

Vers une écologie de l'art. Une ethnographie du MNAM

Yaël Kreplak

Yaël Kreplak travaille dans le domaine de la sociologie de l'art, dans une démarche pragmatique, nourrie de théorie et d'histoire de l'art. Après avoir soutenu sa thèse en 2014 à l'ENS de Lyon, elle a poursuivi ses recherches avec le soutien du Laboratoire d'excellence Création, Arts et Patrimoines (Université Panthéon Sorbonne) et de la Fondation des sciences du patrimoine (Labex PATRIMA). Diplômée du Master Art et Politique dirigé par Bruno Latour à Sciences Po Paris (SPEAP) en 2011, elle est actuellement chargée de recherche au laboratoire SENSE (Orange Labs), et chercheuse associée au Centre d'étude des mouvements sociaux (EHESS) et au Centre de recherche sur les liens sociaux (Université Paris Descartes & Université Sorbonne Nouvelle).

Depuis sa thèse, qui portait sur les pratiques d'accrochage d'œuvres, ses travaux creusent la perspective d'une écologie de l'art, ancrée dans une analyse des activités de mise en exposition, conservation, documentation, restauration et régie. L'objet de son travail est donc l'art et ses objets, abordés sociologiquement du point de vue d'un ensemble d'activités et de pratiques sociales situées, dont elle fait l'hypothèse qu'elles participent à la constitution des œuvres et propose d'intégrer à notre appréhension du fait artistique. Ses méthodes d'enquête, issues de l'ethnométhodologie, de l'action située et de l'esthétique pragmatiste, l'ont menée à conduire des ethnographies à la Villa Arson, au Musée national d'art moderne du Centre Pompidou, ou encore aux Archives Nationales.

Son travail de recherche se construit en dialogue étroit avec les professionnels de l'art. Elle coordonne, depuis 2015, le programme « Écologie des collections. Nouvelles perspectives sur les pratiques muséales », avec Tiziana Beltrame et Frédéric Keck, développé en partenariat avec le musée du quai Branly – Jacques Chirac, le MNAM et les Archives nationales. Elle a également été associée au projet « Document bilingue. Réserves et collections, un autre Mucem », dirigé par Érik Bullot et Sabrina Grassi-Fossier, qui s'est matérialisé par une publication et une exposition en 2017. Elle collabore régulièrement avec des artistes et a notamment réalisé, avec Franck Leibovici et Grégory Castéra, le projet *des récits ordinaires*, qui a donné lieu à une exposition au Centre national d'art contemporain de la Villa Arson (en 2014) et à une publication (parue aux éditions Les presses du réel). Depuis 2017, elle est chercheuse associée au programme « Art et artefactualité » de l'École supérieure d'art d'Avignon, où elle participe aux jurys de diplôme des étudiants mention conservation-restauration.

Yaël Kreplak a bénéficié en 2016 du soutien à la recherche en théorie et critique d'art du Cnap pour son projet.

Vers une écologie de l'art. Une ethnographie du MNAM

Mon travail de recherche part du constat suivant : on ne sait pas, aujourd'hui, définir ce qui fait d'une œuvre une œuvre. Du ready-made à la performance, en passant par les installations, les multiples, les œuvres *in situ* ou le net-art : l'art contemporain, en variant ses formes et supports, en diversifiant ses lieux d'exposition et modalités de circulation, s'est caractérisé par ce qui a été décrit, en théorie de l'art, comme un phénomène de *dé-définition* (Rosenberg 1992¹). Cette notion permet de capter la façon dont sont affectés un ensemble de traits tenus, jusque-là, pour constitutifs des œuvres : l'unicité, l'artefactualité, la permanence, l'auctorialité ou encore la distinction entre l'œuvre et son environnement.

Productive sur un plan théorique, cette dé-définition ne s'est pas suffisamment accompagnée, à mes yeux, d'un examen empirique des redéfinitions dont, de fait, elle est solidaire. Où commence et où s'arrête une œuvre, de sa création à son exposition, de sa documentation à sa conservation ? Comment appréhende-t-on un objet d'art qui existe en plusieurs exemplaires, qui peut être remplacé, voire qui n'est pas fait pour être pérenne ? Comment fait-on la part entre une œuvre et tout ce qui la fait exister, voire la rend possible : les objets utilisés, les personnes y participant, sa documentation ?

Or ces questions se posent de manière très concrète pour les acteurs des mondes de l'art, dans leur travail ordinaire de production, d'exposition et de conservation des œuvres. Ils y apportent, par conséquent, différentes réponses, dont la compréhension doit être rapportée aux circonstances et aux finalités pratiques de leurs activités. En ce sens, je propose, avec ce projet, de prendre cette indétermination constitutive comme le point de départ d'un programme de recherche dont l'objectif est d'ancrer la compréhension du fait artistique contemporain dans une description des pratiques situées qui participent de la vie des œuvres.

Sur un plan théorique et méthodologique, cette proposition s'inspire des perspectives ouvertes par les démarches interactionnistes et pragmatiques (micro-sociologie, analyse de l'action située, approches praxéologiques), telles qu'elles ont pu être mises en œuvre sur d'autres domaines d'enquête, comme la science ou le droit². Ancrées dans l'analyse d'activités situées, ces démarches permettent de développer une approche alternative à la façon dont l'art contemporain a pu être étudié en sociologie de l'art, où la question des œuvres a notamment été abordée sous l'angle de leur valeur, et s'est formulée, le plus souvent, dans les termes d'un débat entre approches *axiologique* et *relativiste*, ou entre *essentialisme* et *réductionnisme*. En abordant pragmatiquement l'art comme un concept ouvert, il s'agit alors d'étudier l'art et les œuvres au travers des actions ordinaires de ceux qui les font.

La mise en œuvre de cette approche s'appuie sur une ethnographie d'activités observées dans des institutions artistiques, qui sont alors constituées comme des terrains d'enquête privilégiés pour examiner les transformations conjointes des pratiques artistiques et institutionnelles.

¹ Harold Rosenberg, 1992 [1972], *La Dé-définition de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon (trad. Ch. Bounay).

² Voir par exemple : Michael Lynch, 1993, *Scientific Practice and Ordinary Action. Ethnomethodology and Social Studies of Science*, Cambridge, Cambridge University Press; Philippe Sormani, 2014, *Respecifying Lab Ethnography: An Ethnomethodological Study of Experimental Physics*, Aldershot, Ashgate ; Baudouin Dupret, Michael Lynch et Tim Berard, 2015, *Law at Work. Studies in Legal Ethnomethods*, Oxford, Oxford University Press.

Le soutien du Centre national des arts plastiques m'a ainsi permis, très concrètement, de poursuivre des recherches initiées en 2014, par l'intermédiaire d'un projet de recherche financé par le Labex CAP, au Musée national d'art moderne, qui constitue mon principal terrain d'enquête.

Accueillie comme chercheuse au sein du service des collections contemporaines, j'ai pu effectuer une ethnographie des activités relatives à la gestion des œuvres contemporaines du musée, soit l'ensemble des pièces d'art plastique produites par des artistes nés entre 1920 et 1960 (environ 2700 œuvres à ce jour). En suivant les trajectoires de ces œuvres et de ceux qui s'en occupent – conservateurs, attachés de conservation, documentalistes, régisseurs, restaurateurs... –, j'ai ainsi été amenée à me familiariser avec les divers espaces de l'institution (bureaux, salles d'exposition, réserves, ateliers de restauration, d'emballage, d'encadrement...) et avec les routines des professionnels du musée, observées dans différentes situations : montages d'œuvres en salle, études d'œuvres en vue de prêts, opérations de restauration, emballage et encadrement, travail de documentation, préparation de commissions d'acquisition, convoiements...

Cette présence longue et le choix de procéder principalement par observation – voire participation – sont essentiels à ma démarche d'enquête : dans la veine de différentes traditions de recherche en sciences sociales, je considère en effet que la familiarisation avec les activités pratiques offre un mode de lecture à la fois plus ouvert et plus ajusté des situations. Cette enquête s'accompagne en outre de la production d'un important matériau documentaire : collecte de documents internes (notes de service, rapports divers, notices d'œuvres, documents d'archives), notes d'entretiens et d'observations, photographies et films, avec une soixantaine d'heures tournées dans des situations ordinaires de travail. J'ai ainsi recueilli un matériau qui offre la possibilité d'une étude détaillée des activités, attentive aux détails changeants sur lesquels se porte l'attention des différents professionnels dans le cours de leur travail avec et sur les œuvres.

Dans ce cadre et en concertation avec les conservateurs, j'ai notamment étudié les activités liées aux œuvres dites « complexes » de la collection. Cette catégorie, endogène, renvoie aux pièces qui mettent à l'épreuve les procédures standard de mise en exposition, de conservation et de restauration : parce qu'elles sont monumentales (*Le Magasin de Ben*, soit littéralement une boutique à reconstituer à chaque nouvelle présentation, avec plus de 200 objets à installer), parce que ce sont des assemblages d'éléments faits de matériaux différents, y compris d'éléments technologiques (*Oracle* de Rauschenberg, environnement sonore composé d'objets ramassés dans la rue et diffusant le son de radios captées à proximité), parce qu'elles sont modulables (*Rearrangeable Panels* de Kaprow), parce qu'elles sont susceptibles d'être refaites (*Jamais deux fois la même* de Buren), parce qu'elles existent en série (les multiples), etc. En cela, le travail fait sur ces œuvres, qui soulèvent chacune des problèmes qui leur sont propres, peut être analysé en tant qu'il rend visibles les ajustements des pratiques professionnelles et institutionnelles aux transformations des pratiques artistiques. Il rend aussi visibles les formes de collaboration entre les différents professionnels du musée que ces œuvres impliquent, ainsi que les nouvelles compétences qui sont rendues nécessaires : le rôle des électromécaniciens, qui interviennent pour la préservation des œuvres technologiques en renfort des restaurateurs, ou l'importance de la documentation pour des œuvres dont les formats de présentation sont variables selon les lieux d'exposition.

Les deux principales conclusions, liées, de ces observations sont les suivantes :

i) *la complexité des œuvres doit être rapportée à la complexité de l'infrastructure dans laquelle elles évoluent.* Aucune œuvre n'est, à proprement parler, complexe *en elle-même* : elle ne l'est que relativement à l'environnement dans lequel elle est amenée à évoluer. Or au sein de l'institution coexistent, pour une même œuvre, une multiplicité de modes d'inscription : l'artefact dans sa ou ses caisse(s) dans les réserves ; son dossier papier au service de la documentation ; son dossier numérique (et ses multiples sous-dossiers) ; les vues de l'œuvre au service iconographie ; les dossiers de restauration ; les listes de colissage à la régie, etc. À cette multiplicité correspondent autant d'usages et d'activités, et donc autant de manières d'appréhender les œuvres. Retracer et rassembler ces différentes inscriptions permet de faire émerger une autre image des œuvres dans l'institution, qui peut enrichir la connaissance de leurs modes de fonctionnement.

ii) *la nature distribuée du travail sur les œuvres implique de favoriser la connaissance et la compréhension mutuelles des différents rapports aux œuvres au sein de l'institution.*

Les œuvres sont le point de rencontre de préoccupations, parfois concurrentielles, des différents acteurs qui en ont la responsabilité, ce qui peut avoir des conséquences observables non seulement sur l'organisation du travail mais aussi sur les œuvres elles-mêmes. Un conservateur veut montrer telle œuvre pour des raisons scientifiques ou historiques, tandis qu'une restauratrice s'y oppose car elle n'est pas en état matériel d'être exposée (pour des raisons qui peuvent rester imperceptibles à la vue de tout autre professionnel) ; un régisseur souhaite que la caisse d'une œuvre s'ouvre par le côté pour faciliter sa manipulation tandis que l'emballeur privilégiera un autre système pour des questions de stabilité ; une documentaliste souhaite récupérer les informations liées au convoiement d'une œuvre pour les verser à son dossier tandis que la convoyeuse n'aura pas jugé pertinent de documenter tel aspect du transport. Les propriétés constitutives d'une œuvre sont variables selon les circonstances et les activités. Un enjeu majeur me semble être d'apporter un éclairage sur la relativité de ces perspectives et sur leur caractère mouvant – en rapportant cette mutabilité à la nature fondamentalement située de nos rapports aux œuvres.

En d'autres termes, cette étude me conduit à croiser une *approche perspective*, qui consiste à restituer les multiples perspectives des professionnels sur les œuvres, et une *conception distribuée* des œuvres, qui les considère comme des entités supports d'opérations matérielles et intellectuelles distribuées dans l'institution.

Le soutien du Cnap m'a permis de prolonger mon travail d'observation, et d'affiner ma compréhension de certains enjeux au cœur des transformations actuelles de l'institution muséale : la réorganisation des réserves, où s'écrit une autre histoire de l'art, fondée sur les problématiques de la matérialité, du volume et du mouvement des œuvres ; et l'infrastructure de la documentation des œuvres, enjeu majeur à l'heure de l'Open Access, qui conduit à réinterroger les modalités de production, circulation et publication du savoir sur les œuvres.

En bénéficiant d'un temps de présence supplémentaire auprès des professionnels du musée, j'ai aussi pu consolider les relations nouées à travers cette enquête, et poursuivre des activités collectives autour de certaines œuvres des collections : nous avons ainsi pu consacrer une journée d'étude, organisée au Centre avec des membres du musée, à l'étude des enjeux liés à la conservation du *Magasin de Ben*, œuvre à laquelle j'ai consacré une bonne part de mes observations.

Ces observations ont donné lieu, ces dernières années, à de nombreuses présentations dans des séminaires, colloques et conférences, en France et à l'étranger. Elles se sont aussi matérialisées dans plusieurs publications, en français et en anglais, parues dans des ouvrages ou des revues (voir sélection *infra*).

Mon objectif à présent est d'avancer dans la conception d'un ouvrage consacré à la conservation de l'art contemporain au MNAM. À la différence des publications disponibles sur le MNAM et le Centre Pompidou (ouvrages historiques ou essais), et dans l'idée de combler ce qui me semble être un angle mort (puisque ces ouvrages n'abordent pas les pratiques concrètes de mise en exposition, de conservation ou de restauration), je travaille donc à une monographie d'un genre singulier : un portrait de l'institution, fondé sur la description du travail ordinaire au sein du musée, à partir de l'analyse de quelques œuvres et situations.

J'envisage ce livre comme une traversée des différents espaces du musée, qui partirait de l'expérience que l'on a des œuvres quand elles sont exposées en salle, mises en valeur avec l'éclairage *ad hoc*, accompagnées de leurs cartels, pour remonter le fil des opérations que cette mise en exposition implique. L'ensemble de l'étude fera ainsi apparaître la diversité des pratiques, la temporalité du travail et l'épaisseur des médiations qui constituent les œuvres dans l'institution muséale – et comment ces médiations sont ensuite pour la plupart rendues invisibles, une fois les œuvres exposées. Le livre montrera comment s'élabore, se collecte, se stabilise et se transmet un ensemble de connaissances sur les œuvres, et comment les œuvres sont ainsi *attachées* à l'infrastructure de leur conservation. J'ai présenté au début du mois de décembre 2017 le synopsis de cet ouvrage aux conservateurs en charge de la collection contemporaine au MNAM, qui en ont approuvé les orientations détaillées : il ne me reste à présent plus qu'à le rédiger.

Interventions (sélection)

2018 (mars) « La vie ordinaire des œuvres », cycle de conférences « Des œuvres-enquêtes », Fondation Calouste Gulbenkian, Paris, dans le cadre du cycle « des œuvres-enquêtes », sur l'invitation de Franck Leibovici.

2018 (janv.) « Les œuvres complexes. Une approche praxéologique », École supérieure d'art d'Avignon, Avignon.

2017 (sept) « Whose black box is it? A praxiological perspective on contemporary art conservation », *Resetting the black box. Beyond art history and studies of science*, Istituto Svizzero, Rome.

2017 (sept.) « Une enquête sur les formes d'attention ordinaires aux œuvres d'art », *Le pouvoir des liens faibles*, Colloque international de Cerisy.

2017 (sept.) « Quelle sorte d'entité matérielle est une œuvre d'art ? », journée d'étude *Le Magasin de Ben. Une œuvre en perspectives*, Musée national d'art moderne, Paris.

2017 (juil.) « En finir avec la boîte noire. Une ethnographie de la conservation de l'art contemporain au MNAM », Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.

2017 (juillet) « From documentation to archives : an ethnomethodological reading of an artwork's record », *12th Conference of the International Institute for Ethnomethodology and Conversation Analysis*, Westerville, Ohio (É-U).

2016 (août) « Exploring the routine grounds of artworks' maintenance : an ethnomethodological perspective », panel « Before / After / Beyond Breakdown: Exploring Regimes of Maintenance », conférence 4S/EASST 2016, Barcelone (Espagne).

Publications (sélection)

2018b « Artworks in and as practices. The relevance of particulars », in *Practicing Art/Science : Experiments in an Emerging Field*, Philippe Sormani, Priska Giesler et Guelfo Carbone dir., Routledge, coll. Sociology (à paraître).

2018a « L'œuvre ouverte. Une lecture pragmatique des dossiers d'œuvres », actes du colloque *Archives, disparition, création. Jeu et rejeu dans les arts*, Archives nationales, 15-16 juin 2017, Clothilde Roullier dir., Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes (à paraître).

2017c « Des documents dociles. Propositions pour une lecture de la documentation des collections », in *Document bilingue*, Érik Bulloet et Sabrina Grassi-Fossier dir., Publication du Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée et Éditions Macula, p. 69-79.

2017b « Le continuisme deweyen à l'épreuve des situations. De l'art comme expérience aux pratiques artistiques en interaction », in *Après L'Art comme expérience : John Dewey dans le débat contemporain*, Jean-Pierre Cometti et Giovanni Matteuci éd., Paris, Questions Théoriques, p. 143-164.

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

Avertissement

Le document figurant sur ce site peut être consulté et reproduit sur un support papier ou numérique sous réserve qu'il soit strictement réservé à un usage personnel, scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. Toute reproduction devra obligatoirement mentionner le nom de l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable du Centre national des arts plastiques, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.