donner de nouvelles formes au monde, ou les changer. Deuxièmement, dans la citation mise en exergue, le poète place le pouvoir – dont nous ne savons pas le lieu de résidence fixe – dans une dynamique entre , d'un côté, la matérialité des choses et, de l'autre, les fils *qui [les] relient*. La Théorie de l'Acteur-Réseau (ANT) a, dans les années 1980, contribué à un tournant relationniste dans les sciences sociales à partir de l'étude des dispositifs de production scientifique, permettant d'appréhender les flux de liens et les entités non-humaines participant à la production de savoirs-scientifiques (Latour, Woolgar, 1979). Dans cette perspective, les études menées ont mis en lumière « les fils qu[i] relient les choses » et ont développé des enquêtes bien au-delà de l'étude des sciences¹⁸. Troisièmement, comme Gleize, le tournant matérialiste des

18 Antoine Hennion enquête, par exemple, sur les liens d'attachement des amateurs de musique (2004). Toutefois, si Latour semblait affirmer que la stabilité du monde résidait dans les objets, cette proposition semble s'être faite mineure dans ses enquêtes face à son « radicalisme relationnel » (Piette, 2016).

années 1990 ménage une place centrale à la matérialité des choses. Par exemple, Tim Ingold (2017), dans sa théorie d'étude morphogénétique des choses¹⁹, propose d'étudier la matérialité en mouvement, sans pour autant la réduire à ses liens d'attachement multiples. Les choses ont une matière et une matérialité qui existe en elle-même. Une perspective uniquement relationnelle ne permettrait pas de saisir la morphogénèse des choses. C'est à la croisée de ces voies que des enquêtes ont été menées, notamment depuis les années 2000²⁰, et dans laquelle nous nous inscrivons.

La conservation est un domaine propice pour lier ces différentes voies (relationnelle et matérielle) ; les rapports aux œuvres d'art ayant permis, notamment au niveau théorique, de penser matérialisme et relationnisme. Dans le dispositif de circulation d'œuvres d'art par le prêt, comment est gérée leur conservation ? Leur passage par l'artothèque n'est pas sans risques : tirages, pigments, fils et encadrements peuvent, par exemple, subir des dégradations. Si les écrits stabilisent l'existence documentaire-institutionnel, la circulation expose les œuvres à des risques. Pour les prévenir, l'artothèque définit des règles de conservation. Dans un « écrit exposé » (Petrucci, 1993), sur le bureau à l'entrée de l'artothèque (qui sera en face du regard des emprunteur·euses au moment de s'asseoir près du bureau), il est écrit : « Bien que les créations contemporaines soient par définition récentes, elles doivent être exposées et protégées dans de bonnes conditions de conservation ». Le document indique, par la négative, les situations à éviter : sources de chaleur ou de lumières trop importantes, risques d'humidité ou bien encore risques dans la manipulation des œuvres. La conservation des œuvres n'est pas réservée aux musées, ni aux pièces dites anciennes, mais elle est aussi un enjeu quotidien pour l'institution qu'est l'artothèque. Décrire et détailler les agencements de « bonnes conditions » de conservation des œuvres, est une porte d'entrée pour analyser la pratique de gestion des leurs deux

19 Tim Ingold rompt avec le modèle de pensée *hylémorphique*, caractéristique d'une vision par projet, dans lequel une idée donnerait une forme (morphique) à la matière (hyle). Il propose alors un modèle morphogénétique dans lequel les formes sont le résultat de processus émergents qui ne peuvent être donnés à l'avance. En d'autres termes, les acteur·rices ne donnent pas forme au monde depuis leurs idées, mais par la rencontre entre leurs flux d'énergies et des énergies déjà existantes dans le monde. Il rompt également avec le modèle de pensée en *objet*, en s'appuyant sur la distinction faite par Heidegger entre les objets et les choses. Ingold refuse de parler d'objet, concept qui les fige et empêche les analyses morphogénétiques. Il utilise alors le terme de choses en tant que rassemblement de matériaux en mouvement.

20 Par exemple voir Denis et Pontille (2010).

modes d'existence et dégager certains rapports à elles, ainsi qu'analyser comment se fait l'art dans l'institution.

A la croisée des perspectives matérialiste et relationnelle, la sociologie de la conservation tente de sortir de l'impasse dans laquelle s'était engouffrée la sociologie de l'art, dans l'opposition entre sociologisation et esthétisation²¹. Dans une perspective anthropologique, Albena Yaneva (2003) démontre l'hybridité des collectifs à l'œuvre dans la mise en exposition du Münckenbus au MAM de la ville de Paris ; Tiziana Beltrame (2017), dans une étude menée au musée du quai Branly, analyse le rapport sensible des œuvres à l'environnement en tant que « matière vibrante ». En sociologie, Yaël Kreplak s'attelle à décrire la vision des conservateurs comme une vision professionnelle de l'art (2019b) et analyse, lors des montages d'expositions, l'influence des professionnels des musées sur la matérialité changeante des œuvres, notamment lors de leur circulation ou de la description des pièces composant une œuvre (2017, 2019a) ; dans une lignée ethnométhodologique, elle décrit la fabrique d'une vision de l'art en situation (2014) ; Fernando Dominguez Rubio (2016), analyse la création de conditions particulières de conservation, à travers des innovations techniques, visant à atténuer les changements de la Mona Lisa et permettre son exposition permanente au public. Suite à une enquête au MoMa, il tente de théoriser la tension existante entre l'ambition muséale de figer les œuvres d'art en tant qu'objets et le caractère mouvant des œuvres d'art (2014). De différentes manières, ces travaux mènent une analyse du « travail invisible » dans les musées et permettent, sur leurs terrains respectifs, de penser les œuvres d'art dans leur matérialité et leurs relations aux environnements qui les entourent (en allant de la poussière, chez Tiziana Beltrame, à l'institution et au public chez Yaël Kreplak et Fernando Dominguez Rubio). Cependant, les enquêtes menées par ces auteur-rices l'ont toutes été dans de grandes institutions (MoMa, Louvre, MAMVP, Centre Pompidou...) et avec des œuvres pour lesquelles des agencements techniques, parfois important et très coûteux, sont mis en place à des fins de conservation. Nous proposons, ici, un décalage empirique vers une institution de taille plus réduite, plus locale.

De plus, dans sa perspective d'étude d'une ontologie des œuvres d'art dans la

21 Antoine Hennion dénonce cette impasse dans les années 1990 (1993) tout en développant un concept de médiation qui resté dans une pensée uniquement relationnelle.

conservation, Yaël Kreplak (2019a), note la tension entre une œuvre mouvante et une vision essentialisée de celle-ci par l'institution, qui a besoin de la figer pour permettre des actes de conservation ou maintenance ; Fernando Dominguez Rubio (2014) décrit, quant à lui, cette tension en termes d'objet et de chose. Cependant, l'une et l'autre n'étudient pas directement cette essentialisation *en train de se faire*. Suivant une vision continuiste de l'œuvre (Dewey, 2012) qui y voit une « historicité toujours en cours » (Ingold, 2017), nous proposons ici de décrire cette « essentialisation » de façon à pénétrer dans la tension à l'œuvre au cœur de la conservation et de préciser ses formes.

Dans le chapitre précédent, par l'étude du dispositif de prêt, nous avons pu donner forme à la double existence des œuvres d'art dans l'artothèque : d'un côté une existence plastique de l'œuvre, dont l'artiste a agencé les flux de matière ; et de l'autre côté une existence documentaire-institutionnelle, composée principalement de papier et d'encre, où les œuvres sont écrites en tant qu'œuvre d'art dans l'institution. Ces deux existences sont liées et disposent d'une matérialité propre. La vision essentialisée que décrivent les deux auteur-es a une réalité matérielle. Nous ne souhaitons pas les opposer, mais analyser comment l'activité de conservation se déroule en tant que mode de gestion de ces deux existences. Dès lors, comment gérer ces deux existences de l'œuvre ? Comment l'institution et ses travailleuses régissent-elles le lien entre une matérialité plastique de l'œuvre mouvante et une existence documentaire-institutionnelle qui rend compte, notamment, de l'état matériel de l'œuvre ? Dans une première partie, nous dégagerons quelques appuis conceptuels pour saisir la gestion de la double existence des œuvres. Dans une seconde partie, nous mettrons en évidence les façons dont se fait la conservation à l'artothèque .

I- La (tentative de) cristallisation des œuvres

Nous avons évoqué, en introduction, les écrits de sociologie de la conservation , et avons notamment souligné l'apport d'une enquête décrivant les visions « essentialisées » au sein des institutions. Yaël Kreplak examine « la pluralité des conceptions des œuvres qui cohabitent dans l'institution, partagées entre approche *essentialiste* – en vertu de laquelle une œuvre est un objet matériel déterminé, qui existe indépendamment des opérations

effectuées sur lui – et *approche praxéologique* – selon laquelle les propriétés qui définissent les œuvres (un titre, des matériaux, des dimensions, un ensemble d'éléments, un mode d'installation...) se discutent et se (re)déterminent dans les activités et pratiques situées. » (2019a). Toutefois, si elle affirme que la vision essentialiste « continue toujours de prévaloir » dans les enceintes muséales, et si sa propre approche se fonde sur une vision praxéologique très riche d'une œuvre en mouvement, elle place ces deux visions dans une contradiction -et non une tension- qui ne permet pas d'analyser les ressources mises en œuvre pour faire tenir les visions « essentialistes ». Décrire les ressorts des deux visions va au contraire nous permettre d'en montrer la tension et d'analyser comment elle participe à « faire tenir » les activités de conservation, et plus largement le dispositif de prêt. Fernando Dominguez Rubio place aussi son travail dans cette tension, mais en d'autres termes. Dans ses écrits, la tension se situe entre les choses en permanent mouvement et les objets figés dans une certaine position par les institutions. Les institutions muséales tentent de figer ou de stabiliser les œuvres comme des objets : « *This material only becomes unruly within the institutional context of the museum, where material stability is required to preserve the identity between material form and artist's intention.* » (2014). Il définit alors un spectre, dont les deux extrêmes sont les œuvres « dociles » et les œuvres « unruly », où elles peuvent être positionnées selon leur écart avec leur *object-position* assignée par l'institution. Plus l'écart est grand, plus l'œuvre est difficilement gouvernable. Toutefois, lui non plus n'entre pas dans la constitution des « object-position », qui semblent pourtant participer à faire tenir de grandes institutions comme le MoMa. Son intérêt se centre sur les capacités de débordement des choses par rapport à leur condition d'objet.

Yaël Kreplak, comme Fernando Dominguez Rubio, font porter leurs enquêtes au plus près des acteur-trices du terrain, des professionnel·les de l'art. La problématique de la conservation émane du terrain où la question de la conservation est posée par des professionnel·les. L'artothèque, avec sa bien plus petite taille, est aussi au cœur des questions de conservation des œuvres d'art. La conservation est une problématique des travailleuses du lieu, et elle engage aussi les artistes et les emprunteur·euses. De « bonnes conditions de conservation » doivent être mises en place pour préserver les œuvres et leur conserver un état stable alors qu'elles sont mouvantes et fragiles. Les deux chercheur·euses,

tout en étant au plus près de la grammaire des acteurs, perçoivent une tension entre deux visions de l'œuvre au sein de la conservation, que nous allons aborder en empruntant un chemin un peu différent, celui des modes d'existence. Nous allons, dans cette partie, nous employer à décrire et analyser cette vision « essentialiste » ou dite « d'objets » en détournant un peu la sociologie de la conservation. Nous les analyserons, dans la lignée du premier chapitre, sous le prisme des agencements. Denis et Pontille, reprenant Deleuze et Guattari, les définissent ainsi : « D'une part [l'agencement] est *agencement machinique* de corps, d'actions et de passions, mélange de corps réagissant les uns sur les autres ; d'autre part, *agencement collectif d'énonciation*, d'actes et d'énoncés, transformations incorporelles s'attribuant aux corps. » (Deleuze et Guattari cités in Pontille, Denis, 2018)²². Prendre la perspective des agencements, c'est considérer à la fois un engagement corporel et un engagement langagier dans leurs constitutions. Nous analyserons, de manière symétrique, l'existence plastique de l'œuvre (en tant qu'elle est fragile et mouvante) et son existence documentaire-institutionnelle. Dans une première partie, nous thématiserons la conservation en tant que processus de *cristallisation*. Nous essayerons ainsi de mener à la fois l'étude des liens entre les deux existences de l'œuvre, et de rendre compte de la matérialité de chacune d'entre elles. Dans une seconde partie, forts de cette thématisation, nous entrerons au cœur de l'activité de conservation à l'artothèque.

A) La cristallisation des œuvres

Pour appréhender la cristallisation, nous devons, tout d'abord, revenir à des écrits relatifs aux modes d'existence des objets. Nous aborderons les écrits de Gilbert Simondon et Nicolas Dodier qui traitent des objets techniques. Nous pourrions ainsi comprendre les dynamiques des modes d'existence des objets techniques, et particulariser les objets artistiques. Ensuite, nous nous consacrerons à des écrits ayant traité de cristallisation, à travers Stendhal et Deleuze. Enfin, nous envisagerons le processus de cristallisation propre

²² Il nous semble que cette définition de l'agencement se distingue de celle de dispositif, précédemment utilisée, de par la place qu'elle attribue aux corps. Les agencements, dans le dispositif de Dodier et Barbot, sont matériel et discursif. Bien que l'agencement fasse référence à un corps matériel chez ces auteur·rices, dans l'enquête, la perspective prise par Denis et Pontille nous semble être plus attentive aux mouvements et engagements des corps dans leur production de descriptions.

aux œuvres d'art.

Nicolas Dodier (1995), dans son enquête auprès d'une entreprise de production de fûts métalliques, s'interroge sur les modes d'existence des objets. Il s'appuie sur le concept de *concrétisation*, développé par Simondon, pour aborder leur création. La *concrétisation* « consiste à réaliser, à l'intérieur d'un ensemble qui acquiert dès lors une "individualité", des synergies positives entre les diverses fonctions des éléments qui le composent, en se basant notamment sur les schèmes de conduite des êtres mis en évidence par les faits scientifiques issus des sciences expérimentales » (p.81-82, 1995). Dans les agencements de création des objets techniques, des matières, des fonctionnalités, des savoirs pris dans des réseaux socio-techniques s'assemblent pour que la machine tienne, qu'elle s'autonomise suffisamment pour pouvoir fonctionner selon les scripts mis en place lors de son élaboration. Nicolas Dodier prolonge alors le travail de Gilbert Simondon en s'intéressant aux usages des objets techniques, qu'il intègre dans une perspective continuiste : « Toujours imparfaitement réalisé lors de la genèse de l'objet, le processus de concrétisation se poursuit, sans fin, dans ce qui reste par contre le point aveugle de l'œuvre de Simondon : le fonctionnement de l'objet intégré à des réseaux, à l'activité technique des opérateurs » (p.86). Le degré de concrétisation des objets n'est jamais assez fort pour qu'ils fonctionnent seuls, d'autant que ce processus passe par la création d'un milieu associé. Dès lors, les objets sont à la fois appropriés dans des contextes techniques, locaux et particuliers - qui débordent les scripts prévus dans la conception - , et sont aussi soumis à la dégradation matérielle du temps et de l'environnement. Chaque objet incorpore ainsi une *mémoire locale* propre aux contextes dans lesquels il est inséré. Cette perspective nous permet à la fois de saisir la création des objets et leurs appropriations situées et continuées.

Toutefois, tant Simondon que Dodier, analysent des objets techniques dans des domaines industriels. La création artistique ne semble pas répondre de la même genèse. Simondon définit le processus de concrétisation dans le cadre d'une recherche du « sens des objets techniques » et plus particulièrement dans le contexte du passage d'une fabrication artisanale à une fabrication industrielle. Si Simondon (1958) utilise une méthode génétique pour éviter une pensée « classificatrice des objets », il identifie, à propos des objets techniques, un spectre allant des objets abstraits aux objets concrets : « L'artisanat correspond au stade primitif de l'évolution des objets techniques, c'est-à-dire au stade

abstrait ; l'industrie correspond au stade concret. Le caractère de l'objet *sur mesures* que l'on trouve dans le produit du travail de l'artisan est inessentiel ; il résulte de cet autre, essentiel, de l'objet technique abstrait, qui est d'être fondé sur une organisation analytique, laissant toujours la voie libre à des possibles nouveaux ; ces possibles sont la manifestation extérieure d'une contingence intérieure. » (p.27). Au contraire de la pensée analytique de l'objet abstrait, l'objet concret est associé à une pensée synthétique. L'objet d'art pourrait se rapprocher, de manière générique, du stade abstrait, et n'entrerait alors pas dans une logique de concrétisation. Cependant, Simondon lui-même différencie la pensée esthétique de la pensée technique : il la considère comme un « point neutre », et l'objet esthétique, non comme un objet, mais comme un prolongement « du monde naturel ou du monde humain qui reste inséré dans la réalité qui le porte » (p. 187). La pensée esthétique, en rapport à l'art, serait plus proche d'une « unité magique primitive ». Les œuvres d'art ne correspondent pas aux objets techniques dans leur mode d'existence, elles sont prises dans un autre mode que celui de la concrétisation. De plus, si nous suivons Simondon, « c'est à partir des critères de la genèse que l'on peut définir l'individualité et la spécificité de l'objet technique : l'objet technique individuel n'est pas telle ou telle chose, donnée *hinc* et *nunc*, mais ce dont il y a genèse. » (p.22). La pensée génétique de Simondon a été importée hors des objets techniques qu'il étudie, pour être appliquée à la création artistique (Ingold, 2017). Nous avons pu donner, dans la partie précédente, une première genèse de l'appropriation des œuvres d'art par l'artothèque, celle de la création d'une double-existence. Or, cette genèse ne correspond pas à celle identifiée par Simondon ni par Dodier, à propos des objets techniques. Elles ne répondent pas de la même *phase*. Les œuvres rencontrées à l'artothèque relèvent de ce « point neutre » qu'identifie Simondon, entre pensée magique et pensée technique²³. Nous proposons alors de nous appuyer sur la notion de *crystallisation* pour conceptualiser le mode de gestion des œuvres d'art à l'artothèque.

Stendhal, dans *De l'amour*, tente de définir l'amour en tant que processus de cristallisation²⁴. La relation amoureuse, selon l'auteur, est constituée notamment de deux

23 Le rapprochement entre sciences et arts pourrait venir bousculer ces catégories. Nous pensons, par exemple, à l'exposition « Le rêve de la forme » au Palais de Tokyo en 2017, pour le vingtième anniversaire du Fresnoy. Simultanément à l'exposition, des journées d'études au Collège de France, institution scientifique, ont été organisées pour marquer le rapprochement.

24 Il introduit ce nouveau terme pour décrire les relations amoureuses : « Sous peine de paraître intelligible dès les premières pages, il fallait porter le public à accepter le nouveau mot de *crystallisation*, proposé pour exprimer vivement cet ensemble de folies étranges que l'on se figure comme vraies et même comme

étapes de cristallisation, dans lesquelles le sujet amoureux, par des opérations de l'esprit, concentre son regard sur les beautés et les perfections de l'être aimé, et parvient ainsi à un état amoureux. L'amour est alors un processus par lequel un sujet cristallise son attention sur des caractéristiques particulières de sa partenaire, bien qu'on ne puisse la réduire à celles-ci. La cristallisation est mouvante, de nouvelles perfections peuvent s'intégrer, mais elle est aussi fragile, la fixation de « faux raisonnements » pouvant entraîner, lors de leur remise en question, une destruction partielle ou totale de la cristallisation, donc de l'amour. La cristallisation est aussi conçue comme un processus de particularisation de l'être aimé : « j'entends par cristallisation, une certaine figure d'imagination, laquelle rend méconnaissable un objet le plus souvent assez ordinaire, et en fait un être à part ». Si nous pouvons suivre Stendhal sur l'opération de particularisation créée par le processus de cristallisation, sa vision basée uniquement sur des ressorts de « l'esprit », doit être confrontée à la réalité matérielle des processus.

Gilles Deleuze, dans le tome 2 des écrits sur le cinéma, *L'image-temps*, aborde la question du temps et des images par la notion de temps cristal²⁵. Il définit la cristallisation comme un processus cinématographique permettant la « formation d'une image biface, actuelle et virtuelle »²⁶. Ce procédé crée deux images en tension, qui « ne se confondent pas » mais sont à la fois réversibles et indivisibles, « chaque face prenant le rôle de l'autre dans une relation qu'il faut qualifier de présupposition réciproque, ou de réversibilité ». L'image actuelle et virtuelle sont accolées, et dans la tension de la cristallisation, elles vont s'actualiser dans des échanges entre les deux faces de l'image, créant des circuits plus ou moins profonds entre présent et passé²⁷. L'auteur, par son analyse des processus de cristallisation dans le cinéma, suggère différentes manières de cristalliser et de maintenir ou détruire l'image cristal. Deleuze ouvre ici une piste précieuse : par un procédé de cristallisation pluralisant des images, coexistent dans une même image au cinéma, l'image actuelle (de l'acteur) et, en miroir, son image virtuelle ; leurs existences sont associées, elles

indubitables à propos de la personne aimée » (p.16)

25 Deleuze, Gilles, Cinéma 2. *L'image-temps*, Chapitre IV. Les cristaux du temps, Editions de Minuit, Paris, 1985.

26 Il poursuit : « C'est comme si une image en miroir, une photo, une carte postale s'animaient, prenaient de l'indépendance et passaient dans l'actuel, quitte à ce que l'image actuelle revienne dans le miroir, reprenne place dans la carte postale ou la photo, suivant un double mouvement de libération et de capture » (p.93)

27 Il dégage ici une vision bergsonienne du temps « le passé coexiste avec le présent qu'il a été ; le passé se conserve en soi, comme passé en général (non chronologique) ; le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé qui se conserve » (p.110)

sont en tension, réversibles, liées de manière rhizomatique, et elles s'actualisent dans un temps double.

En reliant les écrits de ces auteurs, et au regard de notre terrain, nous définirons la cristallisation comme une tentative discursive, corporelle et matérielle de stabiliser les éléments plastiques d'une œuvre d'art, en mettant en tension plusieurs de ses modes d'existence. Détaillons : la cristallisation est une tentative car, comme pour la *concrétisation*, elle ne peut jamais aboutir et est sans cesse remise en jeu ; l'agencement de cristallisation est d'ordre discursif, corporel et matériel et crée une tension entre les différentes existences de l'œuvre, car s'y cristallisent plusieurs existences ; comme dans le processus physique de cristallisation, la tentative est de stabiliser des particules dans leur mouvement. Ainsi, l'artothèque crée un mode de gestion par cristallisation des œuvres. Chaque œuvre est dotée d'un virtuel (d'une existence documentaire institutionnelle) qui catégorise son actuel. Les deux existences s'actualisent au fur et à mesure des emprunts. L'activité de conservation s'inscrit pleinement dans ce processus : elle repose sur une mise en tension, à chaque emprunt ou transformation matérielle, des deux modes d'existence d'une œuvre.

B) Quand les œuvres rencontrent l'artothèque

Pour comprendre le rôle de l'artothèque dans le processus de cristallisation, approchons-nous, tout d'abord, de la rencontre entre les œuvres d'un artiste et l'institution. L'œuvre réalisée, en sortant de l'atelier, entre dans un nouveau réseau. L'artothèque est un des réseaux possibles, notamment entre les deux grands modèles que sont les galeries (commercial) et les musées (institutionnel) dans lequel les œuvres peuvent circuler. Elle accueille des œuvres qui sortent pour la première fois de l'atelier ou bien qui, après avoir été exposées ailleurs, sont revenues à l'atelier de l'artiste et sortent à nouveau. Parmi la diversité des réseaux où peuvent s'insérer les œuvres, l'artothèque a ses propres modalités d'entrée. Dès lors, pour analyser l'entrée de l'œuvre dans un réseau spécifique et en comprendre les ressorts, nous devons nous intéresser aux modalités de sélection des œuvres et à la rencontre entre l'artiste, les œuvres et l'artothèque. S'intéresser à cette

rencontre nous permettra de dégager les formes sous lesquelles sont présentées les œuvres, et d'en comprendre le processus de cristallisation.

Nous avons pu voir, dans le Chapitre 1, que deux modalités de sélections étaient en vigueur à l'artothèque. Une première, où l'institution démarché des artistes pour qu'ils-elles entrent dans l'institution, et une seconde, où les artistes candidatent à l'artothèque et l'institution accepte ou refuse leur entrée dans la collection selon divers critères et modalités. Dans les deux cas, une sélection parmi les œuvres doit être effectuée, lors d'une rencontre où l'artiste et la directrice du lieu discutent d'une sélection d'œuvres amenées à l'artothèque. Prenons deux cas observés, qui traduisent deux modalités de présentation :

« Aurélie a rendez-vous avec Serge Arthur, pour un projet de carte blanche sur le thème des animaux. Il a une clef USB dans laquelle est le portfolio des œuvres qu'il veut montrer. Il montre les photos une par une, re-contextualise et explique souvent sa démarche, une anecdote ou bien un détail à regarder. Aurélie répond toujours en rebondissant. Elle n'utilise pas des critères évaluatifs (aimer ou ne pas aimer), ni d'évaluations techniques ou à propos des couleurs. Pour montrer son intérêt, elle rebondit souvent métaphoriquement par des « comme si », sans jamais parler de front de l'œuvre. »

« Aurélie a un rendez-vous prévu avec A., une des administratrices de l'ECLA et aussi membre de la commission artothèque, et une amie qu'elle lui présente. Rosemary est peintre et souhaite intégrer la collection. Elle a amené des œuvres pour qu'Aurélie puisse les voir. Une petite dizaine de toiles sont réunies dans le dépôt. Rosemary explique ses techniques, notamment le fait de peindre sur des toiles militaires, son enfance entre les Canaries et les US, pour que la coordinatrice est des prises sur ses œuvres et sa démarche. La discussion est longue. Finalement, malgré une réticence initiale, Aurélie aime bien les « dégoulinures » des œuvres de Rosemary. Elle signe le contrat de dépôt dès la fin de l'entretien, laisse les toiles

sélectionnées, puis ramène celles non sélectionnées. Elle devra également amener quelques nouvelles œuvres. »

Différents éléments peuvent être soulignés pour suivre le processus de cristallisation, mais concentrons-nous sur les médiums utilisés pour présenter les œuvres. Deux types de médium sont apportés : un plastique et l'autre numérique. Rosemary apporte ses toiles, qu'elle a pu mettre dans sa voiture et qu'elle met dans le dépôt pour qu'elle puisse être observées. Ses toiles peintes à l'huile ne sont pas protégées. En effet, comme le souligne Fernando Dominguez Rubio (2016), les peintures à l'huile sur toile sont des matériaux résistants, leur stabilisation est tenace. Serge Arthur, quant à lui, apporte une clef USB pour montrer ses photographies. Le terme est alors à double sens. Serge Arthur montre des photographies, car il est photographe, la photographie est le médium qu'il utilise. Mais il aurait très bien pu amener des tirages photos. Or, non, il utilise des photographies numériques qui sont pourtant vouées à devenir des tirages photographiques pour être exposées. Le travail numérique de la photo n'est pas ici une particularité du médium utilisé. De nombreux artistes ont un site internet présentant leurs œuvres numérisées. La candidature à l'artothèque se fait, de manière générale, par la présentation d'un portfolio où un certain nombre d'œuvres doivent apparaître sous ce format, en tant qu'image. Les œuvres peuvent donc rencontrer l'artothèque selon deux modes : un plastique, où l'actuel de l'œuvre circule, et un imagé, où c'est un virtuel de l'œuvre qui est apporté.

Dans la conception continuiste que nous avons développée, une question se pose concernant l'utilisation d'une image pour présenter l'œuvre : si l'œuvre est mouvante, comment en fixer une image, une représentation ? Ici, la cristallisation dans une image permet une circulation plus aisée. L'image de l'œuvre peut sortir de l'atelier avant elle. Mais cela a des conséquences. Créer une image de l'œuvre fixe, c'est accepter d'une certaine manière de figer l'œuvre mouvante dans un aspect temporellement situé. Les images participent à renforcer la cristallisation, en lui donnant un caractère distribué (Kreplak, 2019a), mais elles créent aussi une première tension quant à l'usage qui pourrait en être fait, en pluralisant les virtuels *ou les existences* d'un même objet.

L'usage des médiums a son importance dans la compréhension du processus de

crystallisation. Amener des œuvres à l'artothèque, c'est pour l'artiste ne plus y toucher. Rosemary ne pourra plus mettre un coup de pinceau sur ses œuvres tant qu'elles seront dans l'institution. Il nous faut, toutefois, introduire une précision relative à la stabilisation d'une œuvre mouvante. Étudier les œuvres en tant que processus morphogénétique, c'est accepter la façon dont l'œil humain perçoit la vitesse des changements. Une toile bouge, peut être à chaque seconde, mais, globalement, les changements perceptibles à l'œil nu prennent du temps. Si les manipulations ou les conditions d'exposition des œuvres ne laissent pas de traces, le mouvement perceptible des pigments existe dans une temporalité sûrement plus longue que celle prévue par le contrat de dépôt à l'artothèque. Parler de stabilisation, c'est pouvoir affirmer que, sous l'œil humain (et sans manipulation venant modifier l'œuvre), les œuvres d'art gardent une certaine stabilité, d'autant plus si elles sont protégées. Les deux facteurs qui semblent alors les plus propices à briser la stabilisation nécessaire à la cristallisation sont la manipulation et l'environnement. Les œuvres rencontrent donc l'artothèque après des agencements de réalisation dans lesquels elles sont stabilisées. Dès lors, elles peuvent être présentées sous deux formes : stabilisé, et c'est l'œuvre plastique qui est présentée ; cristallisée, l'œuvre est stabilisée, mais c'est un virtuel, une image de celle-ci, qui est présentée. Dans les deux cas, les œuvres qui sont présentées sont stabilisées, un agencement de réalisation a permis leur sortie de l'atelier. Mais il est toutefois possible de présenter un actuel de l'œuvre , c'est-à-dire son existence plastique, comme Rosemary ; ou bien, de présenter un virtuel, comme Serge Arthur, qui se rapporte ici à une image numérique dans l'existence documentaire de l'œuvre. L'œuvre peut alors être présentée par son actuel ou par son virtuel, qui renvoie toujours à un actuel. Toutefois, nous pouvons donc souligner ici que l'artothèque cristallise les œuvres en créant un virtuel qui double l'existence des œuvres. Elle offre alors la possibilité de rencontrer les œuvres par une de ses deux existences.

II – La mise à l'épreuve quotidienne de la conservation

Les œuvres entrent dans l'artothèque par un processus de cristallisation qui permet leur circulation. Or, ce processus, comme nous l'avons vu avec Nicolas Dodier pour la *concrétisation*, est continu. Leur cristallisation peut être, tout au long de leur séjour, mise à l'épreuve²⁸. Elle peut être ébranlée à de nombreuses reprises, comme lors des manipulations, ou en réaction à l'environnement. Les Sciences and Technology Studies (STS) se sont longtemps centrées sur les points de ruptures dans la construction des objets, laissant de côté le « travail invisible » qui permet de maintenir les dispositifs (Denis et Pontille, 2010a, 2010b). La conservation est une activité continue, qui tente de maintenir les œuvres dans un certain état, qui s'accommode aussi aux changements, et qui, parfois, ne parvient pas à soutenir la fragilité des œuvres. Dès lors, la conservation est au cœur du processus de cristallisation : c'est une activité de maintien et de vérification de la stabilisation des œuvres, qui s'appuie sur la mise en tension des deux modes d'existence dont elles sont dotées. Nous entrerons donc, dans cette partie, dans l'activité de conservation, comprise en tant que mode de gestion par cristallisation des œuvres.

Dans un premier temps, nous concentrerons notre attention sur le dispositif de prévention pour garantir de bonnes conditions de conservation. Dans un second temps, nous suivrons, par les documents et les œuvres, la gestion de la double existence des œuvres face à des changements d'états. Dans un troisième temps, nous appréhenderons les activités de maintenance des œuvres et aborderons des moments de ruptures dans l'objectif de conservation.

A) La prévention un outil de la conservation.

La conservation est une activité²⁹ nécessaire à la circulation d'œuvres d'art

28 Nous pouvons ici, malgré une pluralité de définition de l'épreuve au sein du pragmatisme (Martuccelli, 2015) suivre celle de Chateauraynaud et Bessy (1995) où les épreuves, en tant que situations limites, font « émerger les représentations collectives enfouies sous les routines ordinaires » (p.19)

29 « Nous pourrions ainsi entrevoir l'intérêt d'une notion aussi générique que celle d'activité ; en rapportant le travail à l'activité humaine, il s'agit de ressaisir deux dimensions du travail précédemment négligées : sa

cristallisées. Pour conserver les œuvres d'art dans un état stable, de « bonnes conditions de conservation » doivent être mises en place. Celles-ci concernent l'institution, et lient également les artistes et les emprunteur·euses. La sociologie de la conservation a notamment décrit le rôle des professionnel·les dans la création d'agencements spécifiques de l'environnement, nécessaires à la conservation des œuvres (Beltrame, 2017, Domingues Rubio, 2016³⁰). Toutefois, des agencements écrits et oraux peuvent également influencer la configuration de l'environnement. En effet, si les musées étudiés maîtrisent assez largement l'environnement où sont insérées les œuvres, à l'artothèque, les professionnelles ne peuvent agencer directement les environnements où les emprunteur·euses les accueillent. Les emprunteur·euses ont cette responsabilité. Dès lors, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, l'écrit est un outil privilégié, pour donner la performativité nécessaire à ce qui est énoncé. L'oral joue également, dans ses spécificités, un rôle que nous étudierons. Deux types d'écrits peuvent être distingués : les « écrits exposés » (Petrucci, 1993, Pontille, Denis, 2010a), qui tirent leur performativité de la visibilité et de l'intelligibilité en contexte des informations écrites, et les « écrits juridiques » (Frankel, 2006, Pontille, 2006) dont la performativité découle de leur inscription contraignante dans le droit, de leur archivage et des signatures/validations apposées par les parties. La prévention vise à avertir les différent·es acteur·rices des bonnes pratiques de conservation, et permet également des circuits de réparation en cas de rupture.

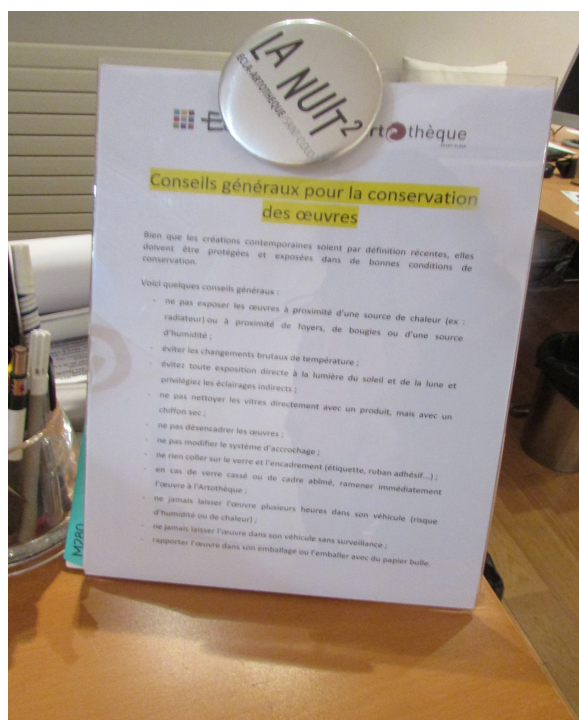
La prévention suit deux registres langagiers au sein de l'artothèque. Elle peut être écrite ou orale. La prévention orale intervient à de nombreuses occasions et vise principalement les emprunteur·euses, dont les membres de l'institution ne peuvent présupposer la connaissance en la matière. Lors d'une première inscription, Aurélie rappelle à la fois le matériel à acheter pour pouvoir emprunter dans de bonnes conditions (notamment l'achat de cimaises pour assurer le bon accrochage des œuvres) mais aussi les lieux non-propices à leur exposition (comme ceux à forte luminosité, chaleur ou humidité).

temporalité et sa technique, entendue comme le rapport opératoire au monde qui noue continuellement l'acteur au milieu par lequel il vit autant qu'il le façonne (Dewey, 1993) » (p.6, Bidet, 2006).

30 Les deux auteur·es démontrent l'importance de la création d'agencements socio-techniques, par les professionnel·les, pour permettre de bonnes conditions de conservation. Dominguez-Rubio, par exemple, décrit la mise en place de techniques d'éclairage particulières, pour préserver la Mona Lise et permettre son exposition permanente au Louvre. Chaque œuvre, ou type d'œuvres, peut nécessiter des agencements spécifiques propres aux réactions de sa matérialité à l'environnement.

L'achat du matériel et son installation sont recommandés avant les premiers emprunts. Favoriser la création d'un accueil dans de « bonnes conditions » de conservation participe de la réalisation de cet objectif. De plus, au gré des œuvres et des emprunteur-euses, suivant notamment la fragilité des œuvres, Aurélie peut dispenser des conseils spécifiques. Par exemple, lors de l'emprunt de tirages photos « nus », dont le moindre contact pourrait laisser une trace, elle prévient de la minutie qu'il faudra avoir au moment de la manipuler.

La prévention écrite, en tant qu'écrit exposé, informe des bonnes règles de conservation à l'artothèque. Les écrits exposés sont différents des « écrits juridiques » (que nous traiterons dans la partie suivante), car ils n'ont pas les mêmes ressources de performativité, et ont une visée informative. S'il peuvent bien contraindre et orienter l'action, ils n'ont pas la force de contrainte des écrits juridiques, ils ne sont pas signés. Denis et Pontille (2010a), dans leur étude sur la signalétique, soulignent les enjeux de placement et de lisibilité des pA.aux dans le métro parisien de façon à leur donner une performativité qui les rendent opérants au maximum. A l'artothèque, un seul écrit exposé a une vocation de prévention. Il se trouve sur le bureau de la directrice, à hauteur de vue des emprunteur.euses quand ils-elles s'assoient pour signer les contrats. C'est un format A4 plastifié, qui se dresse face à eux-elles, intitulé « Conseils généraux pour la conservation des œuvres ». Les conseils s'adressent aux emprunteur-euses sous la forme négative (« Ne pas



Consignes écrites de conservation



Une œuvre emballée

nettoyer les vitres directement avec du produit, mais avec un chiffon sec » ou « ne pas modifier le système d'accrochage ») ou sous une forme affirmative (« éviter les changements brutaux de température » ou « rapporter l'œuvre dans son emballage ou l'emballer avec du papier bulle »). Tous ces conseils ont vocation à participer aux « bonnes conditions » de conservation des œuvres par les emprunteur·euses et d'éviter des dégradations de l'état de cristallisation.

La prévention n'est toutefois pas que langagière, elle est aussi matérielle. Dans l'enchaînement prévu par le dispositif de prêt de l'artothèque, une œuvre ne peut circuler sans être emballée. En effet, les manipulations et le transport peuvent nuire à l'état de cristallisation des œuvres qu'on souhaite préserver, comme le souligne Rémy (peintre) lors d'un entretien : « de toutes façons, même en exposition, tout tableau qui voyage est détérioré. (...) le transport... dès que c'est touché c'est marqué, c'est étonnant. ». Le transport des œuvres est une épreuve récurrente pour leur cristallisation. Pour éviter la rupture, des précautions d'emballage sont prises. Aucune œuvre ne doit circuler sans emballage. L'emballage consiste à envelopper les œuvres dans du papier bulle et à le scotcher, pour qu'elles résistent au transport. Les coussins d'air qui composent le matériau en plastique permettent de protéger l'œuvre en cas de choc. Quand l'œuvre sort de l'artothèque, ce sont les employées qui réalisent cet emballage, qui ressemble aux pratiques que décrit Yael Kreplak (2019a) pour le déplacement du Magasin de Ben. L'artothèque semble donc partager des techniques de conservation, avec les musées, mais aussi les galeries. Toutefois, lors du retour des œuvres, ce sont les emprunteur·euses qui doivent réaliser cette opération ; nous y reviendrons.

La conservation est donc constituée d'agencement de prévention. Faute de pouvoir suivre les œuvres dans leur circulation, l'institution utilise des outils pour tenter d'influencer leurs dispositions d'accueil. C'est par des ressorts discursifs (oral et écrit) que s'inscrit la prévention dans la pratique. Chez les emprunteur·euses que nous avons rencontrées, tous·tes étaient équipés·es d'un système de cimaises, créant de bonnes conditions d'exposition des œuvres. De plus, la prévention est également au corps au corps avec les œuvres. Pour circuler, les œuvres doivent être emballées dans du papier bulle, pour prévenir les risques lors du transport. Conserver c'est donc aussi prévenir les risques, par

différents types d'agencements.

B) Formes juridiques et valuations dans le processus de conservation

La prévention contribue à l'objectif d'une « bonne conservation ». Cependant, elle n'est pas contraignante, ni ne permet de prévoir des issues en cas de rupture. La conservation est donc, également, d'ordre contractuelle. Nous nous appuyerons sur le concept « d'écrits juridiques » développé par Beatrice Fraenkel (2006) pour aborder ces contrats. Dans un premier temps, l'auteure distingue les actes écrits des actes oraux, en donnant aux premiers un double aspect matériel et discursif, que n'auraient pas les seconds. Puis, dans un second temps, elle analyse les caractéristiques particulières des écrits juridiques, notamment la performativité latente qui leur confère une possible activation après leur signature. Les procédures de graphie, de validation et de signature sont essentielles à la performativité des écrits juridiques. Dans cette perspective, nous analyserons à la fois les contrats liant les artistes à l'institution et ceux liant les emprunteur·euses à l'institution.

Nous avons décrit, dans la première partie, l'agencement de dépôt qui permet aux œuvres d'entrer dans le dispositif de prêt de l'institution. Les liens entre les artistes, les œuvres cristallisées et l'artothèque ont une dimension contractuelle. Les artistes et les représentantes de l'institution s'associent par des écrits signés, de caractère juridique, qui participent à la stabilité du dispositif. L'objectif de conservation n'est pas directement mentionné dans ces contrats. Toutefois, pour préserver la cristallisation, des clauses renvoient à cet objectif. Nous analyserons ici deux types de contrat : la convention de dépôt et la fiche de dépôt.

La convention de dépôt est le contrat qui prévoit les conditions d'accueil des œuvres, définit les missions de l'artothèque ainsi que les droits et les modalités en vigueur, comme écrit dans l'Article 1 : « La présente convention établit les modalités de dépôt des œuvres par l'Artiste à l'artothèque et les obligations respectives des deux parties ». Les œuvres déposées à l'artothèque doivent l'être dans certaines conditions, assurant notamment leur circulation dans de bonnes conditions de conservation. L'article 5 de la convention stipule

que « les œuvres proposées à l'artothèque devront être équipées d'encadrements résistants aux manipulations et chocs divers, sans quoi les œuvres pourraient être refusées ». La portée contractuelle de cet écrit implique les artistes dans l'objectif de conservation, en les engageant à déposer des œuvres dont l'état de stabilisation puisse résister aux divers aléas de la circulation, par des encadrements solides. Une œuvre jugée trop fragile, dont l'état cristallisé pourrait trop facilement être mis en danger, pourrait alors être refusée. Les artistes s'engagent donc à déposer des œuvres suffisamment conservables, que leur circulation n'altèrera pas. Toutefois, la portée et la gravité des « chocs divers » n'est pas précisés dans le contrat. Une œuvre doit-elle pouvoir résister à tous les chocs pour circuler ? Cette clause rendrait impossible la circulation. Un système assurantiel est alors mis en place et défini à l'article 6 : « Il est convenu entre les parties [l'artiste et l'artothèque] que l'assurance de l'ECLA [l'organisme d'accueil] garantira la couverture en cas d'endommagement ou de vol de l'œuvre entreposée dans ses locaux ». Une première partie assurantielle est garantie dans les locaux de l'institution. Notons le changement de vocabulaire : de « chocs divers » à « l'endommagement » ou « le vol » des œuvres. Ce décalage implique le résultat d'une action de dégradation de l'œuvre ou d'atteinte à la propriété. Les œuvres qui entrent dans l'institution sont donc jugées à même de résister aux chocs divers, mais sont sujettes à des risques d'endommagements et de vol. Une logique assurantielle vient ainsi palier les possibles ruptures de l'objectif de conservation. En activant les clauses assurantielles, l'œuvre sort du dispositif de prêt pour entrer dans un dispositif de compensation de type assurantiel. Cette convention assure aussi le dispositif dans une seconde partie assurantielle, qui s'étend jusque chez les emprunteur-euses : « En cas d'endommagement d'une œuvre par un emprunteur ou de vol hors des locaux de l'ECLA, un constat amiable entre l'emprunteur et l'ECLA actera les faits et sera transmis aux assurances respectives des deux parties ». Tout au long du dispositif, les œuvres sont insérées dans un régime assurantiel qui crée des possibilités de réparation, non prises en charge directement par l'institution, en cas de ruptures de l'objectif de conservation.

En plus de cette convention, les artistes et la représentante de l'artothèque signent une fiche de dépôt. Dans cet écrit, comme nous l'avons décrit dans le chapitre précédent, chaque œuvre déposée est soumise à un dispositif standard de description comprenant par exemple le prix, les matériaux utilisés ou l'année de création. C'est notamment par cette

fiche de dépôt que l'œuvre se cristallise, dans l'institution, en la dotant d'un second mode d'existence, de type documentaire-institutionnel. Deux points de cette fiche nous intéressent particulièrement dans une logique de conservation. Premièrement, chaque artiste, comme le prévoit la convention de dépôt, doit « fournir à l'association un texte décrivant sa démarche artistique et des reproductions numériques des œuvres ». Toutes les œuvres doivent ainsi être pourvues de reproductions numériques, attestant d'un état de cristallisation à un moment donné, qui est inséré dans le contrat. Ces photos, insérées dans un écrit juridique, contribuent à l'identification d'une œuvre en tant que pli³¹ (Chateauraynaud, Bessy, 1995), c'est-à-dire en tant que point d'accroche imagé à propos de l'œuvre et relevant d'un état stabilisé avant son entrée dans l'artothèque. L'institution contractualise le processus de cristallisation et demande à l'artiste de fournir, en plus de l'œuvre actuelle dans son existence plastique, un virtuel photographique qui en constitue une existence documentaire-institutionnelle. Ensuite, chaque œuvre est soumise à une valuation qui établit « l'Etat général de l'œuvre au moment du dépôt », en confrontation avec les valeurs d'un « bon » état (de conservation) de l'œuvre. Chaque œuvre est alors catégorisée selon trois critères, illustrés dans l'exemple ci-dessous, qui reprend trois fiches de dépôt, de trois œuvres et artistes différentes :

Critères/Artistes ³²	Hélène Jacqz	Rosemary Chatin	Julie Chapallaz
Etat Général de l'œuvre au moment du dépôt :	parfait	OK	Neuf
Etat de l'encadrement :	Parfait <i>moyen (éclats et griffures angles et bords du cadre)</i>	/	
Etat de l'accrochage :	Ok (<i>câble</i>)	OK	

Chaque œuvre est soumise à une valuation qui vient qualifier son état. Ces écritures participent de l'appréhension de l'état cristallisé des œuvres. En qualifiant les états des

31 « Passage des corps aux dispositifs comme lorsqu'on parle de choses qui ne se plient ou ne se plient pas à des formes d'actions ou d'interprétations .» (p.302)

32 Pour chaque artiste a été choisie une œuvre figurant sur la fiche de dépôt.

œuvres, les personnes de l'artothèque évaluent leurs capacités de circulation, mais aussi créent des points de références pour envisager leurs évolutions. Il est question ici d' « état au moment de », donc d'un état situé au moment de l'entrée dans l'artothèque. Dès lors, la vision dite « essentialisée », qui tente de lutter contre le mouvement permanent des matérialités des œuvres, est située et évolutive, mais aussi matérielle, car ancrée dans du papier. Une œuvre ne peut garder l'annotation *neuf* tout au long de son parcours. L'existence documentaire-institutionnelle est bien mouvante et liée à l'existence plastique de l'œuvre. Ces écritures viennent inscrire, avec une performativité juridique (elles sont signées par les deux parties), des valuations relatives à l'état cristallisé de l'œuvre. Nous pouvons lire, dans cet exemple, différents gradients d'appréciation des œuvres. En effet, l'état de l'œuvre de Julie Chapallaz est *neuf*, il n'y a aucune atteinte à l'état plastique de l'œuvre³³. L'œuvre de Rosemary Chardin est *ok*, la toile qu'elle dépose n'est pas protégée, elle n'a pas d'encadrement, mais son état général et d'accrochage est à la fois suffisant et sans accrocs visibles. L'œuvre d'Hélène Jacqz est dans un état général *parfait*. Notons que, pour chaque œuvre, un vocabulaire différent est employé, sans que pour autant son état ne soit décrit. Ces mots allusifs, sans description, ne disent pas ce que serait un état général *Parfait*, *Neuf* ou *Ok*. Dans le document, l'état de l'encadrement *parfait* (tapuscrit) a été rayé et des détails (manuscrit) rajoutés. La même procédure est suivie pour l'accrochage. En somme, des défauts sont signalés sur l'œuvre de manière à en identifier le type (griffures) et le lieu (bords et angles). Ces écrits signalent ainsi l'état de l'œuvre au sein de l'agencement de conservation de l'artothèque. Dans le processus de cristallisation de l'œuvre, des particularités de l'œuvre sont inscrites dans son existence documentaire-institutionnelle et elles correspondent à un état matériel situé au moment de leur écriture ; l'institution n'a pas pour mission de restaurer ni de changer ces défauts, ces remarques n'entraînent pas d'opération de maintenance. Cette insertion dans la forme contractuelle donne une version située de l'œuvre, qui sera conservée et entrera en tension avec d'autres versions situées, notamment lors des vérifications. La tension, au cœur de la conservation, ne s'appuie pas

33 Le qualificatif de *neuf* est important dans la compréhension du processus : neuf se rapporte à l'état plastique de l'œuvre, s'insère dans son virtuel, où le neuf fait alors écho (miroir) à son existence plastique, et fait également référence à la problématique de la conservation (stabiliser un objet mouvant) en créant un pli par une valuation : le qualificatif de neuf crée un repère, par la confrontation d'une évaluation de l'état plastique et des valeurs (ce qui a pu être nommé « vision essentialiste ») à propos des bonnes conditions de conservation et de ce qu'est une œuvre.

sur un état d'achèvement de l'œuvre mais sur une matérialité de l'œuvre à un moment donné (le dépôt), que l'institution devra conserver. La conservation s'appuie sur un processus de cristallisation car, pour réaliser l'objectif, l'actuel de l'œuvre (son existence plastique) est mis en tension avec un virtuel (son existence documentaire-institutionnelle), qui qualifie son état (au moment du dépôt) par des processus de valuation. C'est le degré de tension et de correspondance entre les deux existences de l'œuvre qui sera au cœur de la résolution constante de la problématique de la conservation. Soulignons également la forme contractuelle, qui lie les parties à ce processus, qu'il valide par sa signature.

Les enjeux contractuels de la conservation engagent également les emprunteur·euses. Comme les artistes, il·elles sont soumis·es à deux types d'écrits juridiques : le fonctionnement et le règlement de l'artothèque, et les bulletins d'œuvres établis à chaque emprunt/retour d'emprunt. Comme son titre l'indique, le premier écrit a valeur de règlement : il définit des règles et il est signé par les deux parties. Tout d'abord, ce document donne une performativité juridique à l'écrit exposé décrit dans la partie précédente. Les « Recommandations pour la conservation des œuvres » sont inscrites dans le document signé. Chaque emprunteur·euse, par sa signature, participe à donner une performativité à ces règles de bonnes conservation, dont le non-respect pourrait entraîner une sanction. Les règles de « bonnes conservation » sont les mêmes que dans l'écrit exposé. L'artothèque fait alors usage de deux types d'écrits, aux énoncés similaires, mais dont les conditions de leurs performativités sont différentes. Le règlement prévoit également, toujours dans l'optique de « bonne conservation », les modalités matérielles de sortie et d'entrée des œuvres par les emprunteur·euses : « Au terme de la période de prêt les œuvres doivent être rapportées à l'artothèque dans l'emballage fourni au moment de l'emprunt ». La politique de préservation de l'état cristallisé des œuvres dans leur circulation est, lui aussi, inscrit juridiquement dans le dispositif. En cas de non respect des ces règles, le règlement pourrait alors être activé pour sanctionner ou demander réparation. Enfin, le règlement prévoit également la politique de conservation que doivent adopter les emprunteur·euses en cas de dégradation des œuvres. Il stipule qu' « En cas de dommage à l'œuvre ou à l'encadrement (cadre, verre) l'emprunteur n'est pas autorisé à effectuer des réparations et doit restituer l'œuvre le plus rapidement possible à l'artothèque ». En cas

d'atteinte à l'état de cristallisation de l'œuvre, les emprunteur-euses sont privé-es de toute action de maintenance, dont l'institution a le monopole. Si les emprunteur-euses manipulent les œuvres pour les transporter et les accrocher, l'intervention directe sur les œuvres - la maintenance- , même en cas d'urgence, leur est interdite.

En plus de ces règles générales, à la performativité de type juridique, notons qu'à chaque emprunt et retour d'emprunt, les œuvres sont vérifiées et une valuation est inscrite dans les documents correspondants. Ces procédures de vérification s'apparentent aux *épreuves de qualification*, définies par Bessy et Chateauraynaud comme « liées aux contraintes d'élaboration de compétences communes dont ont besoin les acteurs pour produire leurs objets, les mettre en circulation, les évaluer ou les utiliser » (p.91, 1995). A chaque vérification, les possibilités de circulation et la direction à emprunter sont mises en jeu. Si, à l'emprunt, prévaut généralement le dernier état stipulé, une vérification plus poussée est effectuée lors du retour. Nous analyserons les formes que peuvent prendre ces vérifications dans la partie suivante, et nous nous concentrerons, ici, sur leur traduction écrite. En effet, chaque vérification est traduite dans un document standard, sous la même forme que lors du dépôt des artistes, où « l'état de l'œuvre au moment de l'emprunt » et « l'état de l'œuvre au moment de la restitution » sont valués. Prenons quatre exemples de fiches de retour :

Etat de l'œuvre au moment de l'emprunt / Artiste	Rosemary Chatin	Julie Chapallaz	Jade Fenu	Julien Caïdos
Etat Général	OK	OK	OK	OK
Etat de l'encadrement	/	Neuf	Pas d'encadrement	Ok
Etat de l'accrochage	OK	OK	OK	OK
Etat de l'œuvre au moment de la restitution				
Etat général	OK	OK	Entaille de 5cm dans la toile,	Trace adhésif sur tirage

			(centre à gauche) Horizontale → Déjà présente à la réception de l'œuvre ? (nom de l'emprunteur·euse)	
Etat de l'encadrement	/	OK	/	2 éclats
Etat de l'accrochage	OK	OK	OK	OK

Chaque vérification est inscrite dans une fiche standard établie au moment de l'emprunt et lors de son retour. Nous pouvons noter le changement de vocabulaire utilisé, par exemple pour l'œuvre de Julie Chapallaz, où la traduction de l'opération de vérification (si ce n'est pour l'état de l'encadrement) confirme un état antérieur. Les *ok*, qui se substituent à *neuf*, traduisent une conformité dans le processus de cristallisation, entre l'état actuel de l'œuvre et son inscription virtuelle. Tant lors de l'emprunt que du retour d'emprunt, les écritures *ok* traduisent un état conforme, ou plutôt une tension acceptable, entre les deux modes existence de l'objet. Quand cette tension est trop grande, des annotations manuscrites sont inscrites dans le document. C'est le cas des œuvres de Jade Fenu et de Julien Caïdos. Sur l'œuvre de Jade Fenu, une entaille, mesurée et située, accentue la tension entre deux modes d'existence. L'état plastique de l'œuvre n'est plus valué comme « acceptable ». L'entaille, qui n'apparaît pourtant pas dans l'état au moment de l'emprunt, est désormais inscrite dans le document. L'existence documentaire-institutionnelle n'est pas figée, elle se rapporte à l'existence plastique de l'œuvre, et la tension entre les deux est mesurée lors des vérifications. L'œuvre, valuée comme dégradée, à partir de la fiche d'emprunt et de l'observation de son état plastique, est inscrite d'une nouvelle manière dans son existence-documentaire institutionnelle. Après avoir atténué la tension entre les deux modes d'existence de l'œuvre, en les actualisant, la coordinatrice de

l'institution a jugé que l'état de l'œuvre ne permettait plus sa circulation et qu'une logique assurantielle devait prendre la relève. Si l'état de cristallisation est considéré comme trop atteint, l'œuvre sort du dispositif de circulation pour entrer dans un dispositif assurantiel de réparation. L'emprunteur-euse, niant sa responsabilité dans la « dégradation », les parties sont en pourparlers et l'œuvre immobilisée. L'œuvre de Julien Caïdos a elle aussi évolué. Des traces sur le tirage et des éclats sur l'encadrement sont notés dans la fiche. Ici, pourtant, si l'état de cristallisation évolue par ces nouvelles écritures, il n'y a pas de rupture comme dans le cas de Jade Fenu. La gestion de la tension par une modification de son existence documentaire-institutionnelle permet à l'œuvre de rester dans le circuit de prêt, et l'œuvre peut continuer à circuler. Dans la tension entre les valeurs d'un état correct/de bonne conservation et une évaluation de l'œuvre, se produisent des valuations qui maintiennent l'œuvre dans le dispositif de circulation ou l'écartent vers un dispositif assurantiel. Si l'état de cristallisation est mouvant, une rupture ou tension trop forte entre les modes d'existence de l'œuvre peut entraîner sa sortie du dispositif.

Nous avons, dans cette partie, abordé la conservation comme mode de gestion d'une tension entre deux modes d'existence de l'œuvre. Nous avons pu, à nouveau, décrire l'importance de l'écrit dans l'activité de conservation. Les actes d'écriture ne servent pas qu'à fonder une double existence à l'œuvre, ils se lient à elles et s'actualisent au fur et à mesure de ses changements. L'écrit est un outil essentiel pour l'enjeu de stabilisation des œuvres. Premièrement il sert de pli pour aborder de possibles modifications de l'œuvre en faisant référence à un état intérieur. Comme le soulignait Deleuze, la création d'un virtuel permet de faire co-exister un passé et un présent de l'œuvre. Deuxièmement, il permet d'inscrire les actualisations relatives à l'existence plastique de l'œuvre à chaque vérification. Les écrits aussi sont mouvants, car ils sont en miroir de l'œuvre plastique. Troisièmement, les écrits signés ont une performativité juridique. À chaque vérification, les parties valident les états identifiés par la coordinatrice. Ils permettent donc d'imputer une responsabilité en cas de dégradation, et d'activer un chemin assurantiel. En effet, l'écrit stabilise mais s'actualise, et il sert d'appui aux valuations qualifiant les œuvres. Il ne faudrait pas sous-estimer son rôle dans l'activité de conservation des œuvres.

C) Maintenance et ruptures

Nous avons décrit les écrits exposés et juridiques comme composante des agencements de conservation et l'oral, sous une forme préventive. L'activité de conservation de l'artothèque ne s'arrête pas à une gestion documentaire, elle est aussi une résolution technique d'un rapport particulier des œuvres à l'environnement. Ces activités du quotidien dans les institutions muséales³⁴, s'apparentent fortement aux activités de maintenances décrites par Denis et Pontille (2010a, 2018). A propos de la signalétique dans le métro parisien, ils définissent l'activité de maintenance comme consistant « à développer une certaine forme d'expertise qui permet de percevoir des seuils de variabilité au service d'une immuabilité projetée vers des usagers » (p.175, 2010a). Le travail de maintenance, comme celui de conservation, s'insère dans une tension entre une vision immuable (mouvante) et des objets mouvants. Dans notre cas, ce que les autres chercheur-euses ont appelé « vision », nous apparaît sous le registre de l'existence, notamment de par les caractéristiques matérielles qui la compose. A l'artothèque aussi, l'activité de maintenance donne lieu à des expertises permettant d'identifier des variabilités et justifiant des interventions techniques. Intéressons nous maintenant aux formes prises par ces activités de maintenance-conservation à travers des opérations quotidiennes (a) et des moments de ruptures (b).

a) Vérifier l'état des œuvres

Les opérations de maintenance font partie du quotidien de l'institution et peuvent concerner toutes les œuvres empruntables. Comme nous l'avons décrit, la vérification est un enjeu majeur de la conservation en tant que gestion de la double existence des œuvres. Dès lors, vérifier les œuvres, c'est mettre à l'épreuve ses deux modes d'existence par une expertise qui les confronte. Nous nous servirons, dans cette partie, de trois cas issus de nos observations ethnographiques : le premier, pour décrire l'opération de manière assez

34 Yaël Kreplak (2019a) dans sa description des activités de conservation en distingue trois types : la conservation préventive qui agit sur les conditions de conservation ; la conservation curative qui arrête et corrige des effets de dégradation ; et la restauration qui intervient directement sur l'œuvre et respectant son intégrité historique et esthétique.

classique, le deuxième pour décrire l'usage des reproductions numériques comme pli dans l'expertise, et le troisième, pour décrire une situation de dégradation.

« J'arrive à l'artothèque. Aurélie est en train de déballer une œuvre. C'est un tirage photo grand format. Une maison et un palmier, style Palm Spring, dans un tirage orageux. Je rejoins alors Aurélie dans son activité, et nous déballons soigneusement l'œuvre. Elle m'explique que c'est un tirage fragile, qu'elle ne le prêterait pas à tout le monde - elle est donc aussi attentive aux personnes auxquelles elle prête les œuvres selon leur fragilité. Toutefois, surgit un coup de stress : un des rebords (des angles en carton), qui servait à la protéger, semble toucher le tirage. « Oh non... » s'écrit-elle ; sueurs froides. Le carton pourrait laisser des traces sur le tirage s'il est mal disposé. Une fois l'œuvre entièrement déballée, nous l'inspectons doucement, une minute, voire deux. On se rapproche petit à petit du tirage, pour observer des traces qui seraient des dégradations. La photo est debout, au sol, il faut donc se baisser pour la regarder. Aurélie me prévient de « ne surtout pas toucher avec le doigt », car « ça abîme le tirage ». Après l'inspection, aucune dégradation n'est visible. Il y a seulement de petites poussières, comme le tirage est à nu, qu'Aurélie enlève très délicatement, sans faire de traces avec ses doigts. »

L'œuvre est soumise au processus de vérification. D'abord, il faut la déballer puis vérifier l'absence d'anomalie. Les travailleuses vérifient ainsi l'intensité de la tension entre les existences plastique et documentaire-institutionnelle de l'œuvre. Elle est inspectée minutieusement, sans que pour autant les documents soient à portée de main. L'expertise se fait principalement à l'œil nu, la perception d'un état anormal de la cristallisation dépend des ressources de la personne qui la regarde. Dans notre cas, la tension est finalement faible, seule une opération de dépoussiérage est jugée nécessaire, la stabilisation de l'œuvre n'avait pas été modifiée. L'existence documentaire-institutionnelle de l'œuvre n'a pas besoin d'être changée, elle est confirmée, et une opération technique de dépoussiérage permet de participer à stabiliser l'œuvre³⁵.

« N. rentre avec une œuvre et reste quelques instants figé à l'entrée ; Aurélie

35 Le dépoussiérage des œuvres peut être une opération cruciale et extrêmement technique dans certains musées, comme au quai Branly qu'étudie Tiziana Beltrame (2017).

se lève alors très rapidement pour venir récupérer l'œuvre en mains propres. Il indique qu'il a « une seconde œuvre dans sa voiture » et qu'il va « aller la chercher ». Il se dirige donc vers sa voiture et Aurélie vers le dépôt. Je l'accompagne, car normalement c'est à moi de déballer les œuvres. Ce n'est pas un oubli de sa part, mais elle m'explique que « c'est une œuvre très fragile » et qu'elle veut « vérifier son état ». Elle est inquiète, et le soupçonne de ne pas avoir respecté les consignes d'emballage. Nous déballons l'œuvre à deux et très délicatement. Nous décrochons le scotch du papier bulle pour pouvoir enlever la première couche. Une fois enlevée, Aurélie peut commencer à sortir l'œuvre pendant que je maintiens le papier bulle. « Il n'a pas suivi les consignes » martèle-t-elle, inquiète. Elle peut désormais sortir l'œuvre délicatement et s'aperçoit qu'il a bien respecté les consignes en mettant un papier de protection entre le tirage photo et le papier bulle, pour qu'il n'y ait pas de frottements ou de contacts. C'est un tirage photo argentique dans une caisse sans vitre, ce qui le rend fragile par son exposition directe à l'environnement : le moindre frottement peut laisser des traces sur le tirage. La photo est donc sur la table, prête à être inspectée. Aurélie approche son visage de la photographie, parfois à quelques centimètres, pour voir de près et s'assurer de la présence éventuelle de petites traces, qui ne se verraient pas avec un regard plus lointain. Elle se rapproche et s'éloigne de la photo, puis s'arrête sur certaines parties pour les inspecter plus profondément. Elle a repéré trois traces, deux creuses et une troisième bombée. J'ai dû, à mon tour, m'approcher d'assez près pour les voir. Mais elle a un doute, elle ne sait pas si c'est dû au tirage -si c'était là finalement dès l'impression de l'œuvre- ou si c'est dû à d'autres contacts. Elle est dubitative. Elle regarde de nouveau. Comme son expertise ne lui permet pas de trancher, elle va vérifier sur l'ordinateur : si la photo est d'assez bonne qualité, elle pourra voir à ce niveau de détail. Je finis d'enlever le scotch sur le papier bulle pendant qu'elle vérifie. Quelques instants plus tard, elle m'indique que « c'est le tirage et qu'il n'y pas eu de traces dessus ». Nicolas a récupéré sa seconde œuvre qu'il amène dans le dépôt. Il demande

immédiatement si « c'est bon », s'il n'y a « pas de traces sur le tirage ». Il n'a pas l'air très inquiet, et ne s'approche pas de l'œuvre pour vérifier si le transport s'est bien passé. Il reste assez loin de l'œuvre, sans l'observer de près. Aurélie lui dit qu'il a bien emballé et qu'il n'y donc pas de problème. Puis elle rajoute que, « sans vitre, avec ce format d'encadrement, ça peut vite faire des traces ». »

La procédure de vérification a demandé un agencement peu habituel. Le regard ne permettant pas de faire une expertise satisfaisante, une comparaison avec les documents relatifs à l'œuvre a été nécessaire. C'est la reproduction photographique de l'œuvre, inscrite dans son existence documentaire-institutionnelle, qui sert alors de pli à l'expertise, pour atténuer la tension entre ses deux modes d'existence. L'expertise, par perception, confronte donc la matérialité de l'œuvre au moment de son retour à sa matérialité figée et antérieure dans une photo fournie lors du dépôt. Si aucun décalage n'a pu être identifié – les traces sont attribuées au tirage et non à une dégradation-, deux états sont confrontés pour produire une valuation de l'état de cristallisation. Dans ce cas aussi, le virtuel sert de miroir à l'actuel pour faire coexister deux temporalités. La photographie, prise avant le dépôt de l'œuvre, permet de confronter l'œuvre à son état passé pour évaluer son état actuel. Quand l'expertise visuelle ou écrite est mise en doute, la reproduction numérique permet de gérer la tension entre les deux modes d'existence. Nous voyons bien ici que le mode d'existence documentaire-institutionnel est essentiel à la gestion de la problématique de la conservation : pour faire face à une œuvre mouvante, le virtuel permet de créer des prises pour évaluer l'état actuel de l'œuvre plastique. Cet extrait ethnographique nous permet également de percevoir le travail du corps dans l'activité de conservation : la coordinatrice se rapproche, s'éloigne, bouge. Pour observer finement, le corps doit se mettre en mouvement.

A. a ramené une œuvre ce matin, ayant aperçu de la lumière à l'artothèque.(...) Alors qu'au milieu de l'après-midi, l'œuvre est toujours dans l'angle du bureau, je demande alors à Aurélie si je dois la déballer. Elle me dit que oui, mais qu'elle doit d'abord débarrasser la table sur laquelle sont disposées les œuvres qu'elle présentera le vendredi à la commission

arthothèque. On se dirige tous les deux vers le dépôt et je prends l'œuvre au passage.

Une fois la table débarrassée, je déballe l'œuvre de Juliette Lamarcka. Je l'enlève lentement de son papier bulle. Comme elle est assez grande et lourde, je la mets debout sur la table, et l'appuie sur mon torse pour enlever délicatement le papier bulle, puis je la pose contre le mur. Alors que je suis en train de revenir dans le bureau, Aurélie me demande si j'ai vérifié l'état de l'œuvre. Je lui dis que non et y retourne. Arrivé devant l'œuvre, je vois sur le dessus du cadre (en fait le dessous car il est à l'envers) quelques impacts. J'ai l'impression que l'on regarde toujours le cadre pour vérifier l'état de l'œuvre, en même temps, il la protège. Des petits morceaux (de quelques millimètres) sont d'une autre couleur, beaucoup plus pâle, comme lorsque la peinture s'écaille. Je dis donc à Aurélie qu'il y a un peu de peinture qui s'écaille sur le cadre. « Comment ça qui s'écaille ? », me répond-elle. Je rétorque : « Qui s'écaille, il y a des petits chocs quoi... », « Attends, j'arrive », me dit-elle. Elle regarde, touche. « Non.. c'est un encadrement tout neuf ça.. » dit-elle sur un ton exaspéré. Elle regarde et compte : 1-2-3-4. Quatre zones d'impact. « Bon, je vais le noter sur la fiche de retour », annonce-t-elle.

Le résultat de la vérification de l'œuvre est ici problématique. L'état d'encadrement de l'œuvre a été dégradé. Ce n'est pas une dégradation des matériaux sous l'effet du temps, les matériaux sont neufs, mais une dégradation commise par une personne empruntant l'œuvre. En notant dans la fiche de retour les impacts, la responsable du lieu n'effectue pas une opération technique sur l'œuvre pour régler la tension, en essayant de réhabiliter l'œuvre à son état antérieur, elle change son état documentaire-institutionnel. Dans une perspective praxéologique, comme celle de Yaël Kreplak (2017), nous pourrions dire que la matérialité de l'œuvre change aussi par les documents. La tension entre les états matériel et institutionnel de l'œuvre est alors résolue en modifiant l'inscription de l'objet. L'œuvre est désormais considérée comme ayant quatre impacts dans son encadrement. La résolution de la tension entre les deux modes d'existence est opérée par l'écriture : l'existence documentaire-institutionnelle est modifiée de façon à s'ajuster à l'état plastique de l'œuvre.

C'est ainsi qu'elle peut continuer de circuler.

Les opérations de vérification sont au cœur de la maintenance des œuvres cristallisées. A chaque vérification, soit l'état cristallisé est identifié comme conforme à l'état antérieur, et l'œuvre ne nécessite pas d'opération de maintenance, les documents confirmant l'état antérieur ; soit, en cas de modification-dégradation, des opérations de transformation voient le jour sur les documents et/ou les œuvres. La vérification de l'état cristallisé des œuvres est ainsi une opération constitutive et quotidienne de maintenance dans l'agencement de conservation des œuvres. A chaque circulation, les œuvres sont soumises à des *épreuves de qualification* (Bessy, Chateauraynaud, 1995) qui actualisent leurs existences. A chacune de ces épreuves, la cristallisation est mise en jeu, et les valeurs de « bonne conservation » s'expriment face aux évaluations de l'état de l'œuvre. Les vérifications, en plus de maintenir et évaluer l'état des œuvres, les (re)affirment également en tant qu'œuvres d'art.

b) Ruptures

Parfois, le dispositif de conservation est débordé. L'œuvre n'est plus en état de circuler. Aucune opération de maintenance n'est possible au sein de l'institution pour remettre en service l'œuvre, c'est-à-dire résoudre la tension entre ses deux modes d'existence au sein du circuit de prêt. L'état cristallisé est trop atteint. Ce sont des événements que nous pouvons qualifier de *ruptures* ou de *situations limites*. Prenons deux cas :

Je suis arrivé un peu en avance aujourd'hui, après les deux semaines de vacances, ce qui me laisse le temps de m'installer tranquillement dans le bureau. C. arrive quelques instants plus tard et nous bavardons un peu pendant qu'elle prend place, elle aussi, à son bureau. Une fois installée, elle décide d'ouvrir le dépôt - nous sommes mercredi et des emprunteur-euses peuvent arriver. A peine franchi le seuil de la porte du dépôt, désormais ouverte, elle crie « pétard il y a une œuvre qui s'est cassée la gueule », et alors qu'elle se rapproche doucement, elle identifie « un Nicolas Moussette », qu'elle discerne d'assez loin. Je la rejoins rapidement pour

constater. Elle a fait quelques pas de plus en direction de l'œuvre. Nous sommes autour de l'œuvre, gisant devant les grilles, sereinement. Si le cadre est éclaté (voir photos) le dessin ne semble pas trop atteint.



Une œuvre est tombée pendant la nuit

Nous ne touchons pas l'œuvre, nous l'observons.

Aurélié arrive, on entend la porte du bureau s'ouvrir et on se dirige vers elle pour lui annoncer la nouvelle : « nous avons trouvé une œuvre qui s'est écroulée dans le dépôt ». « Oh bin, la nouvelle année commence bien » dit-elle, avec une pointe d'ironie. Puis, elle ajoute que « l'œuvre a du tomber cette nuit », car hier, avant son départ, « tout était en état ». Elle s'active alors rapidement, il faut ramasser les débris de verre, et elle met des gants pour ce faire. Alors que nous suivons son mouvement, elle nous dit de « ne pas toucher l'œuvre tout de suite », qu'elle « souhaite prendre des photos ». Elle attrape son smartphone et capture l'image de l'œuvre telle qu'elle est après sa chute. L'œuvre est donc devant les grilles, qui n'ont pas été tirées, aucune ne dépasse. Comment a-t-elle pu arriver là ? La position étrange de l'œuvre amène Aurélié à regarder entre les grilles, et dans ces interstices elle

découvre un peu plus de la chute : « oh mais il y en a une autre qui est tombée ! ». En effet, une autre œuvre est tombée entre les grilles. Clara et Aurélie s'activent pour ramasser les débris.

Elles ont enfilé désormais toutes les deux des gants pour enlever le verre. Aurélie arrête un peu son mouvement et va chercher du papier bulle pour mettre le verre dessus. Elles enlèvent délicatement les morceaux de verre, les grands puis les petits. Clara soulève le passe partout libre des débris, qui supporte encore l'œuvre, et le secoue pour faire tomber les derniers morceaux, puis pose l'œuvre sur la table derrière elle. Aurélie peut alors se saisir de l'encadrement qu'elle retourne : « c'est la corde qui a cassé ! ». En effet, la corde est coupée en deux, elle n'a pas résisté au poids. Puis elle précise que là, « c'est son assurance à lui [l'artiste] qu'il faudra mettre en jeu ». Elle est agacée, « quelle idée de mettre une corde aussi ». Elle repose l'encadrement sur le côté, il faut désormais aller chercher la seconde œuvre qui est tombée dans les interstices des grilles. (...)

Les débris des encadrements ramassés, elles inspectent l'état des œuvres posées sur la table. Quelques impacts avaient déjà été identifiés lors des premières manipulations. Aurélie râle un peu, elle ne conçoit pas que l'on puisse mettre du verre, avec son poids à supporter, dans un encadrement d'aussi mauvaise qualité. « C'est trop lourd pour le supporter ». Elle vient vers la table et s'arrête pour regarder plus en profondeur l'importance des dégâts. Nous regardons ensemble la première œuvre que nous avons trouvée par terre. Nous nous rapprochons de l'œuvre, baissions la tête et le regard pour voir à une distance suffisamment proche des détails qui pourraient nous échapper. Une petit bout est presque déchiré, il y a une longue trace de verre sur le fond bleu et le passe partout est aussi déchiré. Elle prend en photo l'œuvre. Après inspection, la seconde ne semble pas abîmée. On regarde attentivement, mais on ne voit pas de traces. Je lui fais remarquer que le passe partout est un peu déchiré. Elle prend en photo. Les photos sont envoyées à l'artiste pour qu'il se rende compte des dégâts.

Elle met ensuite les encadrements sur le côté, et les œuvres dans un grand papier qu'elle a trouvé pour les protéger, puis les dépose aussi à côté des grilles. Les œuvres ne sont donc plus empruntables lui dis-je, « oh non, là, c'est HS » me répond-elle. D'ailleurs, comme il y a d'autres œuvres de l'artiste -comme si elle se rappelait désormais des autres œuvres de l'artiste présentes dans le lieu-, je vais les enlever, annonce-t-elle. Elle retire alors les deux œuvres, susceptibles également de s'écrouler. Je lui demande si elle ne veut pas juste renforcer le cadre, elle me répond : « Ah non, là, j'enlève ! ». Elle met les deux œuvres dans la réserve.

L'artiste est appelé pour venir récupérer ses œuvres. L'encadrement trop fragile s'est rompu et l'état cristallisé de l'œuvre est trop atteint pour que l'œuvre continue de circuler, mais aussi pour effectuer des opérations de maintenance. La rupture est trop forte pour que l'institution s'en charge. C'est l'artiste qui doit s'occuper de la suite de l'existence de l'œuvre. Quand le système de conservation est débordé (l'encadrement ne permettant pas de « bonnes conditions » de conservation) l'institution ne réalise plus d'opération technique comme le prévoient les clauses du contrat. La rupture a pour conséquences la sortie des œuvres du dispositif de circulation de l'artothèque. La cristallisation est rompue, c'est-à-dire que le mode de gestion par une double existence de l'œuvre n'est plus opérant, la tension entre les deux est trop forte pour que l'œuvre soit maintenue dans le circuit de prêt. S'ouvre une nouvelle voie, avec d'autres modes d'existence, où la responsabilité est confiée à l'artiste et où la réparation suivra, probablement, un chemin assurantiel.

Alors que Clara est en train d'emballer l'œuvre dans le dépôt, un problème surgit. Elle vient en faire part à Aurélie après me l'avoir commenté : il manque des attaches sur l'œuvre [une Time Box de Stéphanie Gluglielmetti] et le fond de verre bouge énormément, c'est donc très fragile. Aurélie a soufflé rapidement à Clara qu'elle allait prévenir les emprunteur-euses, puis elle continue sa discussion (elle était en rendez-vous avec une artiste dans le bureau). La discussion traîne, et les emprunteur-euses n'ont pas encore été informé-es. Clara ramène l'œuvre dans le bureau. Elle ne l'a pas encore

emballée, l'état de l'œuvre lui paraissant ne pas permettre un emprunt, du moins sans en annoncer les conditions. Elle retourne dans le bureau, pour expliquer aux emprunteur-euses qui attendent, que le fond de verre est très instable car il manque des attaches, et qu'il faut donc « la [l'œuvre] mettre bien droite ». Elle pose l'œuvre sur la table en la maintenant fermement pour leur montrer. Il faut aussi « faire attention quand on la transporte », ajoute-t-elle. Les emprunteur-euses semblent assez perplexes au vu des informations, et demandent « s'il est possible de faire quelque chose pour la faire tenir un peu mieux, comme mettre un petit peu de scotch ». Clara acquiesce et ramène l'œuvre dans le dépôt. Aurélie intervient alors en venant dans le dépôt. Elle constate qu'il manque des attaches et que le fond bouge. Elle touche l'œuvre pour voir l'amplitude du mouvement. « On ne peut pas mettre de scotch, ça va se voir » dit-elle. Je lui dis alors que l'autre time box (j'ai regardé pendant un moment de latence) a des petits clous, pour que cela tienne. Aurélie me regarde et m'explique qu'elle « n'ose pas mettre des clous », car « c'est l'artiste qui a mis ceux-ci », et qu' « elle pourrait faire un impact sur le fond ». « Ca serait peut être mieux qu'ils prennent l'autre », dit-elle. Elle retourne dans le bureau pour leur expliquer les risques. Les emprunteur-euses sont assez embarrassé-es, ils-elles pourraient « facilement l'abîmer ». Les deux emprunteur-euses constatent les risques, en rapprochant leur regard de l'œuvre, puis annoncent qu'ils-elles préfèrent « prendre l'autre ». « Elle est attachée comment l'autre ? » demande l'une des deux personnes, « Il y a deux attaches et des clous », répond Aurélie. « Mais ça bouge ? », rétorque-t-il, « Ah non non, celle-ci ne bouge pas du tout ». « Très bien, on va prendre celle là alors ! ».

L'œuvre est ensuite placée dans la boîte à réparation.

L'œuvre au fond instable n'a pas pu circuler. Cette fois, la rupture était plus discrète. Toutefois, le risque d'attenter encore plus à l'état de cristallisation de l'œuvre a découragé les emprunteur-euses, et oblige les travailleuses de l'artothèque à expliquer les conditions de rupture de l'œuvre et à conseiller d'en prendre une autre de la série. Une œuvre dont la

cristallisation est atteinte, à un certain degré, ne peut plus circuler ou difficilement. Ici aussi, la rupture avec l'état cristallisé entraîne la sortie du dispositif de circulation. L'état plastique ne permet plus de garantir les « bonnes conditions » de conservation qui lient contractuellement les emprunteur-euses et l'institution. L'œuvre est alors remise jusqu'à ce que l'artiste la récupère pour faire des opérations de maintenance. On peut observer encore ici l'importance de la cristallisation: sans elle, dans ce dispositif, les œuvres ne peuvent pas circuler. La stabilisation de l'œuvre se loge tant dans ses caractéristiques matérielles (son existence plastique) que dans les écrits qui la stabilisent (son existence documentaire institutionnelle).

Conclusion

Dans cette partie, nous avons pu appréhender le dispositif de prêt au prisme de la conservation. Cette activité implique les artistes, le personnel de l'institution, le public et les œuvres. L'agencement de conservation est collectif, et les différentes parties sont liées, notamment contractuellement. L'institution, qui a le pouvoir de vérifier cet état, met en place les « bonnes conditions de conservation », et crée une tension entre deux modes d'existence de l'œuvre : plastique et documentaire-institutionnelle. Les deux sont mouvantes : la matérialité plastique de l'œuvre évolue et de nouvelles mises en écriture de son état peuvent apparaître. L'intensité de la tension varie au fur et à mesure des vérifications. Les décalages entre les deux modes d'existence peuvent se régler par des interventions sur un des deux modes d'existence – ajouter de nouvelles écritures ou intervenir sur l'œuvre. Mais, quand l'intensité de la tension est trop forte, que l'état de cristallisation est trop intensément rompu, l'œuvre ne peut plus circuler dans le dispositif de prêt et elle doit alors suivre un nouveau chemin.

En mobilisant le concept de cristallisation, nous avons pu symétriser, dans l'analyse, deux modes d'existence de l'œuvre. La problématique de la conservation, en tant que stabilisation d'une œuvre mouvante, suit un processus de cristallisation, qui crée une double existence à l'œuvre, et qui s'actualise au fur et à mesure des emprunts. La cristallisation que nous avons identifiée diffère de celle que décrit Deleuze pour le cinéma. Sur notre terrain,

ses ressorts la dotent d'une stabilité : l'usage de l'écrit, et les performativités qu'il engage, permettent de faire durer la cristallisation dans le temps. Ce prisme nous a permis de faire un pas de côté par rapport à la question de l'achèvement : l'existence documentaire-institutionnelle ne crée pas une « vision essentialisée » figeant l'œuvre, elle est un ressort, une prise à la gestion d'une collection. Les œuvres sont prises dans des actualisations permanentes, elles ne sont pas dotées d'un idéal originel.

L'écrit est, en effet, un outil efficace pour stabiliser l'œuvre et pouvoir appréhender ses changements. S'il stabilise, il peut s'adapter, dans certaines mesures, aux changements, par de nouvelles écritures. L'existence documentaire-institutionnelle n'est pas pour autant détachée de la matérialité de l'existence plastique de l'œuvre. Quand celle-ci est jugée comme trop fortement rompue, l'écrit ne peut plus la soutenir dans le circuit de prêt. Conserver les œuvres c'est donc, notamment, les écrire, pour les confronter à leur plasticité. Nous pouvons prolonger la piste ouverte par Yaël Kreplak (2017), où elle identifie les descriptions documentaires comme un des modes de gestion des collections de grandes institutions muséales. L'écrit semble donc bien être un outil utilisé dans diverses institutions pour gérer des collections. Toutefois, elle présente ces documents comme « dociles », notamment en suivant les écrits de Dominguez-Rubio. Nous avons pu voir ici que les documents n'avaient rien de docile, qu'ils jouaient, au contraire, un rôle important et multiple, et que leur activation était essentielle au maintien du dispositif et à la création de nombreux agencements de conservation. Toutefois, l'écrit est un outil à double face : il permet de stabiliser des prises nécessaires au dispositif de circulation, il fait preuve d'une solidité face à l'environnement et il est également malléable, permettant d'actualiser les prises au fur et à mesure des changements des propriétés matérielles des œuvres. Il semble alors un des outils les plus appropriés pour lier la volonté de stabilisation des œuvres et leur matérialité mouvante.

De plus, comme le souligne toujours Yaël Kreplak, ces écrits sont inscrits dans des « écologies ». En effet, ils émergent dans des environnements situés, et ils sont des appuis nécessaires à la réalisation d'activités comme celle de circulation ou de conservation. Quand l'état de l'œuvre est mis en jeu, les corps s'activent et des évaluations des œuvres se confrontent aux valeurs (notamment de « bonnes conditions de conservation) pour

produire les valuations nécessaires à la qualification de leur état.

Cependant, si ce double mode d'existence est au cœur du dispositif, il n'est pas le seul existant. Pour continuer sur le chemin des modes d'existence des œuvres d'art, nous allons nous approcher des manières de s'approprier les œuvres par les emprunteur·euses.

Chapitre 3 : Les modes d'existence des œuvres

« Le peinture refonde la vue parce qu'elle l'écartèle entre la reconnaissance de l'impossible qui la constitue comme prothèse préhensible distanciée et la tentation d'un autre mode de contact (direct, sensible, sensuel, tactile) avec le monde. »

Christian Prigent, *Ce qui fait tenir*

«La personne qui perçoit accomplit un certain travail tout comme l'artiste», souligne John Dewey dans *L'art comme expérience* (p.111, 2012). Dans cet ouvrage, le philosophe pragmatiste développe son concept d'expérience à partir de l'esthétique, qu'il décentre des arts pour l'amener vers le quotidien. Ce décalage lui permet de souligner la force que peut avoir l'expérience esthétique avec les arts, en tant que « mode de contact » (avec les mots de Prigent) esthétique à l'environnement, au monde. Dans sa perspective dynamique, le regardeur n'est pas réduit à un rôle passif, mais au contraire, il participe à la réalisation de l'œuvre. L'œuvre ne peut se réaliser, sans cesse, qu'avec des publics (Quéré, 2003).

L'analyse de l'activité des regardeurs-euses et leurs modes d'appropriation des œuvres ont été, dans la sociologie de la réception, une réponse à une sociologie de la culture inspirée des écrits de Pierre Bourdieu, qui met au cœur des analyses des enquêtes de fréquentation de public, sous le joug des théories de la domination. Antoine Hennion (2004, 2009), dans sa sociologie pragmatiste de la réception, s'attèle à décrire les pratiques des amateurs de musique, leurs manières de s'approprier des œuvres, d'en parler, d'agencer et d'être capables de réflexivité sur leurs pratiques. Il décrit une pluralité de modes d'appropriation des œuvres dont sont capables les *amateurs*. Toutefois, comme le souligne Samuel Coavoux (2012), les écrits de la sociologie de la réception ne remettent que rarement en perspective ces différentes manières de faire, produisant une pluralité déliée. Dans la sienne, il souhaite allier manières de faire et de dire avec leurs légitimités différenciées, pour renouveler une certaine approche liée à la tradition bourdieusienne. Lier et mettre en perspective ces différentes manières de faire est également au cœur de notre

propos. Toutefois, c'est par un autre chemin que nous souhaitons les lier : celui des modes d'existences et de l'expérience. Nous avons dans les deux premières parties, à partir de la description du dispositif, décrit des manières de faire, principalement tournées vers les activités de l'institution. C'est dans cette continuité que nous inscrirons les manières de se lier aux œuvres, par les emprunteur·euses.

Samuel Coavoux (2012), dans la lignée des enquêtes de public créées autour du gouvernement Malraux, suit la perspective de la Démocratisation culturelle, qui est traditionnellement au cœur des enquêtes sur les publics et l'appropriation. Ce langage, qui est pourtant celui dans lequel l'artothèque s'inscrit elle-même, se définissant par un objectif de « démocratisation culturelle », n'est pas celui que nous adopterons ici. Nous souhaitons utiliser un autre langage, car le terme de démocratisation culturelle³⁶ nous semble très difficilement appropriable, notamment du fait de l'ambiguïté des deux termes qui le composent (« démocratie » et « culture »). Ils recouvrent, l'un comme l'autre, énormément d'enjeux et de débats, dont le détricotage empièterait, ici, sur le terrain. Les analyses que nous menons ne nous empêchent toutefois pas, a posteriori, de participer aux débats sur les formes et enjeux de la démocratisation culturelle, avec nos résultats. L'objectif est donc de pouvoir faire exister une pluralité de modes d'existence des œuvres, comme l'a fait un certain courant de la sociologie de la réception pragmatiste, et de lier ces modes d'existence au dispositif de prêt, pour étudier leur performativité. En effet, si le sociologue peut, par l'écrit, symétriser des modes d'existence, ceux-ci peuvent être placés dans une perspective de la performativité, pour étudier leur réalisation dans le milieu. D'une certaine manière, nous souhaitons réaliser ici une cosmopolitique des existences des œuvres dans l'institution.

Isabelle Stengers, dans sa Proposition Cosmopolitique (2007), développe une pensée dans laquelle les praticien·nes pourraient, par une théorie suffisamment abstraite et des enquêtes situées, penser les différentes composantes « en présence » dans une « écologie ». Elle propose alors de considérer le cosmos comme « l'inconnue que constituent ces mondes multiples, divergents, des articulations dont ils pourraient devenir

36 Samuel Coavoux, le souligne : « Le sociologue se heurte cependant, alors, au problème de définition de la démocratisation artistique. Ce concept est bien moins scientifique que politique. Plusieurs formes de démocratisation sont possibles, qui semblent mutuellement exclusives, et entre lesquelles l'analyste ne saurait trancher. Il semble en particulier que l'alternative entre relativisme (toutes les formes d'art se valent et la démocratisation doit consister à effacer les différences arbitraires de légitimité) et légitimisme (la démocratisation doit favoriser l'accès pour tous aux formes d'art et aux œuvres les plus légitimes) est difficile à dépasser. » (2012)

capables, contre la tentation d'une paix³⁷ qui se voudrait finale, oecuménique, au sens où une transcendance aurait le pouvoir de demander à ce qui diverge de se reconnaître comme une expression seulement particulière de ce qui constitue le point de convergence de tous » (p.49). Le cosmos met en suspens, crée un espace d'hésitation, dans lequel est matérialisée « une mise en inquiétude des voix politiques, un sentir de ce qu'elles ne définissent pas ce qu'elles discutent, que l'arène politique est peuplée par les ombres de ce qui n'a pas, ne peut avoir, ne veut avoir, ou ne veut pas avoir de voix politique » (p.49). Prendre une perspective cosmopolitique, c'est retracer la pluralité des mondes en train de se faire dans une écologie située, en donnant notamment une place aux voix que l'on entend moins ou qui ne s'entendent pas, mais aussi analyser leurs articulations, pour dégager comment tient une cosmopolitique.

Cette perspective s'est inscrite dans le rapport au terrain et aux outils de description utilisés. Il nous a paru essentiel, pour saisir une diversité de formes d'existence des œuvres, de mettre en place une pluralité d'outils méthodologiques. Comme nous l'avons développé en introduction, nous étions liés contractuellement à l'institution en tant qu'enquêteur, et des missions spécifiques nous étaient confiées en tant que stagiaire, comme de déballer les œuvres ramenées par les emprunteur-euses. De plus, nous disposions d'une certaine place et d'un certain espace d'expérimentation au sein de l'institution, nous permettant de mettre en œuvre diverses pratiques méthodologiques. Nous avons donc mené des entretiens avec les emprunteur-euses qui m'ont permis de recueillir des discours sur la pratique de l'emprunt, où nous avons tenté de nous rapprocher le plus possible des actions situées (Bidet, Le Mener, 2014). Le journal ethnographique nous a permis d'écrire de nombreux récits des activités quotidiennes de l'artothèque, et notamment lorsque les emprunteur-euses venaient emprunter ou rendre des œuvres. Dans cette écriture, diverses lectures ont influencé notre regard sur les activités en train de se faire. Les lectures autour du mode mineur (Piette, 1996, Remy (dir.), 2015) nous ont par exemple invités à prêter attention à ces actions qui existent en même temps que le mode majeur de l'action, sans pour autant l'influencer. Si, comme le préconise Piette, une monographie n'a pas été réalisée, ces lectures invitent à prêter attention à certaines dynamiques de l'action, généralement invisibilisées. D'autres travaux, nous ont par exemple invités à prêter

37 L'autrice vient ici contre la Cosmopolitique développée par Kant.

attention à la façon dont se qualifient se les choses (Bessy, Chateauraynaud, 1995), ou encore à être attentif aux corps et aux matériaux (Dodier, 1995, Denis Pontille, 2010). Une caméra a également été placée dans le dépôt de l'artothèque pour enregistrer, avec l'accord des personnes, l'activité de choix des œuvres. La vidéo permet notamment de réaliser plusieurs visionnages pour décrire dans le détail les activités. Par cet outil et par une formation à l'ethnométhodologie, l'analyse conversationnelle (Kreplak 2014) nous a permis de mettre en place des techniques de transcription langagière et corporelle de l'action, pour analyser sa construction. Il nous a paru essentiel, dans cette recherche de la pluralité des modes d'existence, d'utiliser diverses méthodes et influences pour transcrire la richesse du terrain.

Dans les deux parties précédentes, nous nous sommes principalement penchés sur la création d'un deuxième mode d'existence (de type documentaire-institutionnel) par l'institution. Celui-ci nous renvoyant notamment à l'anthropologie de l'écriture et aux spécificités des écrits. Comme nous le soulignons à la fin de la première partie, les emprunteur-euses ont été assez discret-es jusqu'ici, notamment car leur participation à cette existence se limite à une signature. Ils-elles n'ont pas accès à l'écriture de ces documents. Toutefois, les existences des œuvres ne se limitent pas à celle-ci. Les emprunteur-euses, par leur activité, peuvent créer d'autres modalités d'existence avec les œuvres. Quels modes d'existence adviennent de la rencontre des œuvres et des emprunteur-euses? Analyser ces modes d'existence, c'est aussi analyser comment se fait l'art dans l'institution. Si l'œuvre ne peut se réaliser seule, qu'elle a besoin d'un dispositif et aussi d'un public, nous devons à présent étudier comment l'œuvre se réalise avec le public. Dès lors, c'est étudier, comme nous l'avons formulé avec Austin, comment est dit l'art par les emprunteur-euses (car « dire c'est faire »), mais également prêter attention aux registres non-langagiers, aux mouvements du corps et du regard, qui participent, dans certaines situations, aux manières de faire l'art³⁸.

Pour dégager des modes d'existence aux œuvres, nous devons nous positionner dans une relation entre l'individu et l'œuvre, mais aussi entre l'individu et le milieu. Tant

38 Marielle Macé, à propos de la lecture et reprenant Pascal Quignard sur le silence de la lecture, nous dit des textes qu'ils sont « de véritables environnements sensoriels et sémantiques, par conséquent des occasions de conduites perceptives qui font partie des modalités plus vastes de notre insertion dans un espace temps, et qui instituent des formes de vie » (p.50, 2012)

l'expérience au sens de John Dewey que le concept d'individuation³⁹ développé par Gilbert Simondon se placent dans cette approche : « leur intention commune est de montrer comment cette relation entre organisme et milieu n'est ni une simple inclusion ni une forme d'adaptation passive, mais qu'elle est, tout au contraire, à l'origine de processus *transformateurs* aussi bien pour l'individu que pour le milieu. » (Binda, 2015). Dans cette veine, deux perspectives émergent : Alexandra Bidet (2011) se demande si le travail est encore une expérience face à l'hétérogénéité croissante de l'activité, et c'est à partir du concept d'expérience de John Dewey qu'elle cherche à approcher la multi-activité comme reconfiguration du travail et possibilité d'expérience et d'unification de celui-ci ; Baptiste Morizot et Estelle Zhong (2018), se demandent si l'art peut encore être une rencontre individuante. En s'appuyant sur le concept d'individuation de Gilbert Simondon, ils-elles constatent qu'une partie de l'art « ne fait rien », et que, pourtant, la rencontre individuante, si les conditions adéquates sont mises en place, peut surgir et agir en tant qu'individuation du milieu et de l'individu, donnant des formes de vie à l'art. A la croisée de ces chemins, nous pouvons nous aussi nous demander si, à l'artothèque, l'art est expérience et rencontre individuante ? En prenant cette perspective, nous interrogeons les manières de faire l'art, en tant que moyen de possiblement transformer le milieu et l'individu par l'expérience et par des rencontres individuantes.

Nous suivrons la chronologie utilisée précédemment. Dans une première partie, nous nous intéresserons à l'activité consistant à choisir des œuvres. Nous dégagerons des formes d'appuis qui permettent de les réaliser. Dans une seconde partie, nous analyserons des modes d'existence des œuvres, après le choix des œuvres.

I – Les choix des œuvres

39 Jean-Hugues Barthélemy définit ainsi l'individuation, dans son Glossaire Simondon : « Simondon distingue des « régimes d'individuation » et donc des degrés d'individualité de l'individu, de telle manière qu'« on ne peut pas, en toute rigueur, parler d'individu, mais d'individuation ; c'est à l'activité, à la genèse qu'il faut remonter, au lieu d'essayer d'appréhender l'être tout fait pour découvrir les critères au moyen desquels on saura s'il est un individu ou non. L'individu n'est pas un être mais un acte. [...] L'individualité est un aspect de la génération, s'explique par la genèse d'un être et consiste en la perpétuation de cette genèse » (ILFI, p. 191). C'est pourquoi le cristal n'est véritablement individu qu'au moment de la cristallisation, tandis que l'être vivant possède une individualité complexe et durable : son « milieu associé » participe de son être, qui est ainsi « théâtre d'individuation » plutôt que simple « résultat d'individuation, comme le cristal ou la molécule » (ILFI, p. 27) » (2016)

Les emprunteur·euses de l'artothèque se rendent dans le dépôt pour choisir une ou plusieurs œuvres à emprunter. Avant de signer les documents à propos des œuvres, il faut les choisir. Les emprunteur·euses effectuent le choix seul·e ou à plusieurs. Les travailleuses du lieu, après avoir déballé les œuvres rapportées, retournent dans le bureau. Les emprunteur·euses sont donc face à la collection, dans le dépôt, et peuvent appeler les travailleuses du lieu pour demander des conseils, par exemple. Toutes les séquences de choix se terminent par l'annonce des œuvres sélectionnées aux travailleuses, pour qu'elles décrochent puis emballent les œuvres.

Chaque personne est face à une collection mouvante. Impossible de prévoir quelles œuvres seront présentes dans le dépôt au moment de leur visite. A chaque nouvel emprunt, la collection est, d'une certaine manière, redécouverte : le choix s'effectue dans une collection formée à un moment, elle n'est jamais exactement la même, du fait de la mise en circulation des œuvres. C'est une spécificité de l'artothèque par rapport aux musées : la personne qui emprunte, se retrouve (tous les deux mois généralement) face à une collection mouvante dans laquelle, en la parcourant, une ou plusieurs œuvres pourront être choisies pour être empruntées. Le dispositif circulation permet aux œuvres d'entrer et de sortir de la collection, ce qui la rend particulièrement_mouvante. De plus, l'artothèque permet des modes d'appropriation physique, que permettrait un achat d'œuvre en galerie, et le tarif dit « accessible » d'un musée dans lequel l'œuvre ne peut être que regardée. C'est dans cet interstice que les emprunteur·euses de l'artothèque réalisent leurs choix.

Pour emprunter une œuvre, il faut la choisir. Les personnes sont invitées à regarder la collection dans le dépôt ou sur internet et à effectuer une sélection d'œuvres à emprunter. Les emprunteur·euses doivent donc s'insérer dans un milieu (le dépôt), avec une *fin-en-vue* (choisir une ou des œuvres) . Comment les emprunteur·euses choisissent-ils-elles les œuvres ? C'est dans la perspective d'une sociologie de l'action pragmatiste que nous souhaitons répondre à cette question. La sociologie de l'action, comme la définit Nicolas Dodier, « tente de rendre compte des différentes formes d'engagement des agents dans leur action » (1993). Nous considérons ici les séquences de choix comme des actions, dont

se dégagent des formes engagements⁴⁰. Les personnes doivent traduire un certain nombre de ressources pour atteindre un degré de coordination nécessaire à la réalisation de l'action de choix. Les ressources se trouvent et s'activent tant en « interne », par l'intermédiaire des emprunteur·euses, qu'en « externe », par les objets qui composent le milieu. Dégager, dans leur hétérogénéité et complexité, *les appuis conventionnels de l'action* permet de comprendre les ressources de ce qui fait exister les œuvres dans l'artothèque, lors du choix. De plus, comme le soulignent Bessy et Chateauraynaud (1992, 1995) à propos des experts estimant les œuvres, les personnes créent des *prises* pour pouvoir se saisir des objets. Dans l'article de 1992, ils définissent les prises comme « la rencontre entre un jeu de catégories et des propriétés matérielles, identifiables par les sens (supposés) communs ou par des instruments d'objectivation. ». Il est frappant de voir, dans leur enquête, la co-existence de prises différentes autour d'un même objet entre les experts et les personnes qui les font estimer. C'est alors par le déploiement de prises communes que s'attribuent les valeurs ; processus dans lequel des asymétries de prises influencent le cours de l'action. Dans l'artothèque, les emprunteur·euses et les travailleuses du lieu ne se confrontent pas pour estimer les œuvres d'art. L'objectivation de celle-ci est effectuée par les séquences du dispositif que nous avons décrites. Toutefois, les emprunteur·euses doivent effectuer des prises pour permettre aux œuvres de circuler jusqu'à leur domicile, en les choisissant.

Nous décrivons dans cette partie quatre appuis à ces manières de choisir. Si nous tenterons de rendre saillant certains appuis, nous essayerons de rendre compte, dans chaque description, de l'hétérogénéité des appuis dans l'action. Nous soulignerons et mettrons en avant certains de ces appuis, sans pourtant les identifier comme les seuls facteurs du choix. Nous prêterons, tout d'abord, attention aux rythmes des choix, à travers une analyse vidéo ; puis nous porterons notre attention, par notre journal de terrain, sur la modification de l'environnement pour effectuer un choix ; ensuite, nous aborderons le fait d'emprunter plusieurs fois une œuvre, par l'activation d'expériences incorporées, comme modalité de découverte de celle-ci ; enfin, nous nous intéressons aux choix à partir des virtuels des œuvres.

40 « La notion de « forme d'engagements » permet de mettre en évidence les liens qui existent entre les visées de l'activité, son horizon, le type d'exigences que la personne essaye de satisfaire et la dynamique de l'activité. » (p.191, 1995)

A) Choisir au rythme du va-et-vient des grilles

« Toute expérience concrète prend ses premières références dans le support corporel, en « situation » [...], c'est-à-dire par rapport au temps et à l'espace perçus corporellement » écrivait André Leroi Gourhan (p.105, 1964) à propos des rythmes. L'*insertion dans l'existence* de l'individu se fait notamment par le rythme, par la rythmicité du corps (Bidet, 2007). Dans notre journal de terrain, lorsque que nous décrivions les emprunts, un élément se répétait : le bruit des grilles qui s'ouvrent et se ferment, créant un rythme. Le choix est apparu alors comme ancré dans cette rythmicité ; à chaque nouvel·le emprunteur·euses un nouveau rythme d'ouverture et de fermeture des grilles résonnait. L'engagement corporel et son rythme sont des appuis au choix. Il se fait au rythme de la découverte de la collection sur les grilles. De plus, dans une perspective esthétique qu'il associe à la « création rythmique », André Leroi Gourhan ajoute que « si l'on admet que l'esthétique repose sur la conscience des formes et du mouvement (ou des valeurs et des rythmes), propre à l'homme parce qu'il est le seul à pouvoir formuler un jugement de valeur, on est conduit par le même fait, à rechercher dans quelles sources il puise sa perception du mouvement et des formes » (p.95, 1964). Comme dans la définition des agencements de Deleuze et Guattari - utilisée dans le chapitre 2-, le corps et le discursif ne sont pas séparables dans la rythmicité. Le corps en mouvement et les valuations sont au cœur du processus de choix.

Pour analyser le rythme des engagements corporel et discursif, nous allons procéder avec une analyse vidéo. Dans une perspective de sociologie de l'action, nous effectuerons des *arrêts sur image* d'un extrait vidéo capté lors d'un emprunt dans le dépôt. Tout en décrivant l'action, nous réaliserons des *arrêts sur images* « comme un outil d'exploration du déroulement des situations sociales » (Remy, 2007). La description s'appuiera ainsi sur des images, pour traduire au mieux la question des rythmes. Dès lors, c'est avec des *arrêts sur image* que nous construirons l'analyse des rythmes dans le choix des œuvres d'art.



Image 1

Dans la première image, à 18 secondes dans la vidéo, les deux emprunteur·euses commencent leur choix en tirant les grilles du côté droit du dépôt. Chacun·e tire une grille pour observer les œuvres accrochées. Plusieurs grilles sont ouvertes puis fermées, les unes après les autres. Le temps d'attention aux œuvres sur les grilles est de quelques secondes. La perception s'effectue dans le mouvement des grilles. Les œuvres sont observées pendant que la grille s'ouvre, puis, quand la grille est ouverte entièrement, les emprunteur·euses s'arrêtent plus longtemps pour observer les œuvres et parfois les commenter. La séquence de choix commence par un engagement corporel dans lequel le milieu est mis en mouvement : il faut toucher et faire bouger la matérialité du dispositif

pour découvrir la collection.



Image 2

Dans la deuxième image, à une minute et deux secondes, les corps se sont arrêtés pour regarder les œuvres. Les mains, comme pour garder le rythme d'ouverture et de fermeture des grilles, les tiennent alors que les personnes observent les œuvres dans un corps moins mobile, à l'arrêt pour quelques secondes. L'emprunteur à gauche de l'image reconnaît une toile qui avait été

exposée quelques semaines au paravant (et qui était l'affiche de l'exposition) à l'artothèque et l'indique à l'emprunteuse de droite : « c'est ça ». Les personnes s'accrochent aux grilles tout en ralentissant le rythme et en parlant de certaines œuvres vues. Au fur et à mesure que les grilles s'ouvrent et se ferment, quand les corps ralentissent pour observer, des énoncés, à propos des œuvres, sont prononcés. Quelques instants plus tard, l'emprunteur à gauche de l'image, en faisant face à une grille, indique à l'autre emprunteuse la découverte de nouveauté dans la collection : « c'est nouveau ça ». Deux séquences rythmiques semblent alors s'enchaîner : un premier rythme dans lequel les emprunteur·euses enchainent les grilles, qui s'ouvrent et se ferment ; et un second rythme dans lequel, par un ralentissement du corps, une observation plus longue prend le dessus, et des actes langagiers émergent.

Dans la troisième image, à une minute et cinquante et une secondes, les deux



Image 3

emprunteur·euses sont réunies devant la même grille. Derrière eux·elles, nous pouvons observer des grilles qui sont restées ouvertes. Les emprunteur·euses modèlent le dispositif matériel, de manière à créer des appuis perceptifs. Puis, au fur et à mesure de

l'ouverture et de la

fermeture des grilles, par l'utilisation du langage, où l'intérêt pour certaines œuvres est exprimé, les emprunteur·euses changent leur rythme individuel de perception de la collection pour voir les œuvres nommées par le·a partenaire. La vitesse rythmique et de perception varie et se modifie au gré des œuvres et du discours sur celles-ci. Le rythme d'ouverture et de fermeture des grilles est pluriel : quand une des œuvres est susceptible d'être empruntée, la grille peut rester ouverte et faire office de point d'appui ou de

comparaison avec les autres œuvres. Pendant plus de quatre minutes, c'est dans cette alternance de rythme que la collection est parcourue. Quasiment toutes les grilles ont été ouvertes, et certaines œuvres commentées.



Image 4

emprunteur·euses se sont éloigné·es des grilles, pour se rapprocher de deux œuvres accrochées sur le mur. Cette œuvre avait été nommée comme possiblement empruntable, et l'emprunteur de gauche, après avoir quitté les grilles et fait un tour dans la salle, met les deux œuvres en jeu : il demande à l'autre personne, en montrant les

œuvres du doigt, « tu aimes bien ça ? » et la personne répond « oui j'aime bien » en s'éloignant des grilles pour se rapprocher du mur où elles sont accrochées. Les deux personnes accordent l'objet de leur perception et de leurs propos, changeant mutuellement de rythme pour s'arrêter et observer les œuvres. L'emprunteur de gauche énonce alors que l'œuvre de gauche est « trop petite » et qu'il faut donc « prendre l'autre ». Toutefois, les deux rythmes changent à nouveau. Lui s'éloigne encore des œuvres, alors qu'elle se rapproche des grilles qu'elle continue d'ouvrir et de fermer. Chacun·e reprend une rythmicité qui lui est propre pour continuer le processus de choix. Ce n'est qu'une minute trente plus tard que les deux personnes se retrouvent face aux œuvres d'Amélie Barthelemy et décident de choisir l'estampe de droite, en prévenant la coordinatrice.

Les emprunteur·euses créent une rythmicité dans le maniement du dispositif matériel, pour choisir des œuvres : les corps ouvrent et ferment les grilles pour découvrir la

collection. Une alternance de rythme est engagée, entre une rythmicité plus rapide par laquelle est parcourue la collection, et une rythmicité plus lente, dans laquelle le corps se ralentit pour observer plus longuement une œuvre et, parfois, insérer un engagement discursif dans le rythme. Les engagements discursifs sont dans cette séquence de plusieurs ordre : du mode de la reconnaissance, en identifiant des œuvres comme nouvelles ou comme déjà vues, du mode l'évaluation par des « j'aime »/« j'aime pas » et enfin du mode comparatif entre « trop petit » et « trop grand ». Une insertion rythmique est essentielle pour découvrir la collection. Le choix se réalise avec des appuis rythmiques et discursifs. Chaque emprunteur-euses peut donc, à son rythme, parcourir la collection pour choisir une ou des œuvres.

B) Modifier l'environnement pour faire un choix

Dans le processus de choix, les emprunteur-euses peuvent hésiter entre plusieurs œuvres à emprunter. Pour faire face à l'incertitude du choix, les œuvres sont évaluées pour réaliser une sélection. Nous analyserons ici une action perceptive particulière : celle de la modification de l'agencement des œuvres. Nous aborderons la possibilité de (re)disposer matériellement les œuvres en tant qu'appui au choix.

Partons d'un extrait de notre journal de terrain. Je suis arrivé dans le dépôt, alors que la personne commençait tout juste à regarder les œuvres. La coordinatrice m'a présenté en tant qu'enquêteur à cette personne et nous avons discuté quelques instants.

« La discussion finie, (re)commence le va-et-vient des grilles du dépôt. Elle regarde, s'arrête, ferme et ouvre les grilles. Une œuvre semble avoir marqué plus son attention, la grille est restée ouverte alors qu'elle continuait le va-et-vient. C'est Chowparty #3 de Laurent Freyss. Une photo de plage indienne, avec des personnes profitant du sable. Les grilles s'ouvrent et se ferment, mais elle garde un œil sur cette œuvre, qui semble alors servir de point de référence.

Elle m'indique une autre œuvre, posée au pied d'un des meubles du

dépôt, qui « serait du même artiste », de Freyss. Je pense tout d'abord que c'est le même thème, la plage, et je lui indique. Mais, alors que je me rapproche, elle m'indique que non, ce n'est pas la plage. En effet, c'est un centre-ville sableux d'une ville d'Inde. Aurélie lui a expliqué la démarche et elle me raconte : la photo a été prise de derrière une vitre. Elle est quadrillée par des verres vert et rouge, tant dis que deux carreaux n'ont pas de verre, ce qui permet d'entre-apercevoir plus nettement la place et ses occupants dans la photo. Le titre de l'œuvre est rouge et vert. Je reconnais donc un nouveau thème, qui serait celui de l'espace public. Cependant, elle est dubitative. Les œuvres se faisant face, et un poteau obstruant la vision, elle n'arrive pas à voir, à savoir, si elles s'accordent bien entre elles. Le fait qu'elles soient du même artiste ne suffit pas. Elle décide donc, en feignant de me demander, de les mettre à côté, la seconde n'étant pas accrochée. Une fois l'œuvre déplacée, l'harmonie des couleurs pourra être testée, infirmée ou confirmée. Elle met donc l'œuvre rouge et verte juste en dessous de l'œuvre accrochée. D'abord, elle les place de manière à ce que les extrémités bas-droite de l'une et haut-gauche de l'autre se séparent de quelques millimètres ; puis, après un rapide coup d'oeil, elle re-déplace l'œuvre mobile de manière à ce qu'elles se chevauchent légèrement. Elle peut désormais reculer pour les observer.

« Non, ça ne va pas, il y a un truc qui cloche » dit-elle. Les couleurs ne vont pas ensemble. Le rouge et vert presque fluo avec la lumière du jour qui traverse le verre ne s'harmonisent pas avec le côté plus terne de l'autre. Ça ne va pas. Je lui explique alors que, pourtant, moi je trouve le raccord des thèmes assez subtil. « Oui, d'accord, mais les couleurs ne vont pas » me répond-elle. Elle remet donc la photo à sa place.

Les grilles s'ouvrent et se ferment à nouveaux. « C'est dur de faire un choix » lâche-t-elle. Une autre œuvre lui plaît, mais elle n'est pas en accord avec la première et, en plus, le format est trop grand. On ne trouve rien. Je lui propose un tableau abstrait, d'un bleu assez maritime, que j'avais vu lorsqu'elle ouvrait les grilles et qui irait bien avec la plage. Trop grand, et

même, non, l'œuvre ne lui plait pas.

Aurélie arrive et la personne lui partage la difficulté du choix, en lui signalant l'impossible accord entre les deux photos de Freyss. Aurélie semble intriguée : « elles ne vont pas ensemble ? » demande-t-elle. Elle rapproche à son tour les deux œuvres. Alors qu'elle s'est baissée pour déposer l'œuvre, elle reste accroupie. « Non, ça ne me choque pas, le rapport des thèmes va très bien ensemble » annonce la coordinatrice. « Après, là, c'est une question de goût » ajoute-t-elle.

Cet état d'incertitude lié au choix persiste quelques secondes. Puis, la personne énonce son choix : « je vais prendre celui là tout seul – donc le premier choisi- . Ma fille vient de rentrer d'Inde, ça lui fera plaisir ». « Elle était la-bas longtemps ? » demande Aurélie. Commence alors une discussion autour de sa fille qui a fait un échange universitaire dans ce pays. »

Dans cet extrait, l'agencement perceptif dans lequel la personne regarde deux œuvres qui lui plaisent n'est pas satisfaisant. Elle décide alors de modifier l'exposition des œuvres (leur agencement matériel) pour créer un nouvel angle de vision entre les deux œuvres et pouvoir tester leur « accord ». Le dispositif de l'artothèque est, d'une certaine manière, assez souple : les emprunteur-euses peuvent influencer sur son agencement matériel. Cette possibilité d'agencement est un appui dans le choix et est réalisé à deux reprises. Emprunter signifie ici emprunter deux œuvres qui peuvent aller ensemble, qui sont en harmonie aux yeux de l'emprunteuse. Elle utilise également d'autres appuis. Premièrement, il y a l'enquêteur auquel elle pose des questions, demande un avis, puis la coordinatrice : elle fait appel à des appuis humains externes, capables de réaliser des valuations. Or, les prises sur les œuvres ne convergent pas. D'une certaine manière, nous pourrions dire que l'emprunteuse épuise les différents appuis qui sont autour d'elle. Par une alternance rythmique, elle s'appuie sur l'ouverture et la fermeture des grilles et des moments d'immobilité où elle observe les œuvres. Son engagement discursif est basé sur le mode de la comparaison : c'est en qualifiant l'impossible accord entre les deux œuvres qu'elle reste dans l'incertitude du choix. C'est alors par un appui interne, une pensée pour sa fille, qu'elle va pouvoir effectuer le choix qui est de ne prendre qu'une des deux œuvres. Une des

caractéristiques identifiées de l'œuvre, le pays dans lequel est pris la photo, résonne avec un événement récent de sa vie. La prise allie un élément de l'œuvre avec un événement extérieur à l'œuvre. De plus, comme elle nous le précisera lors d'un entretien, sa fille est insérée dans les mondes de l'art et ce sont des objets qu'elles partagent. C'est donc par un appui interne, le personnage de sa fille, allié à un élément externe, le lieu de la photo, que le choix devient opérant.

La possibilité d'agencer matériellement le dispositif est importante. Contrairement à la forme muséale, le dispositif d'exposition de l'artothèque est plus souple. L'insertion dans le milieu en est d'autant plus probante : le travail du regardeur est aussi un agencement matériel d'exposition des œuvres. C'est d'ailleurs, une fois l'œuvre empruntée, ce que réalisent les emprunteur·euses en exposant les œuvres dans leur espace domestique. Modifier l'environnement peut alors servir de prise sur les œuvres pour réaliser le choix.

C) Emprunter plusieurs fois la même œuvre

Si à chaque emprunt les emprunteur·euses sont invité·es à découvrir la collection dans le dépôt, cette découverte peut se faire par l'activation d'expériences incorporées. C'est par exemple le cas quand un·e emprunteur·euse décide d'emprunter plusieurs fois la même œuvre: un attachement et l'expérience avec elle peuvent servir d'appui au choix. Lors de son premier emprunt à l'artothèque, V. a été marquée par une œuvre, sur laquelle elle revient à plusieurs reprises lors de notre entretien :

« Moi j'ai été très touchée par un tableau, que vous connaissez peut être et qui s'appelle Ciel et mer ou Entre ciel et mer. C'est juste un fond gris et un fond de beige, et ils sont en différentes tailles : il y a en un très grand et un plus petit. J'ai eu un tel coup de foudre pour ce tableau que j'ai voulu me l'acheter, il était quand même un peu cher, j'allais craquer, quand, ayant vraiment pris le goût de l'artothèque... Aujourd'hui je ne me vois pas... C'est peut être le revers, je ne peux plus acheter, j'adore l'idée de changer ou alors il me faudrait un emplacement dans ma maison où le tableau ne bouge plus »

La première œuvre installée chez V. a été « un coup de cœur ». La rencontre avec

l'œuvre a fait émerger un questionnement réflexif sur la pratique de l'emprunt dans lequel elle s'interroge sur un possible achat de l'œuvre. La question de l'achat est formulée par rapport à la pratique de l'emprunt : acheter c'est immobiliser un pan de mur avec une œuvre (« où le tableau ne bouge plus ») et donc renoncer au renouvellement bi-mensuel de l'œuvre exposée. Face à ce questionnement, l'emprunteuse a choisi de continuer d'emprunter des œuvres différentes et de ne pas figer un pan mur. En quelques sortes, nous pourrions dire que l'achat vient empêcher le rythme d'emprunt et de découverte de la collection.

Mais pour autant, la rencontre avec une œuvre, n'empêche pas de renouveler l'expérience d'emprunt avec elle :

« Mais celle dont je vous parle, Ciel et mer, j'ai dû la prendre au moins 3 fois à mon avis, ou 4, donc à chaque fois 2 ou 3 mois, vous voyez ce que ça fait, et j'ai dû les prendre 3 fois ouais, et je me rappelle que c'était possible de réserver quand elle était prise. Et ça c'est génial aussi parce qu'Aurélie envoie un mail pour dire « passez la chercher, elle est arrivée », et c'est super parce qu'à chaque fois on a un historique de l'œuvre, enfin une histoire de l'œuvre sur l'artiste, c'est chouette. »

Choisir une œuvre c'est aussi faire appel à ses expériences passées pour effectuer un choix. L'objectif n'est pas, dans ce cas, d'effectuer un choix dans une découverte située de la collection, mais de réitérer une expérience avec une œuvre et de prolonger sa découverte. V. a alors emprunté plusieurs fois une œuvre pour laquelle elle avait un « coup de cœur ». Elle a pu s'inscrire sur une liste d'attente et emprunter l'œuvre quand elle était disponible. La désir d'actualiser une expérience passé avec une œuvre peut être un des appuis du choix.

D) Choisir une œuvre à partir de ses virtuels

Nous avons vu dans les parties précédentes que chaque œuvre était dotée d'un virtuel, c'est-à-dire d'une existence documentaire-institutionnelle. Dès lors, la collection peut se découvrir hors du dépôt, sur le site internet. Certain-es emprunteur-euses effectuent des sélections d'œuvres à partir de leurs virtuels. Partons d'un cas

ethnographique :

« Une personne rentre assez chargée dans l'artothèque. Aurélie lui ouvre la porte pour qu'elle puisse entrer. L'emprunteur est chargé à cause de deux œuvres assez lourdes. Je lui demande de les déposer sur la table du dépôt. Alors qu'il s'exécute, je saisis une œuvre pour le débarrasser. Les œuvres à peine posées, aucun silence ne s'instaure pour que je puisse demander si je peux allumer la caméra pour filmer. La personne repart directement dans le bureau où se trouve Aurélie. « Bon, aujourd'hui, j'ai un cahier des charges bien établi » dit-il. Cette personne a regardé le site avec sa compagne, car elle ne peut pas venir aujourd'hui. « Le site est super d'ailleurs » ajoute-t-il. « J'espère qu'il y aura ce que je veux » précise-t-il. Aurélie se lève et ils entrent dans le dépôt.

« Tokyo, vous avez ? » « Non je ne crois pas » répond Aurélie.. « non, elle est empruntée » dit-elle en vérifiant dans les grilles dédiées aux photographies. « Bon, et Hunters Nigth ? », demande l'emprunteur. « Oui, elle est ici » - Aurélie ouvre la grille pour lui montrer l'œuvre. « Et celles plus orangées ? » demande l'emprunteur. Il ajoute en rigolant : « Je me souviens des titres et tout, on a vraiment bien bossé hier ! ». « Le site est bien fait d'ailleurs, c'est bien répertorié » précise-t-il encore. Aurélie souligne alors que c'est grâce à moi, en me désignant, il me remercie et je souris. « C'est dommage, dit-il, pour Tokyo et Hunters Night ». « Bon moi j'aime celui là et ma femme celui là. On va prendre ces deux là [en les montrant] ». Ce sont deux œuvres de Jade Fenu. »

Le choix des œuvres s'est fait hors du dépôt. Choissant les œuvres à deux, et ne pouvant se rendre ensemble à l'artothèque, ces deux personnes ont effectué une sélection à partir des virtuels des œuvres. Dès lors, ils ne faisaient pas face à la collection située et disponible, mais face à l'ensemble de la collection. L'emprunteur entre dans le dépôt avec une liste qu'il soumet à la coordinatrice, qui en retour lui indique les disponibilités des œuvres. Soulignons comment les œuvres sont nommées : par leur titre. Quand les emprunteur-euses regardent les œuvres dans le dépôt, le titre de l'œuvre est indiqué au dos de celle-ci. Il est donc invisibilisé et ne peut servir de prise pour nommer les œuvres. Sur le

site internet, le titre est écrit au dessus du virtuel de l'œuvre, et il permet donc à l'emprunteur de s'en servir pour l'identifier. L'existence documentaire-institutionnelle de l'œuvre sert de prise pour nommer les œuvres choisies. Quand les œuvres sont nommées, c'est la coordinatrice qui ouvre les grilles pour les présenter à l'emprunteur. De la sélection effectuée, deux œuvres sont disponibles, qu'il va emprunter. Il ne parcourt pas la collection dans le dépôt. En arrivant avec une sélection à partir des virtuels de l'œuvre, c'est la présence physique des œuvres (l'actuel) qui permet de confirmer le choix effectué. Dès lors, le virtuel est un appui documentaire pour effectuer une sélection d'œuvres, qui sera confronté à la présence de leurs actuels dans le dépôt.

Conclusion

Dans cette partie, nous avons analysé les appuis participant à la réalisation du choix d'œuvres. Nous avons souligné quatre appuis de l'action de choix : tout d'abord la rythmicité comme insertion dans l'environnement, et les changements de rythme en tant qu'appuis de l'action ; ensuite la possibilité d'agencement matériel et perceptif des œuvres comme modification de l'environnement pour pouvoir effectuer des valuations nécessaires au choix ; puis la réactualisation d'expériences esthétiques avec une œuvre comme ressource du choix ; et enfin l'utilisation des virtuels des œuvres comme ressource pour effectuer une pré-sélection d'œuvres qui se confronte à la présence actuelle des œuvres dans le dépôt. Ces appuis, comme nous avons pu le voir, n'interviennent jamais seuls dans l'action, ils sont associés à d'autres appuis pour réaliser le choix. Ces analyses nous ont permis d'apercevoir la pluralité des appuis activés par les emprunteur-euses, qu'ils soient « internes » ou « externes ».

En saisissant l'activité de choix en train de se faire, nous entrons dans une dynamique. Elle apparaît alors comme très active : les appuis « passifs »⁴¹ mis en place par l'institution ne sont soit pas activés, soit mis en mouvement. Choisir une œuvre peut

41 Nicolas Dodier (1993) identifie deux types d'appuis « passifs » et « actifs » : « La deuxième entrée dans l'action - l'observation des personnes en actes - permet par ailleurs de faire un partage entre des repères « actifs », engagés dans des situations concrètes, et des repères « passifs », qui figurent dans les appuis au repos, mais dont le rôle dans les actes concrets est particulièrement faible »

nécessiter de nombreux appuis, tel que des pensées ou la redistribution de l'exposition des œuvres. La fin-en-vue semble alors stimuler la création d'appuis pour faire un choix : nous n'avons pas rencontré, lors de notre enquête, un·e emprunteur·euse qui repartait sans œuvres. L'artothèque, en permettant de choisir des œuvres dans une collection, permet-elle une relation plus active face aux œuvres que les musées ? Nous entendons le terme actif, en tant qu'elle invite à la création d'appuis pour appréhender les œuvres et réaliser une fin-en-vue. Les appuis conventionnels seraient alors des ressources à la sublimation, c'est-à-dire à l'investissement du désir, nécessaire à la réalisation de la fin-en-vue.

II- Les existences des œuvres dans l'emprunt

Les emprunteur·euses réalisent plusieurs séquences durant l'emprunt. Les œuvres sont transportées jusqu'au domicile⁴², puis sont déballées et accrochées, et elles sont ensuite exposées. La coordinatrice conseille fortement aux emprunteur·euses de mettre en place un dispositif d'exposition, par l'installation de cimaises. Les emprunteur·euses sont incité·es à créer un environnement propice à l'installation d'œuvres à leur domicile. Dans chacune des séquences les œuvres peuvent exister de différentes manières, où différents attachements avec elles se font et se défont.

Antoine Hennion (2004) qualifie le goût comme activité réflexive des amateurs. Il entend le terme réflexif comme caractérisant une relation de « sujets-objets indéterminés, non encore advenus, lorsque les choses se passent, s'éprouvent (toujours le réflexif), et que cette épreuve est justement en train de nous déterminer. ». Enquêter sur les amateurs, dans la perspective de Hennion, c'est se poser la question du goût en tant que modalité problématique d'attachement au monde⁴³. Quand les personnes empruntent des œuvres, ce n'est pas une relation entre un sujet déterminé et un objet déterminé qui se crée, mais une rencontre dans laquelle peuvent advenir des sujets et des objets à déterminer. Cette rencontre est toutefois, comme nous l'avons fait précédemment, à situer dans le dispositif et les agencements dans lesquels elle s'insère. Dans cette perspective, nous pouvons poser ainsi la question qui motive cette partie : Quels modes d'existence adviennent comme tel dans l'emprunt ?

Lors de notre enquête, nous n'avons pas pu, pour des raisons technique et temporelle, analyser l'emprunt de manière située chez les emprunteur·euses. Toutefois, nous avons, par d'autres méthodologies, pu analyser des façons dont se lient les emprunteur·euses et les œuvres. Tout d'abord, les entretiens nous ont permis de revenir sur la pratique de l'emprunt avec les emprunteur·euses, et de saisir les discours sur la pratique,

42 Notre enquête porte uniquement sur les emprunts de particuliers. Toutefois, des entreprises, des écoles, des administrations ou d'autres institutions empruntent également des œuvres.

43 Hennion s'inscrit ici dans la lignée de Dewey et Simondon, que nous avons développée précédemment, dans laquelle l'humain tente de régler, en permanence, une insertion problématique dans l'environnement. Le sociologue reprend le terme Jamesiens d'*attachement* et spécifie le mode par lequel il souhaite les analyser, le goût.

en essayant, à chaque fois, de les resituer au maximum dans le fil de l'action. Ensuite, lorsque les œuvres sont ramenées après l'emprunt, nous avons pu, à la fois par le journal de terrain et les captations vidéos, saisir des récits et expériences de la pratique de l'emprunt. C'est à partir de ces matériaux que nous donnerons des éléments de réponse à la question posée.

A) *L'existence fragile des œuvres*

L'émergence de la notion de *care* en sciences sociales est transversale à plusieurs disciplines et ne se limite plus au milieu du soin institutionnel. Cette notion est aussi utilisée en sociologie de l'art (Beltrame, 2017, Dominguez Rubio, 2016) pour aborder la fragilité des œuvres. Si les œuvres ont une existence fragile, comment la soutenir et la maintenir? Dans cette partie, nous analyserons les moments où l'œuvre existe en tant qu'objet fragile avec les emprunteur-euses. Il nous est apparu intéressant de prendre cette perspective à propos des emprunteur-euses, et de décrire leur rôle dans la conservation. Les études adoptant cette perspective analysent les formes de *care* de professionnels de la conservation (Beltrame, 2017, Dominguez Rubio, 2016), donc de professionnel du soin des œuvres. Dans une perspective continuiste, le public est aussi un élément essentiel de la constitution de l'œuvre-fragile, car l'œuvre est aussi fragile avec lui. Or, ces études, qui se concentrent sur le travail invisible de conservation, n'abordent pas le rôle du public face à la fragilité. Nous pensons que cette absence est due aux spécificités des terrains : dans les musées, si des règles de conduite et de conservation (par exemple ne pas toucher les œuvres) sont établies, le public ne manipule pas les œuvres fragiles ; une distance – qui certes peut-être rompue – est créée entre la fragilité de l'œuvre et le public. Dans l'enquête de Samuel Coavoux (2016) autour des « réceptions faibles » dans un musée, les « descriptions de dos » réalisées n'illustrent pas de manipulations des œuvres, mais des mouvements de va-et-vient, à une certaine distance des œuvres où, selon l'auteur, le public participe à la reconnaissance d'un ordre légitime créé par l'institution. Dans les galeries d'art, la circulation mise en place ne semble pas intégrer de politiques de conservation collectives. Le changement de main étant également celui de propriété, les collectionneur-euses d'art peuvent mettre en place des agencements de conservation sans qu'il n'y ait de force

contraignante, du fait du caractère individuel de la propriété. L'artothèque est dans un entre-deux où le public n'est pas propriétaire des œuvres qu'il manipule, mais soumis à un dispositif de conservation. Pour autant, contrairement aux musées, le public est impliqué dans la politique de conservation parce qu'il manipule les œuvres. Le dispositif de circulation, dans lequel les œuvres doivent être maintenues dans de « bonnes conditions » de conservation, prolonge l'existence fragile de l'œuvre jusqu'aux emprunteur·euses.

Le transport est un moment dans lequel de nombreuses manipulations des œuvres sont réalisées. Même si celles-ci sont emballées, du fait de leur fragilité, l'existence matérielle de l'œuvre peut être atteinte, transformée. La question suivante peut se poser lors du transport : comment insérer une œuvre fragile dans un espace donné ? Les séquences de transport se déroulent ainsi : il faut prendre la ou les œuvres, les porter jusqu'à la voiture, les disposer, effectuer le trajet et les ressortir pour pouvoir les amener jusqu'au lieu d'accrochage. Chaque œuvre doit pouvoir être mise dans un espace relativement sécurisé de l'habitacle, pour ne pas subir de chocs trop importants, ce qui implique à la fois de manipuler les œuvres avec précaution et de trouver un lieu relativement sécurisé où les poser.

« 15h45 : une personne entre avec une première salve d'œuvres qu'elle dépose dans le dépôt. Elle fera trois aller-retours au total pour tout ramener, notamment les grands formats de Louise Duneton qu'elle a empruntés. « Ça a été ? » lui demande Aurélie. « Oui génial », répond-elle, « mais ça a fait super vide quand on les a enlevées... ». On se remémore que cela avait été le bazar la dernière fois pour que les œuvres rentrent dans la voiture. Elle confirme, mais cette fois-ci avec le Kangoo [voiture plus grande] « cela a été plus facile », mais « c'est vrai », ajoute-t-elle, que la dernière fois « cela a été compliqué de tout faire rentrer ». « On va prendre des formats plus petits cette fois-ci », nous explique-t-elle. » (*extrait journal de terrain*)

Une quantité trop grande d'œuvres empruntées peut causer des difficultés d'ordre spatial. L'emprunt doit considérer à la fois l'espace dans lequel vont être accrochées les œuvres mais aussi l'espace dans lequel elles vont être transportées. D'une certaine manière, soutenir la fragilité passe, pour le transport, par une réflexion sur l'adéquation entre les

espaces que va traverser l'œuvre (comme le coffre d'une voiture) et l'œuvre, pour la protéger. Dans l'extrait, ces personnes, au vu de l'état presque limite atteint, choisissent de réduire la taille des formats empruntés, la difficulté du transport de grands formats dans de bonnes conditions de conservation étant à la fois contraignante et difficile au vu des moyens de locomotion utilisés. Dans certains cas, prendre les mesures des œuvres est même indispensable pour pouvoir les transporter.

« Au moment de régler, une personne nous dit qu'elle sait laquelle elle va prendre la prochaine fois, en montrant du doigt derrière elle le grand format de Toba Yang [dimension 130x130 cm]. Aurélie lui parle des dimensions, elle lui donne les mesures exactes et ils réfléchissent si elle entrerait dans sa voiture. Visiblement oui, il mesurera avant de venir, sinon il ne pourra pas la prendre. » (*extrait journal de terrain*)

Assurer des conditions de transport optimales pour les œuvres est une modalité de l'activité des emprunteur·euses de l'artothèque. L'emprunteur, pour s'assurer de pouvoir transporter l'œuvre dans de bonnes conditions de conservation, doit, par les mesures de la taille de l'œuvre, vérifier quelle celle-ci puisse entrer dans de « bonnes conditions » dans sa voiture. Manipuler les œuvres dans l'espace implique de leur porter une attention particulière. Une emprunteuse, qui revient sur sa pratique, distingue son activité d'emprunteuse en bibliothèque et celle de l'artothèque :

« Ah oui !! C'est pas la même dimension [qu'un livre], oui. Je fais attention à la façon dont je me gare, bien ouvrir la porte, bien sortir l'œuvre, bien la rentrer, pas être tordue ». (*M., entretien*)

Cette emprunteuse, en usant de la comparaison, indique la particularité des œuvres d'art qui, par leur fragilité et leur taille, nécessitent une attention particulière dans des mouvements routiniers.

La brève description des enchainements-manipulations réalisés avec l'œuvre nous indique une rupture avec le quotidien : il faut faire attention à « bien faire » certains gestes qui, pourtant faits quotidiennement, peuvent par manque d'attention dégrader l'œuvre. Le « bien faire » est ici aussi porteur d'une valeur qui peut traduire un comportement perceptif

particulier, celui d'évaluer, dans une situation précise, l'espace dans lequel se déroule l'action. Face à la fragilité des œuvres il faut « bien faire » les gestes. Nous pouvons distinguer ici une première forme de soutien de la fragilité des œuvres à travers les exemples de transport. Dans les opérations de manipulations des œuvres, les emprunteur-euses soutiennent la fragilité des œuvres en créant des conditions de transport qui lui permettent de bénéficier d'un espace relativement sécurisé et en les manipulant avec une perception-action particulière, qui est celle du « bien faire [attention] ». Dès lors, l'œuvre, lors du transport, existe en tant qu'objet fragile. C'est-à-dire que dans des moments de la circulation comme le transport, où l'œuvre est vulnérable, les emprunteur-euses mettent en place des engagements particuliers (organisation matérielle, attention à l'objet..) pour maintenir/soutenir la fragilité de l'œuvre. Dans ces moments, ce ne sont pas, par exemple, des propriétés pictographiques de l'œuvre qui existent dans la relation, mais bien un mode d'existence fragile, qu'il faut dès lors maintenir.

L'emballage est une autre routine à laquelle sont dévolu-es à la fois les membres de l'institution et les personnes empruntant. Pour emballer une œuvre, des manipulations sont nécessaires, notamment celle de décrochage de l'œuvre. Décrocher (mais aussi accrocher) implique un corps-à-corps avec l'œuvre, sans emballage de protection. Les manipulations se font directement sur les œuvres. Même si l'espace a été aménagé pour de « bonnes conditions » de conservation, le mouvement avec l'œuvre peut être périlleux. Une forme d'attention se dégage quand les mouvements ralentissent et qu'une attitude précautionneuse voit le jour face à un objet fragile :

« Alors c'est très, parce que j'ai un grand respect, il faut vraiment faire attention, donc j'ai mon papier bulle qui est rangé la haut, je pose mon papier bulle sur le plan de travail, si c'est pas trop lourd, je le fais seule, sinon je le fais ou avec ma fille ou avec mon compagnon, s'il est là. Et puis, précaution, on met sur le truc, on ferme, on scotche. Tout est fait très précautionneusement. On me confie une œuvre il faut que je fasse attention. » (M., *Entretien*)

Soutenir la fragilité de l'œuvre, au moment du décrochage, suppose pour cette personne à la fois de préparer le terrain (installer le papier bulle et demander de l'aide

suivant le poids de l'œuvre), mais aussi une attitude précautionneuse car « il faut [faire] attention ». Dès lors, soutenir la fragilité implique un engagement à la fois matériel de préparation de l'équipement et un engagement perceptif dans lequel le corps effectue des gestes précautionneusement. En cas de probables difficultés, l'entourage peut servir d'appui à l'action. Dans ces moments, quand l'œuvre est au corps à corps avec les emprunteur·euses, elle existe également sur le mode de la fragilité.

Toutefois, le maintien de la fragilité n'est pas infaillible ; parfois les œuvres se rompent aux mains des emprunteur·euses. La peur de la rupture peut notamment les envahir :

« après, le papier bulle est tellement costaud, il faut avoir du scotch de déménageur, après je touche du bois. Moi ce qui me fait peur, maintenant ça va mieux, mais au début c'était de me lever le matin et de la [[l'œuvre] voir par terre, parce que bon il faut que ça tienne » (V., *extrait d'entretien*)

Cette emprunteuse, qui ne choisit que de grands formats, a eu et a peut être encore une certaine appréhension. Du fait de sa fragilité, l'œuvre pourrait tomber et se rompre. L'œuvre existe en tant qu'objet fragile lors de sa manipulation, mais aussi lorsqu'elle est accrochée. La fragilité de l'œuvre pourrait ne pas résister à l'environnement. Dans cette situation, les emprunteur·euses doivent ramener les œuvres le plus rapidement possible. En cas de rupture, selon le règlement, il n'y a pas d'intervention possible sur les œuvres de leur part.

« A.: Ah alors une fois on a une vitre qui s'est fendue. Mais apparemment c'est un tableau dont la vitre se fend souvent. Parce que moi j'étais un peu déprimée quoi, j'ai l'ai rendu rapidement et je ne l'ai pas accroché du coup.

Jean-Baptiste: Ca s'est fendu pendant...

A.: oui pendant le transport. Mais apparemment Aurélie m'a dit que ça arrivait assez régulièrement. Parce que je me sentais vraiment coupable, du coup je n'étais pas bien. » (A., *extrait d'entretien*)

La rupture a eu lieu pendant le transport. La vitre s'est brisée, sans toutefois atteindre le papier qui se trouvait en dessous. L'emprunteuse n'a pas pu accrocher l'œuvre.

Elle l'a ramenée et ressent une culpabilité du fait de ne pas avoir su préserver l'intégrité de l'œuvre. Le fragilité existe également dans la rupture. Ici, quand l'œuvre se brise, s'il n'y a certes pas d'intervention directe sur l'œuvre, il y a un respect des consignes, mais surtout la naissance d'affects en lien avec cette rupture. Pour ces deux personnes, la (possible) rupture de l'état de fragilité de l'œuvre se lie à des affects de peur ou de culpabilité qui participent à la création de l'agencement de conservation. Faire exister la fragilité des œuvres d'art, c'est la maintenir par des engagements, mais aussi prendre le risque de ne pas réussir à la maintenir, la rompre.

D'autres emprunteur·euses, plus aventureux·euses et malgré l'interdiction, effectuent des opérations de maintenance sur les œuvres.

« Un emprunteur raconte à Aurélie que l'œuvre est tombée, « heureusement pas sur la vitre », et que le fond de l'encadrement s'était défait. Il lui explique qu'il l'a alors réparée « en revissant derrière » et que désormais « ça tient très bien ». Aurélie est un peu circonspecte et lui rappelle les règles. Mais comme c'est visiblement bien fait, elle n'en rajoute pas. » (*Extrait du journal de terrain*)

Le cadre rompu a pu subir une opération de maintenance de la part de l'emprunteur. Malgré la rupture de l'état de fragilité, par une opération de maintenance, la personne rétablit un état permettant l'accrochage de l'œuvre. Les opérations de maintenance permettent de rétablir et maintenir l'existence fragile de l'œuvre, mais aussi de maintenir l'œuvre dans le dispositif de circulation.

Les œuvres adviennent comme des objets fragiles. Cette fragilité est maintenue par des engagements des emprunteurs·euses avec les œuvres. Dans différentes séquences l'objet est perçu et s'affirme en tant qu'objet fragile. Ces engagements peuvent se traduire par des agencements matériels, des attitudes précautionneuses, des préventions ou bien encore des opérations de maintenance. Quand l'œuvre existe en tant qu'objet fragile, cette fragilité peut être rompue. Dès lors, l'existence fragile de l'œuvre est un enjeu majeur de sa circulation et de sa construction en tant qu'œuvre d'art.

B) Des œuvres dans l'environnement domestique

Chaque emprunteur·euse expose les œuvres dans son domicile. Est-ce qu'insérer une œuvre chez soi fait quelque chose, à un effet ? Morizot et Zhong (2018), pour définir leur concept de rencontre individuante, se demandent si l'art fait encore quelque chose. Le constat est qu'une partie de l'art n'a plus d'effet car il ne fait rien (non-rencontre) ou il active des désirs déjà constitués et donc des circuits-court qui ne participent pas à l'individuation (fausse rencontre). La rencontre individuante, en suivant Simondon, est celle qui met en jeu la part d'irrésolu de chaque individus et des versions de l'œuvre. Insérer une œuvre dans un environnement, c'est donc possiblement le transformer. Toutefois, pour que cette œuvre existe en tant que transformatrice du milieu, il faut qu'elle existe, qu'elle ne soit, par exemple, pas « oubliée ». Nous analyserons trois modes d'existence des œuvres, en tant qu'elle produise quelque chose dans le milieu dans lequel elles sont insérées.

a) « S'ouvrir » à un nouveau style : du contemporain dans les classiques.

G. est un des plus anciens emprunteur de l'artothèque. Tous les deux mois, il emprunte une œuvre qu'il choisit avec sa femme, sur le catalogue en ligne. Il me répète à plusieurs reprises qu'il essaye de « s'ouvrir à l'art contemporain » car il est « très classique ». Sa femme, qui a fait des études d'histoire de l'art, tient à pouvoir valider ses choix, pour ne pas rompre avec le style classique dominant dans leur domicile. G. a pu progressivement exposer les œuvres de l'artothèque dans le salon. Sa découverte de la collection a dû se faire en négociation avec sa femme, qui nous raconte : « Les premières fois, je voulais pas de tableaux dans le salon, je lui avais donné un clou dans la cuisine, et puis après j'ai dit bon allez, je laisse un clou là [dans la salon], je progresse. ». L'ouverture que souhaite G. doit se négocier avec sa femme avec laquelle il vit. Ce qu'il considère comme de l'art ne fait pas l'unanimité. Les critères qu'il utilise pour décrire ses affects à propos d'une œuvre qu'il a acheté sont contestés :

« Ma femme parle toujours de la beauté, elle dit c'est beau ou c'est pas beau. Mais, maintenant, l'art contemporain c'est pas seulement une question de beauté, mais qu'est ce qu'on ressent. J'ai un autre tableau de quelqu'un (il

montre un tableau posé en haut d'une étagère), un ami de mon fils [...] bin on me dit que c'est un gribouillage, alors que non c'est assez beau, c'est pas mal. »

Acheter ou emprunter des œuvres pour les exposer dans un espace collectif c'est, dans ce cas, mettre en jeu des visions de ce qu'est l'art : les critères d'appréciation des œuvres ne sont pas communs, et des œuvres qu'achète ou emprunte G. ne sont pas considérées comme de l'art, notamment dans une vision « classique » (selon les mots de l'emprunteur). Dès lors, il revendique d'autres critères esthétiques pour apprécier les tableaux. Il souhaite sortir du critère de la « beauté » pour exprimer ce qu'il « ressent ». Par sa pratique de l'emprunt, les œuvres existent en tant qu'ouverture d'une collection « classique », créant des catégorisations à propos de ce qui est art ou n'en est pas. Les œuvres font aussi exister de nouvelles catégories d'appréciation, pour pouvoir les intégrer en tant qu'art dans une collection classique.

b) Découvrir des intimités

Accrocher une œuvre dans l'espace domestique peut y créer des conversations et peut nécessiter, de la part de ses habitants, une adaptation. Pour V. il faut « quelques jours pour s'habituer à l'œuvre ». En effet, la présence quotidienne d'une œuvre se construit, elle ne s'intègre pas comme un donné à l'environnement. L'exposition d'œuvres chez soi peut « bousculer », comme le souligne A.. Chaque œuvre intégrée dans l'environnement, si elle ne devient pas invisible, peut exister de diverses manières dans l'espace dans lequel elle est intégrée. Il faut souligner que c'est un espace où se côtoient de nombreux objets quotidiens, qui ne sont pas, comme dans les musées ou les galeries, des espaces dédiés uniquement à l'art. L'œuvre peut alors faire advenir de nouveaux pans de la vie quotidienne.

A. emprunte désormais les œuvres seules, ou avec sa fille Madeleine. Avant, et pendant plus d'un an, elle empruntait les œuvres avec son mari. Chacun à son tour, tous les deux mois, ils-elles allaient emprunter une sélection d'œuvres. La sélection s'effectuait seul-e : une seule personne accrochait sa sélection dans le foyer, où vivent les autres personnes, pour une durée de deux mois. A. revient sur ce mode d'organisation du choix et ses effets :

« Ce qui était intéressant, mais qu'on ne fait plus malheureusement, c'est qu'on vivait dans des œuvres qui nous plaisaient pas du tout quoi. Elles étaient choisies par l'autre et, forcément, on a pas les mêmes goûts. Ca peut arriver qu'on ait les mêmes goûts, mais bon, sur 100 tableaux il y en a 90 qu'on aurait pas pris quoi. Et du coup, c'est très déstabilisant au départ et, euh, finalement après on s'habitue et on trouve que c'est pas mal. Et je trouve ça intéressant parce que ça permet de, euh, d'être un peu dans le mental de l'autre quoi. De partager... Fin c'est pas vraiment un partage parce qu'on impose à l'autre les décorations. Mais, il y a pas vraiment de discussion sur le sujet, je sais pas. Voilà, quand on aime une œuvre c'est vraiment hyper personnel. Et du coup, ça permet de prendre en compte l'intime personnalité de l'autre, de ce qu'elle a de plus déstabilisant et je trouve que c'est chouette. »

Si une individualité s'affirme dans le choix des œuvres, l'appréciation des œuvres se fait aussi par leurs inscriptions dans des relations. L'œuvre existe en relief avec la personne qui l'a choisie. L'existence de l'œuvre n'est pas conversationnelle, elle est d'un mode plus intérieur. Pour A., les œuvres existent – lorsque son conjoint les emprunte – en tant que révélateur d'une intimité qu'il faut accepter. L'œuvre n'est pas œuvre en soi : c'est sa relation avec des appuis du milieu qui la font exister en tant qu'œuvre d'art. Dans ce cas, c'est l'intimité d'une personne qui résonne avec l'œuvre.

Les œuvres peuvent également participer à l'expression de certaines intimités, de goûts, sur le mode conversationnel. M. a décidé d'emprunter une des œuvres grand format de Louise Duneton, intitulée Automatismes Mentales. Elle revient sur la discussion qu'elle a eu avec son compagnon :

« ça dépend, avec ma fille on est plutôt d'accord. Avec mon compagnon parfois on a des débats, mais ce sont des débats intéressants. Par exemple, j'ai emprunté celle qui est actuellement dans votre bureau [l'œuvre de Louise Duneton] celle que j'appelle la trachée, il y a un espèce, ça ressemble à une trachée, c'est mon métier donc, une trachée avec les bronches qui partent et il y a plein de couleurs. J'ai emprunté une des deux et ça a déplu à mon

compagnon, mais.. « regarde moi ça on dirait un arbre respiratoire », m'a-t-il dit. Mais oui, mais c'est chouette, mais t'as vu ces couleurs, donc ça a été l'occasion de débat. Bon, en toute bienveillance, bien entendu. Donc voilà, c'est un sujet de discussion, c'est intéressant. »

M. est médecin et l'œuvre a fait écho à sa profession. Leurs avis sur l'œuvre ne sont pas les mêmes : l'un décrit l'œuvre comme un arbre respiratoire de façon péjorative, alors que l'autre, plus enchantée par cette représentation, souligne de façon positive les couleurs. Deux versions divergentes co-existent face à l'œuvre. Dans la perception de l'œuvre, se crée un espace dans lequel deux personnes peuvent affirmer des goûts divergeant, sans que pour autant une des versions ne prenne le dessus sur l'autre.

c) Contempler une œuvre

Les emprunteur·euses se confrontent aux œuvres collectivement, mais aussi individuellement. Les œuvres existent dans la contemplation, et elles sont alors au cœur de l'attention. M. a emprunté une toile de Jade Fenu. L'artiste accumule les couches de peinture sur ses toiles aux couleurs pétantes. L'emprunteuse nous conte la découverte des reliefs de l'œuvre, lorsqu'elle est assise face à l'œuvre illuminée dans l'obscurité :

«C'est parfait ici. Et alors, au début, je me suis dit elle est un petit peu sombre et puis finalement pas du tout, parce qu'on a une lumière blanche là, et quand on met le soir la lumière, donc c'est assez bien éclairé, ça donne une impression de relief quand on se met à distance ou dans l'escalier, il y a un relief, c'est superbe. A la fois il y a la tâche blanche du côté, la tâche blanche du haut, puis il y a ces reliefs. C'est vraiment superbe. »

Ces conditions lumineuses particulières font ressortir les couches de peinture en relief de l'œuvre. L'emprunteuse utilise un vocabulaire relatif à la contemplation pour décrire cette expérience où le regard se pose sur l'œuvre en harmonie avec la lumière. C'est une expérience qu'elle répètera plusieurs fois face à la toile. L'œuvre existe à ce moment là dans une relation de face à face, en tant qu'objet de contemplation. Dans cette position, des particularités, telles que le relief, deviennent alors saillantes. L'œuvre est ainsi vue sous un angle particulier de part l'exposition lumineuse et la position de l'emprunteuse.

Les œuvres ne sont donc jamais données comme telles dans l'environnement. Ce sont des agencements qui les font exister, créant certaines versions. Nous avons ainsi mis en évidence, sur notre terrain, trois modes d'existence des œuvres. Elles peuvent exister comme un effort d'ouverture à des styles artistiques ; ou bien comme une exploration simultanée de son propre goût et de celui de ses proches ; ou encore comme un pur objet de contemplation. Selon les cas, l'œuvre n'existe pas de la même façon, ni dans le même espace. Dans le premier cas, elle existe dans et par son lien avec d'autres œuvres au sein du champ artistique ; dans le deuxième cas, elle existe dans et par son inscription dans des relations familiales et intimes ; dans le troisième cas, elle existe dans et par le moment particulier de contemplation. Dans chaque cas, l'existence de l'œuvre surgit en réaction au milieu dans lequel elle est exposée. Elles émergent ainsi de manière singulière, en tant que ce « n'est pas un aspect de l'œuvre qui préexisterait à la rencontre, mais le *rôle* qu'un trait de l'œuvre est susceptible de jouer lorsqu'il *est pris dans une rencontre* » (Morizot, Zhong, 2018, p.91). Suivant le lieu de son accrochage, les modalités de sa sélection, les personnes qui la regarde ou bien les conditions lumineuses, l'œuvre peut exister différemment, et elle agit de différentes manières. L'œuvre n'est pas auto-suffisante, son existence s'épaissit et se pluralise dans sa rencontre avec les emprunteur·euses.

Ces rencontres avec les œuvres sont aussi individuantes pour les emprunteur·euses. La rencontre individuante est entendue par Morizot et Zhong (2018), en suivant Simondon, comme « *réception de forme*, pensée comme une prise de forme active du spectateur lors d'une rencontre individuante » (p.85). Dans cette prise de forme, un mode de sentir est renouvelé, le quotidien peut en être transformé. Tous les emprunts ne mènent probablement pas à des rencontres individuantes, mais certaines œuvres rencontrent cette part d'irrésolu de l'individu et le transforme. Toutefois, l'individuation est faite d'une multiplicité de rencontres. L'artothèque semble alors pouvoir permettre le surgissement d'une pluralité de rencontres individuantes par l'emprunt, en invitant à rencontrer de nouvelles œuvres tous les deux mois. De plus, l'insertion des œuvres dans un milieu domestique semble pouvoir les lier d'une manière particulière, en permettant aux œuvres de pouvoir résonner dans l'intimité du quotidien. Cependant, les rencontres individuantes, prises dans leur singularité comme nous l'avons fait, transforment de manière « micro ».

C'est-à-dire que ce sont une multitude de petits changements, dont peut-être seulement leur analyse au niveau monographique nous permettrait de saisir véritablement l'impact transformateur de l'art à une échelle temporelle bien plus longue. Par la réalisation d'une cartographie des rencontres individuantes des emprunteur·euses, nous pourrions nous interroger sur la place singulière que peut avoir la réception domestique des œuvres dans une trajectoire de regardeur.

C) Raconter une anecdote

Les expériences et les rencontres individuantes sont, parfois, prolongées jusque dans l'artothèque. Ramener une œuvre peut être l'occasion de continuer l'expérience avec elle par le récit. Dans cette partie, nous nous intéressons à l'anecdote en tant que façon de parler des œuvres et comme production de savoir ordinaire (Kreplak, 2011). Pour ce faire, nous utiliserons une captation vidéo et nous nous appuyerons sur les ressources analytiques développées par l'analyse conversationnelle. Ce courant de recherche, développé notamment depuis les recherches de Sacks et Garfinkel, permet d'analyser comment se construit l'action dans les conversations et est l'« artefact qu'il nous fallait pour mieux revenir aux œuvres, telles qu'elles existent, telles qu'elles agissent dans la conversation » (Kreplak, 2014). Yael Kreplak et Franck Leibovici (2011) analysent comment les œuvres existent dans les conversations dans des façons de parler propres aux professionnel·les des mondes de l'art. En créant un dispositif de discussion entre des professionnel·les, ils·elles



dégagent différents modes d'existence conversationnels des œuvres, qui existent dans la conversation et sans images. Toutefois, nous proposons un décalage empirique, dans cet écrit, en s'intéressant non pas aux professionnel·les, mais aux façons de parler des œuvres

des amateur·rices.

La scène qui va nous intéresser ici dure une minute et dix neuf secondes⁴⁴. Elle est extraite d'une vidéo durant plus d'une heure, dont presque la moitié concerne le processus de choix d'œuvres de C. et G.. Les deux emprunteur·euses ont rapporté des œuvres après deux mois d'emprunt, comme le veut le règlement. La scène se déroule dans le dépôt. Alors que ces deux personnes regardent les œuvres pour en emprunter des nouvelles, la coordinatrice et l'enquêteur déballent les œuvres ramenées. Une de ces œuvres est alors posée contre un meuble (l'œuvre entourée sur la photo). C'est une œuvre d'Alice Planes intitulée « Les chaises ». Elle est composée de deux parties, une supérieure représentant des chaises dans un jardin, mais dont les chaises ont été prélevées – on les distingue alors par leurs contours – pour être mises dans la partie inférieure, sur fond blanc. Cette œuvre sera au cœur de l'anecdote.

a) La structure de l'anecdote

Raconter une histoire, une anecdote, implique l'usage de structures langagières particulières. Charles Goodwin les définit dans son article « Notes on story structure and the organisation of participation » (1984) en quatre séquences : tout d'abord il existe une *préface* offrant ou demandant la permission de raconter l'histoire ; ensuite un *background informationnel* permettant de donner des informations, notamment des *parenthesis*, participant à construire l'intelligibilité de l'histoire ; puis un *climax*, le sommet, le dénouement de l'histoire ; et enfin, pour clôturer la structure narrative de l'histoire, une nouvelle discussion entre les participant·es qui se rapporte à l'histoire qui vient d'être racontée. Ces quatre séquences, que nous détaillerons, sont des structures conversationnelles qui permettent de raconter une anecdote. De plus, nous aborderons les engagements corporels dans la conversation, que Goodwin ne traite pas.

Approchons nous de plus près de notre extrait pour en étudier la structure. Dans l'extrait que nous avons sélectionné, les emprunteur·euses vont se détourner du choix des œuvres qu'ils-elles ont emprunté·es pour parler de l'œuvre ramenée.

44 L'intégralité de la transcription ainsi que le codage utilisés se trouvent en A.xe.

6.	CAM	vous savez qu'elles* sont fluorescentes;
7.		<i>*(tourne son corps à 90° et montre</i>
8.		<i>du doigt en direction de l'oeuvre</i>
9.	AUR	<i>(s'arrête brusquement, regarde l'oeuvre</i>
10.	GUI	<i>(se décale de la grille pour se rapprocher et</i>
11.		<i>regarder l'oeuvre</i>
12.	AUR	(2.3) C'est vrai; <i>(regarde CAM</i>

C., prise dans son activité de choix – silencieuse à ce moment là – quitte les grilles pour venir interroger Aurélie (l.6) sur une caractéristique de l'œuvre qui est entre elles. C'est l'œuvre d'Alice Planes qu'ils-elles ont ramené et qui vient d'être déballée puis posée contre le meuble. Suite à l'intervention de C., les autres personnes interrompent leurs activités (Aurélie l'arrête (l.9) ainsi que G. (l.10 -11)), pour entrer dans une nouvelle séquence. Aurélie peut alors adresser à C. une invitation à en raconter plus, avec un ton interrogatif (prosodie montante). Nous sommes donc dans une préface : pris dans plusieurs activités, les participant-es s'arrêtent et reconfigurent leurs attentions vers la proposition de C. de raconter une anecdote, et l'invitent à la raconter par une prosodie montante.

L'anecdote peut alors se poursuivre :

14.		(1.0) On a [*découvert par hasard
15.		<i>*(touche la grille et regarde les</i>
16.		<i>œuvres dessus</i>
17.	AUR	[ah super
18.	CAM	parce qu'elles sont dans notre ^salon
19.		<i>^(s'accroupie à</i>
20.		<i>hauteur de l'oeuvre</i>
21.		et un jour quelqu'un est venu dormir^ sur notre
22.		canapé- lit

Suite à l'invitation, C. peut mettre en récit le *background informationnel* nécessaire à la compréhension de l'histoire. Elle qualifie ainsi le mode de découverte (l.14), l'emplacement (l.18), ainsi que le contexte dans lequel l'individu s'est retrouvé face à l'œuvre (l.21-22). Les récepteurs manifestent toujours une attention aux paroles de C. : Aurélie évalue son propos (l.17) puis se rapproche de l'objet qui est au cœur de la discussion (l.19-20), et G. est toujours occupé à regarder et écouter les propos. De plus, ce *background informationnel* servira bien à la discussion qui se déroule sur l'anecdote après qu'elle ait été racontée, par exemple sur la nuit du convive potentiellement perturbée par l'œuvre d'art

(l.78-81). Le *climax* de l'histoire peut alors surgir :

26.	et *nous a dit mais vos trucs ça s'éclaire pendant
27.	la nuit (rises

Le point culminant de l'histoire exprime une propriété de l'œuvre : sa fluorescence. Le *climax* laisse la possibilité pour les autres locuteur-rices de clôturer la séquence de l'anecdote d'une double manière : d'abord par un jugement évaluatif (l.29) puis par la réponse à la première partie de paire (« je le savais pas » (l.29)). La question prononcée dans la première partie de paire (l.6) trouve sa réponse après le *climax* de l'anecdote. Dès lors, l'invitation d'Aurélié (l.12) à raconter l'anecdote se renforce, elle n'exprime cette non-connaissance d'une propriété de l'œuvre d'art qu'après le *climax* et un jugement évaluatif de l'anecdote. Elle peut par la suite poursuivre la conversation (l.33) sur l'anecdote et en présence de l'objet. L'anecdote se termine alors par une reconfiguration des engagements dans un nouvelle séquence, dans laquelle Aurélié n'est plus présente et où C. et G. retournent à leur discussion relative au choix des œuvres et à leur progressive découverte de la collection. Si la structure de Goodwin s'apprête à notre cas, il nous faut nous approcher de cette spécificité qui est de parler d'une anecdote à propos de l'œuvre en sa présence et qui semble créer une tension.

b) La résolution d'une tension entre l'existence de l'œuvre dans l'anecdote et son existence matérielle

Dans l'extrait analysé, nous pouvons dégager deux modes d'existence à l'œuvre : l'existence conversationnelle de l'œuvre, où sont identifiées des particularités à partir d'un récit d'expérience, et l'existence matérielle (actuelle) de l'œuvre, dont les agent-es se rapprochent⁴⁵ et qui sert d'appui à la conversation. Dès lors, deux temporalités semblent se confronter dans cette scène : celle de l'anecdote qui réactualise une expérience passée avec l'œuvre dans certaines conditions, notamment lumineuse, et celle de l'œuvre matérielle

45 Durant l'anecdote, les régimes d'attention - ou plus particulièrement de perception- d'Aurélié alternent entre l'œuvre et la locutrice principale de l'anecdote. Aurélié se rapproche de l'œuvre (l.18-19) puis alterne entre une vision de l'œuvre et un soutien du regard à C. (l.24) qui elle même va se rapprocher de l'œuvre en question (l.27).

dans la situation qui est aussi ancrée dans des conditions particulières. Le *climax* révèle une propriété de l'œuvre (sa fluorescence), dans un contexte particulier (l'obscurité de la nuit), qui n'est pas visible directement dans les conditions matérielles d'exposition de l'œuvre (en journée). L'existence conversationnelle de l'œuvre s'insère dans un environnement dans lequel elle se confronte à une autre existence de l'œuvre. Une tension se crée entre les deux existences et les participantes sont amenées à chercher des appuis pour confirmer la proposition du *climax*. Dès lors, la discussion qui suit l'anecdote s'apparente à une tentative de résolution de cette tension entre les conditions d'existence matérielles et situées de l'œuvre et sa condition d'existence située au sein de l'anecdote. Les participantes se lancent à la recherche des propriétés qui ont permis l'expérience fluorescente (I.33) en se rapprochant de l'œuvre. C'est en liant l'existence matérielle de l'œuvre à la conversation, par l'usage de l'adverbe de lieu « là » (I.33), qui vient identifier les propriétés fluorescentes dans l'existence matérielle, que la tension est résolue. La propriété fluorescente est identifiée dans les deux existences de l'œuvre.

Cette tension est donc résolue par une enquête, qui permet de re-situer l'œuvre matérielle dans la discussion, sans qu'il y ait besoin de refaire cette expérience immédiatement pour approuver le propos. Changer les conditions d'exposition ne semble d'ailleurs pas envisageable pour les participant-es (I.42). La propriété pertinente révélée par l'anecdote étant identifiée, la discussion se latéralise hors de cette tension pour mener une discussion plus générique sur l'étendue de cette propriété aux œuvres de la série – qui sont hors du champ de vision – (I.47-48). Aurélie a fait alors appel à d'autres récits, ceux de l'artiste, pour tenter de répondre à la supposition de C. (I.53-58). Il nous semble important ici de distinguer le récit d'Aurélie – qui comme celui de C. raconte quelque chose déjà raconté – de celui de C.. Le récit d'Aurélie sur les propriétés fluorescentes des œuvres de l'artiste ne suit pas la même structure que celui de C., il vient à titre informationnel alors que celui de C., suivant la structure d'une anecdote, semble appeler un engagement – notamment corporel – des participant-es plus grand, jusqu'à mener une enquête pour confirmer la proposition émise dans le *climax*. L'engagement dans l'anecdote identifiant une propriété de l'œuvre a nécessité divers appuis : une structure conversationnelle propre à l'anecdote ; le récit d'une expérience avec l'œuvre ; des engagements rythmiques où les corps se rapprochent de l'œuvre et s'immobilisent pour écouter et regarder ; de l'œuvre

dans son existence matérielle pour vérifier l'information ; ainsi que des récits sur l'œuvre pour étendre l'information à toute la série.

c) La production d'un savoir ordinaire par l'anecdote

Nous avons pu analyser les modalités d'engagement et de production d'une anecdote autour d'une œuvre d'art. Celles-ci pouvant même être caractéristiques d'une expérience, au sens Deweyen du terme, en tant que « situation chargée de suspens qui progresse vers son propre achèvement par le biais d'un série d'incidents reliés entre eux » (p.93, 2012 [1934]). En effet, une première expérience (la découverte de la fluorescence) contée une deuxième fois, dans une structure langagière propre à l'anecdote, entraîne une seconde expérience (différente de la première) qui a permis de confirmer l'identification d'une propriété particulière de l'œuvre par la résolution d'une tension. Il est important de souligner, et le régime oral de la discussion revêt ici toute son importance, que cette caractéristique – la fluorescence – n'est pas inscrite dans l'existence documentaire-institutionnelle de l'œuvre. En effet, la description standard de l'institution n'indique pas cette propriété mais: « 2015, sérigraphie sur papier, 2/15, 50 x 40 cm » . Même une description plus fine du projet de l'artiste, dans le catalogue, n'indique pas cette propriété, si ce n'est une phrase qui pourrait, de manière très ambiguë, annoncer cette faculté : « Le regard du peintre apporte l'harmonie colorée, aidé par l'indispensable lumière vitale pour son travail. » - cette phrase semble du moins réinterprétable à l'aune de l'expérience ici décrite -.

L'anecdote peut être alors approchée comme une façon de parler permettant de prolonger et de continuer une expérience. Nous suivons ici la perspective ouverte par Yaël Kreplak (2011) qui affirme que « Les façons de parler – et d'écouter – jouent donc un rôle crucial dans la co-élaboration d'une version d'une œuvre, qui a sa pertinence comme représentation contextuelle, émergente et partagée. ». Raconter une anecdote à propos d'une œuvre c'est donc fixer de manière fugace une version de l'œuvre de façon partagée, soit un savoir ordinaire. Dans la perspective de la pluralité des existences que nous avons prise, nous pouvons même parler de version en tant que mode d'existence. Dans l'anecdote, l'œuvre est pourvue d'une existence discursive basée sur le récit d'une rencontre avec une

propriété de l'œuvre. Comme dans le processus de cristallisation que nous avons décrit, un actuel de l'œuvre est confronté à un virtuel de l'œuvre. L'anecdote permet de faire exister l'œuvre dans d'autres propriétés lumineuses que celles de son actuel, pour en révéler une propriété. Comme l'existence documentaire-institutionnelle produit un savoir institutionnel à l'œuvre, c'est une existence expérientielle de l'œuvre qui advient dans l'anecdote.

Yael Kreplak (2011) souligne le caractère collectif de la production conversationnelle des savoirs ordinaires sur les œuvres. L'existence expérientielle de l'œuvre par l'anecdote est du même ressort : une première personne raconte l'œuvre et ses particularités lumineuses à ses hôtes, qui en font le récit à l'artothèque. La mise en récit continue la rencontre. De plus, la vérification de l'information est faite collectivement : la coordinatrice et les emprunteur·euses se rapprochent de l'œuvre et usent d'autres récits pour y parvenir. Nous pouvons qualifier l'anecdote de production collective et expérientielle d'un savoir-ordinaire sur une œuvre.

Conclusion :

Dans cette partie, nous avons analysé comment adviennent les œuvres et les emprunteur·euses, par l'emprunt. Nous avons fait le choix, comme le souligne Bertrand Prevost dans sa cosmologie esthétique⁴⁶, « d'appréhender [l'expressivité des œuvres] d'avantage comme un moment ou une phase transitoire que comme un état des choses ». Les œuvres d'art ne sont pas données, elles adviennent avec le public : c'est dans la rencontre que surgissent les objets et les sujets en tant que tels. Nous nous sommes d'abord intéressés aux choix des œuvres, par le prisme de la sociologie de l'action. Pour choisir une œuvre, divers appuis hétérogènes sont utilisés pour réaliser l'action. Des engagements rythmiques dans le dispositif sont mis en œuvre ; des modifications des agencements d'exposition ; l'activation d'expériences ou bien encore l'utilisation des existences documentaire-institutionnelle des œuvres. Chacune de ses formes est prise, dans l'action, avec d'autres appuis pour réaliser les choix. Dans chaque choix d'œuvres, c'est un monde et « sa puissance d'implication » (*ibid.*) qui surgissent. Ensuite, nous avons parcouru des modes

46 PREVOST, Bertrand, *L'image et le problème de l'expression. Pour une cosmologie esthétique*, consulté le 18/02/2020 : https://www.academia.edu/18496788/Limage_et_le_probl%C3%A8me_de_lexpression

d'existence des œuvres dans l'emprunt, quand les œuvres sont accrochées chez les emprunteur-euses. Nous avons pu aussi, dans cette partie, décrire l'émergence des existences des œuvres de manière située : des existences particulières surgissent à des moments précis, entre l'œuvre et l'emprunteur-euses. Nous avons tout d'abord souligné l'existence de l'œuvre en tant qu'objet fragile par les pratiques de maintien et de soutien de la fragilité ; puis nous avons analysé différentes formes d'insertion des œuvres dans le domicile, comme permettant la remise en jeu de catégories de perception de l'art, comme révélateur d'intimité ou bien comme objet de contemplation ; enfin, par les méthodes de l'analyse conversationnelle, nous avons décrit l'existence conversationnelle d'une œuvre comme production expérientielle d'un savoir-ordinaire par l'anecdote. Dans chacune de nos descriptions, nous avons pu mettre en avant des versions de l'œuvre. Dans chaque existence, c'est une version singulière de l'œuvre qui émerge.

Nous avons pu ainsi dégager une pluralité de formes d'existence aux œuvres. Nous pouvons alors prendre le parti que les œuvres regorgent de possibilités transformatrices à l'artothèque. Toutefois, et nous mettrons cette perspective en discussion dans la conclusion, comment se lient ces existences dans le dispositif ? Quelles performativités ont-elles ?

Conclusion

Nous avons, dans ce mémoire, analysé la genèse des œuvres d'art. Toutefois, nous l'avons étudié dans une *écologie*, un milieu, c'est-à-dire que nos analyses se sont ancrées dans un terrain nous insérant au cœur de leur construction. Nous avons alors décrit des œuvres d'art *en train de se faire*. En les situant dans leur écologie, il est possible d'étudier leurs effets, leurs relations, leurs constructions et leurs existences. De plus, cette perspective nous oblige à considérer ceux-celles qui participent à en faire une œuvre d'art : institutions, dispositifs, publics, accrochages, lumières, étiquettes, contrats, etc.

L'approche chronologique que nous avons prise permet de rendre compte du caractère cyclique et continu des processus. Si, pour l'analyse, des balises sont mises, le réel du milieu continu. La chronologie permet d'accompagner la représentation d'un certain mouvement qui se répète.

Dans la première partie, nous nous sommes attelés à analyser le dispositif. Nous avons ainsi décrit les trois séquences qui constituent l'ossature de l'artothèque. Nous avons pu lier cette approche à l'anthropologie de l'écriture. L'écrit, par ses caractéristiques, est un outil efficace pour faire tenir un dispositif. Par sa stabilité, ses possibilités d'archivages et de signature, il permet de stabiliser et d'engager les différentes parties liées. Le dispositif écrit cadre, mais il s'actualise aussi au fur et à mesure. L'écrit rigide qui maintient est aussi écrit souple qui permet d'actualiser en permanence le dispositif. De plus, il n'y aurait pas d'un côté le dispositif et de l'autre les œuvres. Elles existent aussi dans le dispositif, d'une manière précise. Chaque œuvre, pour être gouvernée par le dispositif de prêt, doit exister de manière documentaire-institutionnelle. Des informations sont prélevées et d'autres sont ajoutées dans des documents pour qu'elles existent de cette manière. Dès lors, cette existence créée par le dispositif les dote des mêmes caractéristiques : par l'écrit l'existence dure dans le temps et peut aussi s'actualiser. Les formes que prennent ces écritures, proches de ce que l'on pourrait appeler une liste, s'apparentent fortement à ce que Jacques Goody (1979) décrit comme un des outils de gestion lié à l'apparition de l'écriture⁴⁷. L'écrit,

47 Goody précise que les listes écrites, en passant du domaine auditif au domaine visuel, permettent

d'autant plus sous la forme de liste, apparaît comme un outil privilégié pour la gestion des objets. Dès lors, comme le soulignait Fernando Dominguez Rubio (2014), l'existence matérielle des œuvres se prête plus ou moins bien à la création d'une existence documentaire-institutionnelle dans un format standard. Ecrire les œuvres pour gérer et maintenir une collection est une pratique récurrente dans les mondes de l'art, dans de grandes institutions comme dans de plus petites, ainsi que dans différents modes de circulation.

Dans la deuxième partie, nous avons analysé le dispositif en mouvement. Pour ce faire, nous nous sommes appuyé-es sur le concept de cristallisation pour qualifier le mode de gestion des œuvres. Nous avons souligné l'importance de la conservation dans le dispositif de circulation : pour circuler, les œuvres doivent être maintenues dans un certain état, sinon elles sortent du circuit. Pour gérer une collection par cristallisation, les œuvres sont dotées d'une deuxième existence pour les stabiliser et pouvoir les confronter à leur existence matérielle. Dans les écrits de sociologie de la conservation, cette tension était présente, toutefois elle n'était pas décrite ou assimilée à une « vision ». Nous avons alors pu apporter des descriptions permettant de comprendre la mise en tension nécessaire entre deux modes d'existence des œuvres pour les conserver. Doter l'œuvre d'une existence documentaire-institutionnelle, crée un miroir de son existence matérielle. La conservation est une activité d'évaluation de la tension, où à chaque vérification, les deux existences des œuvres sont mises en jeu. Dès lors, l'existence matérielle comme la documentaire-institutionnelle peuvent s'actualiser. En analysant le dispositif en mouvement, nous avons pu voir comment l'art se fait et se défait dans chaque situation.

Dans la troisième partie, après nous être concentré-es sur les œuvres dans l'artothèque, nous nous sommes approché-es du lien entre les œuvres et les emprunteur-euses. En effet, les œuvres existent de différentes façons avec l'institution et le public. Nous avons tout d'abord analysé le choix des œuvres dans le dépôt. Pour emprunter

« d'examiner autrement, de réarranger, de rectifier des phrases et même des mots isolés » (p.145). Il les différencie du langage parlé, mais aussi des modes d'écriture plus proche du parlé, plus narratifs. La liste permet alors de « disjoindre les éléments » et de les « trait[er] abstraitement ». Elle permet un niveau d'abstraction et de « décontextualisation » qui a été utilisé dans de nombreuses sociétés en tant qu'outil de gestion administrative.

des œuvres, il faut les choisir. Pour ce faire, émergent tant les sujets que les objets. Les emprunteur-euses activent des *appuis conventionnels* pour réaliser cette *fin-en-vue*. Une œuvre d'art n'est jamais choisie en soi, le choix est au contraire un mélange, parfois complexe, de divers appuis disponibles dans l'environnement, qu'ils soient internes ou externes. Choisir une œuvre c'est donc réussir à la lier à l'environnement, et à se faire exister avec elle dans celui-ci. Nous avons, ensuite, prolongé cette piste selon laquelle l'œuvre n'est pas un donné, mais qu'elle émerge dans des situations, en abordant des récits d'expériences d'emprunt. L'œuvre surgit quand des liens se font avec son environnement, elle fait *effet*. Elle existe ainsi de différentes manières, où chaque cas et situation peuvent receler d'un potentiel d'existence (d'individuation), tant pour le sujet que pour l'œuvre. Nous avons analysé l'expérience avec les œuvres en tant que rencontre par l'insertion dans l'espace domestique. Emprunter des œuvres c'est alors les insérer dans l'intimité de l'espace domestique et (potentiellement) les faire résonner avec lui. L'emprunt peut alors faire surgir des expériences et être un facteur d'individuation.

Nous allons à présent aborder deux points : la question de pluralité des paradigmes et celle de la performativité des existences.

En abordant les œuvres d'art dans le milieu dans lequel elles se trouvent, et pour restituer la pluralité des situations dans lesquelles elles existent, nous avons eu recours à diverses approches, tant théoriques que méthodologiques. En partant du terrain, les différents paradigmes nous ont permis d'aborder et d'explorer différents éléments participant à la construction de ce qui fait l'art. L'anthropologie de l'écriture nous a, par exemple, permis d'aborder la matérialité et les potentialités de l'écrit pour faire tenir un dispositif. La sociologie de la maintenance nous a accompagné pour aborder le dispositif en mouvement dans la conservation. Par les modes d'existence nous avons pu approcher la genèse des œuvres d'art. La sociologie de l'action, de l'activité ou encore la sociologie du travail nous ont ouvert le chemin vers la pluralité des existences des œuvres avec les emprunteur-euses. Pour restituer une pluralité de paradigmes existant dans le milieu, une approche les combinant nous est apparue comme essentielle. Au niveau méthodologique, chaque approche nous a permis de mettre en avant des caractéristiques particulières des modes d'existence, que les autres ne permettaient pas.

Chacun de ces paradigmes pouvant se trouver à des échelles différentes, nous avons pu analyser des existences structurelles dans le milieu comme des existences plus locales. En symétrisant les existences rencontrées sur le terrain, dans une approche multi-scalaire, il est possible de rendre compte d'une pluralité de situations sans les hiérarchiser. Cette perspective nous semble indispensable pour ne pas entrer dans des opérations de réduction de la construction de la réalité.

Dès lors, ne pas hiérarchiser les modes d'existence des œuvres, se trouvant à des échelles différentes, n'empêche pas d'étudier leur performativité, c'est-à-dire les conditions de leur durée et de leurs effets. Au contraire, cette perspective permet de confronter les modes d'existence dans leurs conditions de réalisation. Nous aimerions alors donner quelques pistes. Dans les modes d'existence analysés, deux grands types d'actes langagiers ont été identifiés : l'écrit et l'oral. L'accès au premier, dans l'existence documentaire-institutionnelle des œuvres, est presque uniquement réservé aux travailleuses de l'institution. Le second est le seul moyen d'expression qu'utilisent les emprunteur-euses. Certes, les objectifs ne sont pas les mêmes : d'un côté les travailleuses du lieu tentent de stabiliser et de gérer une collection par l'écrit ; de l'autre, les emprunteur-euses expriment leurs opinions, sensations, expériences avec les œuvres. Cependant, comme nous l'avons souligné avec la production d'une anecdote, les récits d'expériences peuvent être envisagés comme des savoirs-ordinaire. Dans notre étude, cette production de savoir est orale, donc plus évanescence que les productions écrites. Si les écrits durent dans le temps, les anecdotes orales semblent circonscrites au moment où elles sont racontées. Comment allier ces deux types de production de savoir ? Dans une perspective cosmopolitique, dans laquelle nous sommes allé-es à la recherche et la rencontre d'une polyphonie d'existence, cette pluralité semble poser une question à l'institution, dans une perspective démocratique : comment considérer cette multiplicité des existences des œuvres dans leur gestion ?

Bibliographie

AUSTIN, John-Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, trad. fr. G. Lane, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points-Essais », 1991 [1970].

BECKER, Howard S., *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006, 380p.

BELTRAME, Tiziana, « L'insecte à l'œuvre. De la muséographie au bruit de fond biologique des collections », *Mondes Infimes*, Techniques & Cultures, n° 68, vol. 2, p. 162-177, 2017.

BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », [1939] *In : œuvres, Tome III, Folio/Essais*, Gallimard, 2000.

BESSY Christian, **CHATEAURAYNAUD** Francis, « Le savoir-prendre », *Techniques & Culture*, 54-55 | 1992, 689-711.

BESSY Christian, **CHATEAURAYNAUD** Francis, *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris, Métailié, 1995, 368 pages, index, bibliographie.

BIDET, Alexandra (Dir.) *Sociologie du travail et activité*, Octarès, Toulouse, 2006, 251 p.

BIDET, Alexandra, « Le corps, le rythme et l'esthétique sociale chez André Leroi-Gourhan », *Techniques & Culture*, vol. 48-49, no. 1, 2007, pp. 15-38.

BIDET, Alexandra, « La multi-activité, ou le travail est-il encore une expérience ? », *Communications*, vol. 89, no. 2, 2011, pp. 9-26.

BIDET, Alexandra et **MACE**, Marielle « S'individuer, s'émanciper, risquer un style (autour de Simondon) », *Revue du Mauss*, 38 (septembre 5), 2011, p. 269-284.

BIDET Alexandra, **QUERE** Louis et **TRUC** Gêrôme, « Ce à quoi nous tenons. Dewey et la formation des valeurs », in *La formation des valeurs* (traduit par A. Bidet, L. Quéré, G. Truc), La découverte, Paris 2011, p. 5-64.

BIDET, Alexandra, **LE MÉNER ERWAN**, « Les ressorts collectifs des signalements de sans-abri au 115. Appel politisé, voisinage troublé et geste citoyen en milieu urbain démocratique », *In* CARREL M. & C. NEVEU (dir.), *Citoyennetés ordinaires. Pour une approche renouvelée des pratiques citoyennes*, Paris, Éditions Karthala, 2014, pp. 101-130.

BINDA, Elisa, « Techno-esthétiques ou philosophies de l'interaction : les réflexions de Gilbert Simondon et John Dewey », *Appareil* [En ligne], 16 | 2015, mis en ligne le 09 février 2016.


BOLTANSKI, Luc, **ESQUERRE**, Arnaud, *Enrichissement : une critique de la marchandise* Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2017

BOURDIEU, Pierre, **DARBEL**, Alain, *L'Amour de l'art : Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minuit, 1966

CALLON Michel et al.. Sociologie des agencements marchands. Textes choisis. PRESSES DES MINES, pp.482, 2013.

CALLON, Michel, **AKRICH**, Madeleine, **LATOUR**, Bruno, Sociologie de la traduction. Textes fondateurs. Presse des Mines, 2006.

CHATEAURAYNAUD, Francis, **DEBAZ**, Josquin, « Agir avant et après la fin du monde, dans l'infinité des milieux en interaction », *Multitudes*, 2019/3 (n° 76), p. 126-13.

COAVOUX, Samuel. «  Compétence artistique, réception et démocratisation » *Marges*, vol. 15, no. 2, 2012, pp. 69-80.

COAVOUX Samuel, « Reconnaître un chef-d'œuvre. L'influence du statut d'une œuvre dans l'allocation de l'attention des visiteurs au musée d'art », *Regards Sociologiques*, n°49, 2016, pp. 23- 36.

DELEUZE, Gilles, Cinéma 2. L'image-temps, Chapitre IV. Les cristaux du temps, Editions de Minuit, Paris, 1985.

DENIS Jérôme, **PONTILLE** David, « L'effacement des graffitis à Paris : un agencement de maintenance urbaine » In Nicolas Dodier; Antony Stavrianakis. Les objets composés. Agencements, dispositifs, assemblages, Editions de l'EHESS, pp.41-74, 2018, *Raisons Pratiques*.

DENIS, Jérôme, **PONTILLE**, David, « Performativité de l'écrit et travail de maintenance », *Réseaux*, vol. 163, no. 5, 2010, pp. 105-130.

DENIS, Jérôme, **PONTILLE**, David, Petite sociologie de la signalétique. Les coulisses des passages du métro, Presses des Mines, Paris, 2010.

DERLON, Brigitte, **JEUDY-BALLINI**, Monique, *La Passion de l'art primitif. Enquête sur les collectionneurs* Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2008, 322 p.

DEWEY, John, L'art comme expérience, Paris, NRF, Gallimard, coll. « Folio », 2012. [1934]

DEWEY, John, *La formation des valeurs*, Empêcheurs de penser en rond, 2011, 234 p. [1939]

Direction générale de la création artistique, **CHEVREFILS DESBIOLLES** Annie, L'artothèque comme média. Les artothèques : une expérience originale de démocratisation de l'art dans un écosystème en recomposition, Ministère de la Culture, Rapport n°SIE 2017 11, 2016.

DODIER, Nicolas, « Les appuis conventionnels de l'action. Eléments de pragmatique

sociologique », *Réseaux*, vol. 62, no. 6, 1993, pp. 63-85.

DODIER, Nicolas. Les Hommes et les Machines. La conscience collective dans les sociétés technicisées, Editions Métailié, 1995

DODIER, Nicolas. « Transformations des langages et du travail critique des sciences sociales. Quelques propositions à partir de l'exemple des questions médicales », *Raisons politiques*, vol. 55, no. 3, 2014, pp. 7-46.

DODIER, Nicolas, **BARBOT**, Janine , « La force des dispositifs », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 71e année, no. 2, 2016, pp. 421-450.

DODIER, Nicolas, **STAVRIANAKIS**, Anthony (Dir.), Les objets composés. Agencements, dispositifs, assemblages, Editions EHESS, Paris, 2018.

DOMINGUEZ-RUBIO Fernando, « Preserving the unpreservable, docile and unruly objects at MoMa », *Theory and Society*, Volume 43, Issues 6, 2014, p.617-645

DOMÍNGUEZ RUBIO, Fernando, « On the Discrepancy between Objects and Things. *Journal of Material Culture* », 21(1), p. 59–86, 2016.

FRAENKEL, Béatrice, « Actes écrits, actes oraux : la performativité à l'épreuve de l'écriture », *Études de communication*, vol. 29, no. 1, 2006, pp. 69-93.

GOODWIN, Charles, *Notes on story structure and the organization of participation*, 1984.

GOODY, Jack, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, trad. de l'anglais par J. Bazin et A. Bensa, Paris, Éd. de Minuit, 1979 [1977], 274 pages

HEINICH, Nathalie, **SHAPIRO**, Roberta (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, EHESS, coll. « Cas de figure », 2012, 336 p.

HENNION Antoine, *La passion musicale*, Editons Métailés, Paris, 1993.

HENNION, Antoine, « Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », *Sociétés*, vol. no 85, no. 3, 2004, pp. 9-24.

HENNION, Antoine. « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, vol. 153, no. 1, 2009, pp. 55-78.

INGOLD Tim, *Faire. Anthropologie, archéologie, art et architecture*, Editons Dehors, 2017.

KREPLAK Yaël, « Façons de parler : l'anecdote comme approche de l'œuvre », *Langage(s) de l'œuvre et de l'art*, Marges, n° 13 [Jérôme Glicenstein (dir.)], 2011, p. 91-106.

KREPLAK, Yaël, *L'œuvre en pratiques. Une approche interactionnelle des activités artistiques et esthétiques*, Thèse de doctorat, Ecole Normale Supérieure de Lyon, 2014.

KREPLAK, Yaël, de **CASTÉRA**, Grégory, **LEIBOVICI**, Franck (dir.), Des récits ordinaires, Dijon, Les Presses du réel ; Nice : Villa Arson, 2014.

KREPLAK, Yaël, « Voir une œuvre en action. Une approche praxéologique de l'étude des œuvres », Cahiers du CAP, n° 5, 2017 a, p. 189-213

KREPLAK, Yaël, « La conservation comme performance ? », Culture & Musées, n°29, 2017.

KREPLAK, Yaël, « Quelle sorte d'entité matérielle est une œuvre d'art ? Le cas du Magasin de Ben », Images Re-vues, Hors-Série 7, 2019a).

KREPLAK, Yaël, « ANALYSER LA VISION PROFESSIONNELLE DES RESTAURATEURS : LAPRATIQUE DU CONSTAT D'ETAT », 2019b (à paraître)

LATOURE, Bruno, « Les "vues" de l'esprit. » In: Culture et technique, Réseaux, volume 5, n°27, 1987, Questions de méthode. pp. 79-96.

LATOURE Bruno, **STENGERS** Isabelle, Une introduction à la réédition de Etienne Souriau, Les différents modes d'existence suivi de « l'œuvre à faire », PUF, pp. 1-75, 2009. Paris 2011, p. 5-64.

LATOURE, Bruno, **WOOLGAR**, Steve, La vie de la laboratoire. La production des faits scientifiques, La découverte, Paris, 1979.

LEROI-GOURHAN, André, Le geste et la parole. Tome II : La mémoire et les rythmes, Paris, Albin Michel, 1964.

MACE, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011

MARTUCCELLI, Danilo, « Les deux voies de la notion d'épreuve en sociologie », *Sociologie*, 2015/1 (Vol. 6), p. 43-60.

MENGER Pierre-Michel, Portrait de l'artiste en travailleur, Editions du Seuil et La République des Idées, 2003.

MORIZOT, Baptiste, **ZHONG MENGUAL**, Estelle, Esthétique de la rencontre. L'énigme de l'art contemporain, Paris, Seuil, 2018.

MOULIN Raymonde, *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 2003, 204 p.

PASSERON, Jean-Claude, **PEDLER** Emmanuel, Le Temps donné aux tableaux, Marseille, imerec, 1991

PETRUCCI, Armando, *Jeux de lettres. Formes et usages de l'inscription en Italie 11e-*

20e siècles, Éditions de l'EHESS, Paris, 1993.

PIETTE, Albert, *Ethnographie de l'action. L'observation des détails*, Paris, Métailié, 1996.

PIETTE, Albert, « De la relation à l'existence : sciences sociales ou sciences humaines », *Revue du MAUSS*, vol. 47, no. 1, 2016, pp. 257-286.

PONTILLE, David, « Produire des actes juridiques », in A. Bidet, A. Borzeix, T. Pillon, G. Rot & F. Vatin (Éds), *Sociologie du travail et activité*, Toulouse, Octares, 2006, pp. 113-126.

PREVOST, Bertrand, *L'image et le problème de l'expression. Pour une cosmologie esthétique*, consulté le 18/02/2020 :

https://www.academia.edu/18496788/Limage_et_le_probl%C3%A8me_de_lexpression

QUERE Louis, « Le public comme forme et comme modalité d'expérience », in D. Cefaï, D. Pasquier (dir.), *Les Sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, Paris, Presses Universitaires de France, (Coll. « Curapp »), 2003, p. 113-114.

RÉMY, Catherine. « Ni cliché, ni séquence : s'arrêter sur l'image », *Ethnologie française*, vol. 37, no. 1, 2007, pp. 89-95.

REMY, Catherine, **DENIZEAU**, Laurent (dir.), *La vie, mode mineur*, Paris, Presses des Mines, Collection Sciences Sociales, 2015.

STENGERS, Isabelle, « 1. La proposition cosmopolitique », Jacques Lolive éd., *L'émergence des cosmopolitiques*. La Découverte, 2007, pp. 45-68.

SCHULTHEIS, Franz, & all. E, *When Art Meets Money. Encounters at the Art Basel*, Buchhandlung Walther König, Cologne, 2015.

VATIN, François, "L'économie comme acte de gestion : critique de la conception substantive de l'économie", *Sciences de la Société*, n° 73, 2008, p. 165-184.

VATIN François (dir.), *Evaluer et valoriser. Une sociologie économique de la mesure*, Presses universitaires du Mirail, coll. « Socio-logiques », 2013, 306 p.

YANEVA, Albena, « When a bus met a museum : following artists, curators and workers in art installation », *Museum and Society*, n° 1, vol. 3, 2003, p. 116-131.

Annexes

Identification des participant-es

AUR initiales du locuteur-trice

Paroles

bla paroles prononcées

Gestes

(*touche*) mouvements du corps

Multimodalité

Signes diachroniques pour indiquer la simultanéité d'un geste avec une parole :

^ AUR

* CAM

° GUI

Pauses

(.) indique une pause inférieure à 0.2 secondes

(1) une pause et sa durée à la seconde près

Prosodie

↑↓ soulignent les montées et descentes intonatives

Extrait d'une minute et dix-neuf secondes:

1. CAM (*jette un premier coup d'oeil à sa gauche en*
2. *direction d'AUR*
3. *(tire la grille et passe de l'autre côté*
4. *(jette un coup d'oeil à droite*
5. AUR (*se rapproche de l'œuvre qui est entre elles*
6. CAM **vous savez qu'elles* sont fluorescentes↑**
7. **(tourne son corps à 90° et montre*
8. *du doigt en direction de l'œuvre*
9. AUR (*s'arrête brusquement, regarde l'œuvre*

10. GUI *(se décale de la grille pour se rapprocher et*
11. *regarder l'œuvre*
12. AUR (2.3) **C'est vrai**↑ *(regarde CAM*
13. CAM (1.0) **Ouais**
14. (1.0) **On a [*découvert par hasard**
15. **(touche la grille et regarde les*
16. *œuvres dessus*
17. AUR **[ah super**
18. CAM **parce qu'elles sont dans notre ^salon**
19. *^(s'accroupie à*
20. *hauteur de l'œuvre*
21. **et un jour quelqu'un est venu dormir^ sur notre**
22. **canapé- lit**
23. *^(se relève,*
24. *tourne son corps à 45 degrés et regarde C*
25. *(tire la grille*
26. **et *nous a dit mais vos trucs ça s'éclaire pendant**
27. **la nuit (rires**
28. **(se décale et fait quelques pas pour se rapprocher de l'œuvre*
29. AUR **mais c'est génial**↑, **mais je [le savais pas** *^
30. CAM **[ouais ouais**
31. **(se baisse en montrant du doigt et en pointant*
32. *une partie de l'œuvre*
33. *^(s'accroupit à hauteur de l'œuvre*
34. AUR **en fait c'est la* peinture [fin c'est l'encre qui**
35. CAM **[ouais**
36. AUR **est là**
37. **(se relève, passe la main dans*
38. *ses cheveux et se baisse à nouveaux*
39. CAM **ouais c'est ça**
40. (3.0) *(rires*

41. *(se retourne et se dirige vers les grille*
42. AUR **ah génial*° il faut que je reste dormir ici cette nuit*^°**
43. **°(rires*
44. **^° (rires*
45. GUI *(se retourne et se dirige vers les grilles*
46. AUR (2.0) **excellent**
47. CAM **mais°* je ne sais pas si elles le sont toutes (.)**
48. **je pense**
49. *°(tire une grille puis se tourne pour regarder*
50. *A et C*
51. **(tire une grille qu'elle regarde et se tourne*
52. *vers A*
53. AUR **alors je sais que, enfin l'artiste m'avait dit qu'elle avait °fait**
54. *° (se tourne vers la grille*
55. **euh une expo avec des sérigraphies**
56. **phosphorescentes mais**
57. *(se tourne vers la droite en leur direction*
58. **elle me l'avait pas dit* pour celle ci**
59. ** (se tourne vers la grille*
60. *(se tourne dans l'autre sens pour jeter quelque chose*
61. CAM **bah voilà**
62. AUR **je vous ai laissé la surprise**
63. CAM *(se retourne vers A (rires*
64. AUR (2.0) **excellent**
65. CAM *(tire les grilles et regarde les œuvres*
66. *(se tourne pour regarder l'œuvre*
67. (7.0) **ouais* on voit° à peine**
68. **(se dirige vers l'œuvre et se baisse*
69. *°(se retourne et marche*
70. *quelques pas vers l'œuvre*
71. GUI *(se rapproche, met les mains dans les poches puis*

72. se passe la main dans les cheveux)
73. AUR **ouais ouais elle est sur les chaises et puis là**
74. **sur le**
75. CAM **ouais**
76. (*se redirige vers les grilles*)
77. AUR (1.0) **excellent** (rires)
78. AUR (1.0) **bon j'espère que ça l'a pas empêché de**
79. **dormir**
80. CAM **non*° non je crois pas** ↓ (*rires*)
81. *°(tire une grille)