



HAL
open science

Maintenir le mouvant. Ecrire les œuvres d'art pour les conserver dans un dispositif de prêt

Jean Baptiste Garrocq

► To cite this version:

Jean Baptiste Garrocq. Maintenir le mouvant. Ecrire les œuvres d'art pour les conserver dans un dispositif de prêt. Revue d'Anthropologie des Connaissances, 2022, Varia, 16 (3), 20 p. hal-03773749

HAL Id: hal-03773749

<https://sciencespo.hal.science/hal-03773749>

Submitted on 9 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Maintenir le mouvant

Écrire les œuvres d'art pour les conserver dans un dispositif de prêt

Maintaining movement. Writing artworks to preserve them in a lending process Mantener el moviente. Escribir las obras para conservarlas en un dispositivo de préstamo

Jean-Baptiste Garrocq

Introduction

- 1 En 1961, le Ministre de la Culture André Malraux et le peintre Reynold Arnould inauguraient la première artothèque française dans le Musée des Beaux-Arts du Havre. Dans cette ville détruite par les bombardements et porteuse d'un espoir de renouveau, s'ouvrit un espace dans lequel les œuvres d'art se déconfineraient pour entrer chez les particuliers et renoueraient avec une expérience intime de l'art par le prêt d'œuvres. Cet objectif perdure toujours et le Ministère de la Culture recense un peu plus de 80 artothèques sur le territoire en 2016. Leurs propositions et les enjeux qu'elles se posent sont écrits dans leur charte :

Le mode de fonctionnement des artothèques adhérentes à l'ADRA [Association de Développement et la Recherche sur les Artothèques] – 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).

- 2 Par le biais des artothèques se déploient ainsi des dispositifs de prêts où les œuvres partageraient l'intimité des emprunteuses dans leur quotidien et permettraient de nouvelles rencontres entre le public et les œuvres. Chaque artothèque dispose d'une collection (d'œuvres uniques ou multiples) destinée à circuler dans des lieux non-

muséaux. Toute personne peut ainsi emprunter une œuvre pour une somme modique. Toutefois, même si les artothèques semblent aller à rebours des pratiques muséales, leur filiation n'est pas déniée, et elles envisagent de préserver la « valeur patrimoniale » des œuvres notamment en se fixant des objectifs de « bonne conservation ».

- 3 Malgré plus de soixante ans d'existence et leur diffusion sur une grande partie du territoire, les artothèques sont inexistantes dans la sociologie de l'art. Seuls quelques rapports ministériels, parfois menés par des sociologues, ont porté leur attention aux caractéristiques du public, à l'hétérogénéité des lieux d'implantation ou au nombre et types d'œuvres qu'elles proposent (Chevrefils-Desbiolles, 2016). D'une certaine manière, ces rapports ne nous renseignent que très peu sur les manières dont les artothèques vivent, sur les rencontres qu'elles créent, sur comment s'opère ce « décloisonnement de l'art » ou comment les dispositifs de prêt se maintiennent dans le temps.
- 4 La sociologie de la maintenance a depuis une quinzaine d'années mis en avant la fragilité du monde matériel dans lequel nous vivons et décrit des écologies de pratiques permettant de soutenir ces mondes *toujours à faire* (Puig de la Bellacasa, 2010 ; Denis & Pontille, 2020 ; Ingold & Gosselin, 2017). La matérialité du monde social est alors perçue comme fragile, et de nombreuses activités de maintenance, caractérisées comme *travail invisible* (Star, 1990), se déploient dans le cadre d'une approche sensible de la matière du monde. Ces écrits posent alors la question suivante : si les mondes dans lesquels nous vivons sont fragiles et mouvants, comment tiennent-ils ? La sociologie de la conservation muséale a été un des fers de lance de l'attention à ces fragilités par leur incarnation dans les œuvres d'art. Les musées sont alors apparus comme des laboratoires dans lesquels les professionnel·les des mondes de l'art travaillent avec la fragilité des œuvres et déploient des inventions techniques, produisent des connaissances et un rapport sensible aux œuvres pour les conserver (Beltrame, 2017 ; Kreplak, 2020 ; Dominguez Rubio, 2020).
- 5 Ainsi, les musées tentent de stabiliser des œuvres pourtant vouées au mouvement, au changement matériel, voire à la dégradation, pour pouvoir les présenter au public et au plus près de l'intentionnalité de l'artiste. Pour ce faire, ces institutions déploient une écologie dans laquelle elles tentent de créer des conditions optimales à leur stabilisation par une division du travail entre diverses professionnel·les (conservateur·rice, curateur·rice, commissaires, surveillant·es, etc.), par la création d'un environnement le moins corrosif possible (régulation de l'air, de l'humidité, de la chaleur, etc.) et par un éloignement des visiteur·rices ne pouvant toucher et s'approcher trop près des œuvres. Parfois très coûteuses, les possibilités d'optimiser les conditions de conservation ne sont pas réparties également entre les différentes institutions (Dominguez Rubio, 2020). Les artothèques nous invitent alors à nous interroger à nouveau sur les modes d'existence des œuvres d'art, leur circulation et leur conservation. En effet, si la sociologie de la conservation s'est uniquement intéressée à des institutions muséales, les artothèques accueillent et font circuler des œuvres dans des conditions bien différentes : elles ne disposent pas d'une division claire du travail de conservation, au contraire cette division se déploie entre professionnel·les et profanes ; elles ne sont pas dotées de conditions optimales pour conserver les œuvres car elles circulent dans des espaces qui ne leur sont pas dédiés, chez des individus ; le public n'est pas éloigné des œuvres, il les manipule. Dès lors, comment maintenir une collection d'œuvres fragiles et mouvantes dans un dispositif de prêt à des particuliers ? Comment s'assurer, au fil des emprunts, de la capacité de circulation des œuvres et de leurs bonnes conditions de conservation ?

- 6 En développant une sociologie de la maintenance au sein des artothèques, nous argumentons que l'écrit joue un rôle essentiel dans la conservation des œuvres d'art. En effet, en créant une existence scripturale aux œuvres, il permet d'envisager une résolution à la co-existence du passé et du présent des œuvres dans leur mouvement. Nous aborderons ainsi comment l'institution met en œuvre une gestion de ces temporalités en confrontant l'œuvre à son inscription. De plus, nous argumentons que l'écrit est essentiel car, en attachant les œuvres au dispositif de prêt, il permet aussi d'envisager une certaine division du travail de maintenance des œuvres en responsabilisant contractuellement les emprunteuses, les artistes et l'institution.
- 7 Nous avons mené une enquête ethnographique durant six mois de septembre 2018 à février 2019. Nous nous sommes rendus deux à trois fois par semaine (52 jours) dans une artothèque de banlieue parisienne¹. Nous nous rendions sur les lieux aux mêmes horaires que les employées et nous étions présents à la fois lors des horaires d'ouverture au public, mais aussi hors de ces horaires-là, lorsque seule l'équipe est dans les locaux. Nous avons ainsi observé et participé à de nombreuses activités, notamment car il nous était confié des tâches particulières : réceptionner et déballer les œuvres, fabriquer et coller des étiquettes, mettre à jour le site web présentant les œuvres et les artistes, inscrire les nouveaux artistes ou encore veiller à ordonner le catalogue papier. Nous avons alors pu au fil de nos venues déployer différentes méthodologies : entretiens avec les artistes et des emprunteuses (12), descriptions des activités, auto-ethnographie, photographies, collecte de documents ou encore usage de la vidéo dans le dépôt où se trouvent les œuvres.
- 8 Nous décrirons d'abord comment l'institution crée deux modes d'existence (plastique et scriptural) aux œuvres et comment ils cohabitent lors des vérifications. Ensuite, nous analyserons les pratiques d'écriture et leur rôle dans la stabilisation des œuvres d'art. Enfin, nous aborderons la division du travail de maintenance entre professionnel·les et profanes.

Les deux modes d'existence des œuvres dans le dispositif de prêt

Inscrire les œuvres dans le dispositif de prêt : la création du mode d'existence scriptural des œuvres

- 9 Tout au long du séjour des œuvres à l'artothèque, des écrits sont prévus et consacrés par le dispositif de prêt. En suivant la définition de dispositif de Dodier et Barbot (2016) comme l'« enchaînement préparé de séquences, destiné à qualifier ou transformer des états de chose par l'intermédiaire d'un agencement d'éléments matériels et langagiers », nous prêtons d'abord attention aux séquences préparées par les travailleuses pour permettre l'interaction entre le dispositif et ses objets, puis à celles de qualification/transformation où les œuvres, les travailleuses et les écrits sont en interaction. Nous identifions ainsi trois grandes séquences préparées et constitutives du dispositif de prêt :
 1. Le recrutement : les artistes contactent la coordinatrice avec un portfolio, et après l'analyse de celui-ci, elle leur donne un rendez-vous ou rejette leur candidature. Les artistes peuvent être directement contactés par la coordinatrice et elle leur propose de les rencontrer. Lors de cette rencontre, les artistes et la coordinatrice décident de combien et quelles œuvres entreront dans la collection.

2. L'écriture des œuvres à leur entrée : une fois sélectionnées et déposées, les œuvres sont soumises à trois séquences d'écriture dans des documents standards. La première est le contrat et la fiche de dépôt, que la coordinatrice et les artistes remplissent et signent. La deuxième est l'écriture des œuvres sur le catalogue papier et en ligne. La troisième est l'écriture d'étiquettes pour chaque œuvre qui seront collées à leur dos.
3. L'écriture des œuvres lors des circulations : à chaque fois que les emprunteur-euses empruntent ou retournent une œuvre, une fiche (similaire à celle de dépôt) est écrite et signée par l'institution et les emprunteur-euses pour attester de l'état de l'œuvre. Ce sont les fiches d'emprunt et de retour d'emprunt.
- 10 Ces séquences sont les étapes obligatoires de la vie d'une œuvre au sein de l'artothèque, et les actes d'écritures sont essentiels : les deux séquences par lesquelles les œuvres entrent et circulent au sein de l'institution sont cadrées par des écrits standards préparés en amont. Ces pratiques sont courantes dans les musées, et elles sont une des manières de faire exister les œuvres dans la catégorie « art » en les reconnaissant en tant qu'œuvres d'art au sein de l'institution (Dominguez Rubio, 2020). Or, à l'artothèque, le dispositif conditionne et transforme ces objets en œuvres potentiellement empruntables et aussi en œuvres à conserver dans de « bonnes conditions ». Sans ces écrits, l'œuvre d'art ne peut pas exister dans l'institution, son existence plastique ne lui suffit pas pour intégrer le dispositif.
- 11 Les œuvres plastiques sont donc écrites en confrontation à une série de documents standards qui prévalent pour chacune d'elles. Détaillons une séquence d'écriture à travers la fiche de dépôt (Figure 1), rattachée au contrat de dépôt et remplie lors de l'arrivée d'une œuvre. Par celle-ci sont prévues les diverses modalités encadrant le séjour de l'œuvre déposée par l'artiste dans l'institution. En la signant, 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 et à chaque dépôt. Les œuvres sont numérotées dans un ordre croissant puis sont confrontées aux critères standards de la fiche : titre de l'œuvre, numéro de série, année de création, technique/support, dimensions, valeur (monétaire) de l'œuvre ; l'état général, l'état de l'encadrement et l'état de l'accrochage au moment du dépôt ; l'état général, l'état de l'encadrement et l'état de l'accrochage au moment de la restitution. Une photo de chaque œuvre est également insérée dans le document. L'artiste remplit les caractéristiques générales (du titre à la valeur), et la coordinatrice, par observation, remplit l'état général de celle-ci.
- 12 Cette séquence d'écriture illustre la manière d'écrire les œuvres dans cette institution. Des fiches standards et obligatoires doivent être remplies avec les caractéristiques singulières de chaque œuvre, comme ses dimensions ou la nature de ses matériaux. La standardisation des documents est essentielle, car elle permet d'homogénéiser la caractérisation d'artefacts hétérogènes (Besenval, 2020). De plus, comme le souligne Garfinkel (1967) à propos des formulaires hospitaliers, ces documents n'ont pas une fonction descriptive mais d'usage ; c'est-à-dire que ces documents servent dans la perspective d'utiliser les œuvres, et plus particulièrement de les faire circuler chez les emprunteur-euses. Ils renvoient ainsi à la plasticité de l'œuvre et n'ont pas une puissance descriptive qui permettrait de les extraire de leurs contextes d'usages.
- 13 Les œuvres ne peuvent donc pas être empruntées si elles ne sont pas écrites dans le format standard du dispositif. L'institution et ses emprunteur-euses ne peuvent donc pas les faire circuler sans les écrire, notamment pour des raisons contractuelles. La signature

de ces écrits leur donne une performativité juridique (Fraenkel, 2006) qui permet de rattacher l'œuvre à l'artiste, en tant qu'il ou elle est le/la créateur/riche de l'œuvre, et par la même de désigner l'institution et les emprunteuses comme garant-es de leur bonne conservation. Ainsi, la responsabilité du soin de l'œuvre est déléguée à la personne à qui elle est confiée. Par l'écrit, deux autres domaines entrent en jeu : l'économie, par l'obligation de définition et d'écriture d'un prix aux œuvres, notamment pour permettre leur achat par les emprunteuses ; les assurances, par l'insertion de clauses assurantielles en cas de dégradation.

- 14 Les séquences d'écritures des œuvres sont donc loin d'être anodines. Elles sont au contraire indispensables : tel qu'il est, le dispositif de prêt ne peut faire exister les œuvres sans les écrire, et ces écritures se répètent à chaque circulation d'une œuvre. Les œuvres existent alors par leur plasticité, mais aussi par la scripturalité dont elles sont dotées. Le dispositif qualifie ainsi ces objets en tant qu'œuvres d'art et transforme leurs existences. L'œuvre existe tant dans sa plasticité que dans les documents qui la qualifient. Nous différencions ainsi deux types d'existence des œuvres au sein du dispositif : une existence scripturale composée de tous les documents écrits, créés ou collectés par l'institution au sujet de l'œuvre ; et une existence plastique, faisant référence à l'œuvre dans sa matérialité telle que produite par l'artiste et désormais vulnérable à d'autres environnements.

Figure 1 : Fiche de dépôt.

ECLA **artothèque**

Fiche de dépôt d'œuvres pour commission Artothèque

Je soussigné (e) (Mme/Mlle/M) [redacted]
 Domicilié(e) [redacted]
 Code postal [redacted] Ville : [redacted]
 Email : [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 : Promenade 2 2018 02 01 LAMA
 Année de création : 2018
 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 : OK
 Etat de l'accrochage : OK

2/ Titre de l'œuvre : Promenade 2 2018 02 02 LAMA
 Année de création : 2018
 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 : OK
 Etat de l'accrochage : OK

3/ Titre de l'œuvre : Un pigeon aux huileries 2 2018 02 03 LAMA
 Année de création : 2018
 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

Crédits illustration : Photo prise par Jean-Baptiste Garroq.

Faire coexister l'œuvre plastique et scripturale

- 15 Cette existence plastique et scripturale des œuvres est centrale dans la gestion de la collection. Les inscriptions scripturales sont un outil privilégié pour ordonnancer le monde (Denis, 2018 ; Goody, 1979 ; Latour & Woolgar, 2006 ; Smith Dorothy, 2018), mais il ne faudrait pas pour autant réduire leur capacité d'ordonnement à leur immuabilité (Latour, 1987). En effet, leur force se loge au cœur de leur caractère muable et immuable (Denis & Pontille, 2010). Dès lors, en abordant les inscriptions par leurs processus de production et de maintenance permanent, nous pouvons saisir les enjeux de leur perdurance et de leur mouvement dans les temps. C'est aussi le cas pour la matérialité des œuvres dont la nature entropique en fait un objet sans cesse en mouvement (Ingold & Gosselin, 2017 ; Dominguez Rubio, 2020).
- 16 La vérification des œuvres est un moment charnière pour saisir la manière de les conserver, car les œuvres et leurs écrits y sont confrontés pour évaluer leur état et leur capacité de circulation. Il s'y développe « une certaine forme d'expertise qui permet de percevoir des seuils de variabilité au service d'une immuabilité projetée vers des usagers » (Denis & Pontille, 2013, p. 175). La vérification est un moment où sont mis en jeu une pluralité de temporalités de l'œuvre pour réactualiser ses existences. En effet, après chaque circulation, la coordinatrice s'assure que l'œuvre n'a pas été dégradée, c'est-à-dire qu'elle correspond bien à l'état matériel dans lequel elle était avant la circulation.
- 17 Pour vérifier l'état des œuvres, les travailleuses de l'artothèque l'inspectent dans le dépôt :
- J'arrive à l'artothèque. Sara² est en train de déballer une œuvre dans le dépôt. C'est un tirage photo grand format. Une maison et un palmier, style Palm Spring, dans un tirage orange. Je la rejoins 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 (...) 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'écrie-t-elle. 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. Nous nous baissions pour la regarder et Sara 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, que Sara enlève très délicatement, sans faire de traces avec ses doigts. (...) Sara retourne dans le bureau pour remplir les fiches de retour d'emprunt. (Journal de terrain, vendredi 6 septembre 2018).
- 18 D'abord, l'œuvre est déballée. Le transport des œuvres est un des moments où la vulnérabilité de l'œuvre est la plus avivée, les possibilités de chocs étant démultipliées ; elles sont ainsi systématiquement et obligatoirement emballées lors de toute circulation hors de l'institution. Ensuite, les travailleuses activent leurs corps et leurs perceptions pour s'assurer du « bon état de l'œuvre ». Dans cet extrait, comme c'est le cas couramment, aucune anomalie n'est identifiée après vérification. Ensuite, la coordinatrice peut changer de pièce avec les informations en mémoire pour s'occuper de la partie documentaire et confirmer le bon état de conservation de l'œuvre. Chaque vérification se passe ainsi en deux lieux : un premier, le dépôt, dans lequel l'œuvre est inspectée minutieusement à la recherche d'anomalies ; et un second, le bureau, dans lequel les documents relatifs à la vérification sont remplis. Dans le dépôt, les

travailleuses du lieu essaient de rendre visible des caractéristiques matérielles de l'œuvre qui auraient changées (bougées), elles essaient de la rendre problématique³ (Dewey, 1927) pour évaluer et qualifier son état. Lors des vérifications, ce sont ainsi les travailleuses qui sont les représentantes du dispositif et évaluent l'état de conservation de l'œuvre, puis l'inscrivent dans des documents standards. Nous pouvons noter que dans cet extrait les travailleuses inspectent l'œuvre sans document à portée de main.

- 19 Toutefois, elles peuvent nécessiter de plus de ressources pour qualifier l'état de l'œuvre :

Antoine⁴ rentre avec une œuvre et reste figé quelques instants à l'entrée ; Sara se lève alors très rapidement pour venir récupérer l'œuvre en mains propres. Il nous 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 Sara 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 et 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, Sara 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 frottement ou de contact. C'est un tirage photo argentique dans une caisse sans vitre, ce qui le rend d'autant plus fragile lors de son exposition à l'environnement : le moindre frottement pourrait y laisser des traces.

La photo est sur la table, prête à être inspectée. Sara approche son visage de la photographie, parfois à quelques centimètres, pour voir de près et détecter 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 » (..) Antoine revient dans le dépôt et Sara lui indique 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 ». (Journal de terrain, Samedi 29 janvier 2019).

- 20 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 est nécessaire. Une première tension se note : face à l'impossibilité d'évaluer le « bon état de conservation » de l'œuvre, c'est la reproduction photographique de l'œuvre présente dans le bureau qui sert alors de pli⁵ à l'expertise pour qualifier son état. Pour produire une expertise, la matérialité de l'œuvre au moment de la photo fournie lors du dépôt est confrontée à son état matériel actuel ; et deux temporalités sont ainsi mises en perspective pour identifier l'origine des traces. Faute d'avoir suffisamment de prises⁶ pour évaluer l'état actuel de conservation de l'œuvre plastique, la coordinatrice doit changer de pièce pour s'appuyer sur la documentation. Sans elle, il est impossible de trouver une origine aux traces et de savoir si une mise en cause de l'emprunteuse doit être effectuée. Lorsque le « bon état de

conversation des œuvres » est rendu problématique, la coordinatrice confronte alors l'œuvre aux inscriptions dont elle dispose pour évaluer l'existence présente de l'œuvre au regard de son passé. Ainsi, la coordinatrice pourra confirmer le bon état de conservation de l'œuvre en l'écrivant dans le bureau.

21 Parfois, l'œuvre revient dégradée matériellement :

Rose⁷ 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 à Sara si je dois la débarrasser. Elle me dit que oui, mais qu'elle doit d'abord débarrasser la table (...). Une fois débarrassée, je déballe l'œuvre. 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, Sara 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 elle est à l'envers) quelques impacts. Des petits morceaux (de quelques millimètres) sont d'une autre couleur, beaucoup plus pâles, comme lorsque la peinture s'écaille. Je dis donc à Sara 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. (Journal de terrain, mercredi 21 novembre 2018)

22 La vérification de l'œuvre est rendue problématique. L'encadrement a été dégradé. Ce n'est pas une dégradation des matériaux sous l'effet du temps, ils sont neufs, mais une dégradation commise par une personne empruntant l'œuvre. Nous voyons dans cet extrait l'importance de la conservation et des opérations de vérification : en oubliant de vérifier l'œuvre, la coordinatrice me rappelle mon manque d'attention donnée à l'œuvre, et m'invite à aller vérifier et être attentif à son « bon état de conservation ». De plus, la coordinatrice change immédiatement d'espace pour noter les impacts dans le document de retour de l'œuvre. Pourtant, aucune sanction n'est promulguée contre l'emprunteuse accusée de dégradation, ni aucune réparation n'est effectuée sur l'œuvre dégradée. Seule une inscription documentaire est réalisée et l'œuvre peut continuer de circuler dans cet état. Toutefois, son existence scripturale est actualisée pour être en conformité avec son existence plastique.

23 Lors de chaque vérification, les travailleuses du lieu confrontent l'existence plastique des œuvres à leur existence scripturale. Ainsi, différentes temporalités de l'œuvre sont invoquées pour évaluer son « bon état de conservation ». Plus l'œuvre est rendue problématique, plus les diverses temporalités qui habitent les deux modes d'existence sont invoquées pour pouvoir évaluer son état. Toutefois, il ne faudrait pas réduire le présent de l'œuvre à sa plasticité et son passé à ses inscriptions : au sein même de l'écrit cohabitent différentes temporalités.

L'écrit au cœur de la conservation des œuvres

24 L'écrit est un outil utilisé par de nombreuses institutions muséales dans leur activité de conservation des œuvres (Beltrame & Jungen, 2013 ; Kreplak, 2017 ; Lépinay, 2019 ; Dominguez Rubio, 2020). Toutefois, peu d'enquêtes analysent ce que fait l'écrit à la conservation des œuvres d'art. Yaël Kreplak (2020) fait figure d'exception quand elle analyse comment la vision professionnelle des conservateurs du Musée d'Art Moderne de

la Ville de Paris se traduit dans des documents. Elle souligne les caractéristiques des constats d'état dans lesquels cohabitent des chronologies multiples (rétrospective, présentiste et prospective), le fait qu'ils servent à rendre publique une vision professionnelle à d'autres professionnel·les ou encore leur caractère essentiel pour permettre l'accrochage des œuvres ou envisager de futures actions de restauration. Toutefois, notre contexte d'enquête est différent : la coordinatrice n'écrit pas pour d'autres professionnel·les, elle est la seule professionnelle du lieu ; les vérifications ne permettent pas d'action de restauration, les artothèques ne disposant pas de restaurateur·rice en leur sein. De plus, les manières d'écrire les œuvres ne sont que très peu abordées dans la sociologie de la conservation. Nous proposons ainsi d'approfondir la question de la temporalité dans la conservation des œuvres en analysant les manières de les écrire comme un élément central de leur stabilisation. Pour ce faire, nous identifierons les types d'écrits présents à l'artothèque, puis examinerons plus en détail des fiches d'entrée et de retour d'œuvres.

- 25 Divers écrits coexistent au sein de l'institution : des écrits exposés (Petrucci, 1993), comme des préconisations d'utilisation ou le catalogue ; et des écrits juridiques (Fraenkel, 2006) par lesquels s'engagent les emprunteuses, les artistes et l'institution, comme ceux mentionnés dans la partie précédente. Toutefois, parmi ces types d'écrits, nous pouvons en distinguer deux sortes : des écrits de prévention indiquant ou engageant les personnes à mettre en place de « bonnes conditions de conservation » des œuvres ; des écrits spécifiques sur chaque œuvre comme dans les fiches de dépôt ou le catalogue. Les écrits de prévention ont une fonction de cadrage en explicitant des pratiques à ne pas faire pour prendre soin des œuvres. Par exemple, dans chaque fiche d'emprunt ou dans un écrit affiché sur le bureau de la coordinatrice, il est indiqué qu'il ne faut pas mettre les œuvres près de sources de chaleur ou d'humidité, qu'il ne faut pas désencadrer les œuvres ou les nettoyer avec un chiffon. À défaut de définir concrètement ce que serait de « bonnes conditions de conservation », la prévention sert ici à identifier des pratiques qui nuiraient à ces conditions. Les emprunteuses disposent ainsi d'un répertoire d'action à ne pas faire pour préserver les œuvres et des conseils spécifiques peuvent leur être donnés à l'oral par la coordinatrice.
- 26 La définition et l'évaluation des « bonnes conditions de conservation » se réalise alors de manière située. À chaque circulation de l'œuvre, une fiche (de dépôt, d'emprunt ou de retour d'emprunt) est automatiquement remplie pour inscrire son état après chaque vérification. Approchons-nous ainsi du premier écrit par lequel l'œuvre est soumise à une expertise qui établit son « état général au moment du dépôt » en confrontation avec les valeurs d'un « bon » état de conservation de l'œuvre. Chacune des œuvres est alors catégorisée selon trois critères (figure 2)⁸.

Figure 2 : Extraits de trois fiches de dépôt

Critères/Artistes	H.J.	R.-M. C.	J.C.
État Général de l'œuvre au moment du dépôt :	parfait	OK	Neuf
État de l'encadrement :	Parfait <i>moyen (éclats et griffures angles et bords du cadre)</i>	/	
État de l'accrochage :	Ok (<i>câble</i>)	OK	

Crédits illustration : Jean-Baptiste Garroccq

- 27 Chaque œuvre est qualifiée pour indiquer ses capacités de circulation (en regard de ce qui serait un « bon état » de conservation) et pour envisager ses évolutions dans le temps. Nous pouvons lire, dans cet exemple, différents gradients d'appréciation des œuvres. L'état de l'œuvre de J.C. est *neuf*, il n'y a aucune atteinte à l'état plastique de l'œuvre. L'œuvre de R.-M.C. 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'H.J. 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*, mais confirment les capacités de circulation de l'œuvre. En effet, dans le document, l'état de l'encadrement *parfait* (tapuscrit) a été rayé et des détails (manuscrits) 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). Ainsi, des mots allusifs viennent confirmer et actualiser le bon état de conservation et les capacités de circulation des œuvres, alors que des inscriptions précises nomment des anomalies pouvant nuire à leur circulation ou leur conservation. Si le « bon état » de conservation semble flottant, abstrait, les anomalies sont quant à elles situées précisément.
- 28 Des particularités de l'œuvre sont inscrites pour épaissir le mode d'existence scriptural de l'œuvre et répondent à son état matériel situé au moment de leur écriture. Elles permettent de créer des perspectives entre diverses temporalités et d'envisager les potentiels mouvements de l'œuvre. Pour entrer dans le dispositif, l'œuvre doit pouvoir se plier dans les écrits, c'est-à-dire qu'elle doit pouvoir entrer dans le processus d'homogénéisation de la collection tout en préservant des propriétés singulières, notamment pour repérer ce qui pourrait être perçu comme une anomalie.
- 29 Après la fiche dépôt, les œuvres seront écrites dans les fiches d'emprunt et de retour d'emprunt dans lesquelles s'engagent juridiquement les emprunteuses et l'institution. Comme les artistes, les emprunteuses sont soumises à deux types d'écrits juridiques : le fonctionnement et le règlement de l'artothèque ainsi que les bulletins d'œuvres établis à chaque emprunt/retour d'emprunt. À chacun de ces

moments, les œuvres sont vérifiées et leur qualification 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 » (1995, p. 91). À chaque vérification, les possibilités de circulation de l'œuvre sont mises en jeu. Si, à l'emprunt, prévaut généralement le dernier état stipulé, car leur conservation n'est à priori pas problématique au sein de l'artothèque, une vérification plus poussée est effectuée lors du retour car elles ont subi un transport et un changement d'environnement. Chaque vérification est traduite dans un document standard, sous la même forme que la fiche de dépôt. Prenons quatre cas de fiches de retour (figure 3) :

Figure 3 : Extraits de quatre fiches de retour d'emprunt

État de l'œuvre au moment de l'emprunt / Artiste	R.-M.C.	J.C.	J.F.	J.I.
État Général	OK	OK	OK	OK
État de l'encadrement	/	Neuf	Pas d'encadrement	OK
État de l'accrochage	OK	OK	OK	OK
État de l'œuvre au moment de la restitution				
État général	OK	OK	Entaille de 5cm dans la toile, (centre à gauche) Horizontale → Déjà présente à la réception de l'œuvre ? (nom de l'emprunteuse)	Trace adhésif sur tirage
État de l'encadrement	/	OK	/	2 éclats
État de l'accrochage	OK	OK	OK	OK

Crédits illustration : Jean-Baptiste Garroq

- 30 Nous pouvons noter le changement de vocabulaire utilisé, par exemple pour l'œuvre de J.C., 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 entre l'état actuel de l'œuvre et son inscription antérieure. 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 d'existence de l'objet et entre son passé et son présent. Quand cette tension est trop grande, des annotations manuscrites sont inscrites dans le document. Viennent alors se superposer différentes couches temporelles de l'œuvre. En inscrivant des « anomalies » la coordinatrice mentionne que l'œuvre est en mouvement, et elle stabilise par l'écrit une différence entre un état passé et état présent. C'est le cas des œuvres de J.F. et de J.I. Sur l'œuvre de J.F., une entaille, mesurée et située, accentue la tension entre les deux modes d'existence. L'état plastique

de l'œuvre n'est plus jugé 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 scripturale de l'œuvre n'est pas figée, elle se rapporte à l'existence plastique de l'œuvre et à ses mouvements, et les différents états de l'œuvre se superposent dans sa scripturalité. L'œuvre, évaluée comme dégradée, à partir de la fiche d'emprunt et de l'observation de son état plastique, est ainsi inscrite d'une nouvelle manière dans son existence scripturale. La coordinatrice de l'institution a jugé que l'état de l'œuvre ne permettait plus sa circulation, qu'une logique assurantielle devait prendre la relève et la responsabilité de l'emprunteuse est mise cause. Dès lors, l'état de l'œuvre n'est pas qualifié d'acceptable, et des anomalies et le nom de la responsable sont inscrits pour sortir l'œuvre du dispositif. Elle ne pourra plus circuler.

- 31 L'œuvre de J.I. a elle aussi évolué. Des traces sur le tirage et des éclats sur l'encadrement sont notés dans la fiche. Dans ce cas, si l'inscription scripturale de l'œuvre change par de nouvelles écritures actualisant son passé et son présent, il n'y a pas de rupture comme dans le cas de la toile de J.F. La gestion de la tension par une modification de son existence scripturale permet à l'œuvre de rester dans le circuit de prêt, et l'œuvre peut continuer de circuler. Dans la tension entre les valeurs d'un état correct/de bonne conservation et une évaluation de l'œuvre, se produisent ainsi des qualifications qui maintiennent l'œuvre dans le dispositif de circulation ou l'écartent vers d'autres dispositifs. Si l'inscription est dynamique en s'adaptant aux mouvements de l'œuvre, une tension inacceptable entre ces deux modes d'existence de l'œuvre peut entraîner sa sortie du dispositif. En effet, à chaque vérification, est qualifiée la tension entre l'existence scripturale (qualifiant l'œuvre et la rattachant au dispositif) et l'existence plastique de l'œuvre comme acceptable ou inacceptable. Si elle est acceptable, l'œuvre reste dans le dispositif, mais peut être dotée de nouvelles écritures où cohabitent différentes temporalités ; et si elle ne l'est pas, l'œuvre change de dispositif.
- 32 Les actes d'écritures fondent ainsi une existence scripturale à l'œuvre dans laquelle ils se lient à son existence matérielle et au dispositif de prêt, et s'actualisent au fur et à mesure des emprunts. L'écrit est un outil essentiel pour stabiliser des œuvres. Premièrement, il permet d'allier des séquences préparées (documents standards) à des séquences de transformation et de qualification (écritures) sur un même support matériel. On entend ainsi que l'écrit est un outil privilégié pour faire tenir un dispositif, car il permet de réunir diverses séquences (préparées et de qualifications/transmutations) pour attacher des objets et des personnes à un dispositif.
- 33 Deuxièmement, l'écrit sert à inscrire des *plis* (Bessy & Chateauraynaud, 1995, p. 302) pour aborder de possibles modifications de l'œuvre en faisant référence à un ou des états antérieurs, et permet de faire coexister une pluralité de temporalités de l'œuvre. Il permet ainsi d'inscrire les actualisations relatives à l'existence plastique à chaque vérification et de mettre en jeu les temporalités de l'œuvre. Dès lors, ils sont un appui nécessaire pour envisager une résolution au paradoxe de la conservation des œuvres : en permettant de construire des temporalités différentes à l'œuvre et de les superposer lors de chaque vérification, il est possible d'envisager à la fois le mouvement et la stabilisation des œuvres.
- 34 Troisièmement, les écrits signés ont une performativité juridique. A chaque vérification, les parties valident les états identifiés par la coordinatrice, c'est-à-dire que les emprunteuses sont liées en tant que responsables des œuvres. C'est sûrement une

des spécificités de l'artothèque que d'impliquer le « public » en tant que responsable des œuvres, au même titre que l'artiste ou l'institution.

La division du travail de maintenance des œuvres

- 35 Dans les musées, la division du travail de maintenance entre une multitude de professionnel·les est essentielle pour conserver les œuvres. Toutefois, dans ces institutions, les professionnel·les des mondes de l'art ont la main mise sur ce travail, le public pouvant être perçu par les conservateur·rices plus comme un ennemi des œuvres qu'un agent de leur maintenance (Dominguez Rubio, 2020). Or, nous avons enquêté sur un dispositif dans lequel le travail de maintenance est divisé entre les professionnel·les des artothèques et le public. Si les emprunteur·euses peuvent s'approprier de « manière intime » les œuvres à l'artothèque, il·elles se retrouvent aussi en charge de leur maintenance lors de chaque prêt.
- 36 L'écrit joue un rôle dans les possibilités de la division du travail de maintenance. En effet, comme nous le soulignons, doté d'une *performativité juridique*, chaque document relatif à une œuvre empruntée est signé par l'emprunteur·euse et par l'institution. Dès lors, si ce sont les professionnel·les qui sont en charge des écritures des œuvres pour les stabiliser et les actualiser, en signant, les emprunteur·euses sont aussi les responsables de la production de cette réalité. L'écrit permet alors, en cas de dégradation d'une œuvre empruntée, c'est-à-dire de non-respect des bonnes conditions de conservation, d'imputer la faute à l'emprunteur·euse en charge de l'œuvre. L'écrit sert alors à maintenir les œuvres, mais également à distribuer la responsabilité de la maintenance de celle-ci. La performativité de ces écrits n'opère toutefois pas seule et à chaque début d'année les emprunteur·euses doivent déposer un chèque de caution⁹. Dès lors, pour les emprunteur·euses, rompre la fragilité des œuvres peut avoir un prix qu'ils s'engagent à payer. La caution permet d'engager des sanctions financières contre les emprunteur·euses qui n'auraient pas pris suffisamment soin des œuvres et autorise, en cas de dégradation avérée, d'envisager des frais de restauration de l'œuvre par une spécialiste externe à l'artothèque.
- 37 L'expérience¹⁰ des œuvres se constitue alors également avec celle de leur maintenance. Toutefois, pour que cette expérience par la maintenance puisse avoir lieu, des écrits exposés et juridiques viennent encadrer les pratiques des emprunteur·euses. Un élément central de cette pratique est l'emballage lors de leur transport où leur vulnérabilité est avivée et les risques de dégradation majeurs. Comme nous l'avons vu, à chaque retour d'emprunt, les œuvres sont dans un premier temps déballées, et un emballage jugé comme mal fait provoque des frayeurs à la coordinatrice. Pour assurer leurs conditions de transport un règlement prévoit qu'il est obligatoire « de rapporter l'œuvre dans emballage ou de l'emballer avec du papier bulle ». Les textes prescrivent les pratiques à faire ou ne pas faire, et délimitent le périmètre d'action des emprunteur·euses. Il est ainsi inenvisageable en cas de rupture de l'état de bonne conservation d'agir directement sur l'œuvre et le règlement stipule donc qu'« en cas de verre cassé ou de cadre abîmé, ramener immédiatement l'œuvre à l'Artothèque ». Les emprunteur·euses doivent prendre soin des œuvres, sont les responsables de leur l'état de stabilisation et doivent ainsi s'inscrire dans l'écologie des pratiques de maintenance de l'institution.
- 38 Maintenir la stabilité des œuvres devient alors partie intégrante de l'expérience du public. Si les professionnel·les du monde de l'art développent une vision professionnelle

des œuvres par leur travail de maintenance (Kreplak, 2020), l'élargissement de ces pratiques au public l'invite également à regarder et manipuler l'œuvre dans sa fragilité :

Jean-Baptiste : Et comment se passe l'emballage ? Le décrochage ?

Anita¹¹ : 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 là-haut (elle montre un placard), 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 [le papier bulle], on ferme, on scotch. Tout est fait très précautionneusement. On me confie une œuvre il faut que je fasse attention. (Entretien)

39 Anita nous raconte les moments où elle emballe les œuvres pour les ramener à l'artothèque. Elle nous décrit l'état de vigilance et de précaution dans lequel elle se trouve pour ne pas abîmer l'œuvre au moment de la manipuler. On voit qu'elle respecte les consignes d'emballage prescrites, et qu'en plus s'y ajoute une responsabilité, celle d'avoir une œuvre confiée de laquelle « il faut » prendre soin. Dès lors, en devant manipuler les œuvres, les emprunteuses ne sont pas seulement des regardeuses, mais, comme les professionnel·les des mondes muséaux, ilselles en sont les responsables, et doivent ainsi en prendre soin.

40 Ces pratiques d'emballage nécessitent un certain apprentissage. Si les consignes orales et écrites sont données, les emprunteuses peuvent à chaque emprunt regarder comment la coordinatrice pratique l'emballage. La « bonne » pratique de l'emballage se transmet alors par une attention des profanes aux pratiques des professionnel·les :

Jean-Baptiste : et pour emballer les œuvres, c'est quelque chose qu'on vous a appris à faire ou vous vous débrouillez ?

Ève¹² : Bin j'ai regardé comment Sara faisait et je fais pareil. (Entretien)

41 Toutefois, si les moments d'emballage, de décrochage, d'accrochage ou de transports sont ceux dans lesquels la fragilité de l'œuvre est la plus grande, sa vulnérabilité ne disparaît pas pour autant hors des moments de manipulation.

Moi ce qui me fait peur, maintenant ça va mieux, au début c'était de me lever le matin et de la voir par terre, parce que bon il faut que ça tienne (Lyna¹³, entretien).

42 Emprunter une œuvre, c'est alors être responsable de la vulnérabilité de celle-ci tout au long du prêt. L'œuvre est fragile et les emprunteuses essayent de lui créer des conditions pour que « ça tienne », c'est-à-dire pour maintenir la fragilité de l'œuvre en regard des « bonnes conditions de conservation » prescrites par l'institution. Si le public de l'artothèque ne partage pas les compétences techniques et les connaissances des professionnel·les des mondes de l'art, il en partage au moins l'expérience et la responsabilité de la fragilité des œuvres. Toutefois, cette responsabilité des emprunteuses est permise par le fait qu'en signant les documents ilselles sont attachées juridiquement au dispositif de prêt.

Conclusion

43 Conserver des œuvres d'art n'est pas une tâche facile à l'artothèque. Tout d'abord, car la catégorie « art » est assemblée autour de deux critères difficilement conciliables : conserver des objets fragiles et les doter d'une possibilité de circulation permanente. Dans son dispositif de prêt, l'artothèque fait émerger les œuvres d'art comme des objets fragiles capables de s'insérer dans des environnements qui ne leur sont pas dédiés. Cette

capacité de circulation, généralisée à toutes les œuvres de la collection, semble assez rare dans les mondes de l'art, où les œuvres sont plutôt confinées qu'exposées à des circulations de mains en mains. Toutefois, cette possibilité est contingente tant au dispositif de prêt et ses écrits qu'aux activités quotidiennes de maintenance des œuvres.

- 44 Pour gérer cette tension, les travailleuses du lieu s'attèlent à fabriquer deux modes d'existence aux œuvres : l'œuvre existe dans sa matérialité plastique et dans la scripturalité des documents. L'écrit y joue un rôle essentiel car il permet d'attacher l'artiste à l'œuvre et fait également de l'institution et des emprunteuses ses responsables. L'écrit vient, d'une certaine manière, cadrer les œuvres. Mais il a aussi une fonction très particulière, en tant qu'il est une prise sur celles-ci. En effet, c'est un des outils centraux pour les maintenir en bon état et en capacité de circulation. Il permet de faire exister différentes temporalités dans un même espace quand une vérification le demande ; il permet de créer la tension nécessaire pour vérifier si l'objet est toujours en état et de prolonger ou non ses capacités de circulation ; à chaque fois que la capacité de circulation de l'œuvre est mise en jeu, il rend possible son inscription avec une performativité juridique. Dès lors, l'écrit fait preuve de la rigidité nécessaire pour encadrer l'œuvre tout en ayant une souplesse suffisante pour réajuster la tension entre les objectifs de conservation et la vulnérabilité de l'œuvre. Autrement dit, l'écrit permet d'allier les séquences préparées dans le dispositif par des documents standards et de transformer et de qualifier singulièrement les œuvres au fur et à mesure de leur séjour.
- 45 Toutefois, cette performativité de l'écrit ne pourrait pas avoir lieu sans les activités de maintenance des œuvres. A ce titre, le dispositif de prêt de l'artothèque propose une division du travail de maintenance assez originale : si les travailleuses s'activent à la maintenance et à la stabilisation des œuvres, les emprunteuses, lors de chaque emprunt, sont les responsables de ce travail. Pour les travailleuses, cette activité est située entre l'existence plastique et scripturale des œuvres, et se déroule principalement lors des vérifications. À chaque circulation, les travailleuses vérifient le degré de détérioration potentiellement provoqué par la circulation et jugent si les œuvres peuvent être maintenues dans le dispositif de prêt. Les travailleuses activent ainsi une tension entre l'existence plastique et scripturale des œuvres pour évaluer le degré d'acceptabilité des conditions de conservation.
- 46 Avant chaque vérification, ce sont les emprunteuses qui sont les responsables de l'œuvre. Le travail de maintenance s'insère alors pleinement dans l'expérience que le public fait des œuvres, notamment dans une position de care (Puig de la Bellacasa, 2010). En effet, l'artothèque propose, comparativement aux musées et aux galeries, un modèle assez singulier : en concentrant sa construction de la catégorie « art » autour du paradoxe entre la conservation d'œuvres fragiles et leurs capacités de circulation, elle rejette en périphérie deux débats habituellement constitutifs de cette catégorie : l'intentionnalité de l'artiste et la valeur économique de l'œuvre.
- 47 Enfin, les artothèques proposent un dispositif de stabilisation des œuvres mouvantes dans lequel elles essayent de se prémunir de la nécessité d'intervenir sur les œuvres. Leur précarité ne leur permet pas de se doter comme les musées d'une division du travail à laquelle prennent part des restauratrices capables d'intervenir sur les œuvres. Dès lors, la maintenance s'envisage comme une attention et un soin aux œuvres pour éviter au maximum les moments de ruptures.

Merci à Maxime Besenval et Marguerite Trabut pour leur généreuse relecture, ainsi qu'à Camille Chaniel, Benjamin Tainturier et Sylvain Parasie pour leurs précieux conseils lors de l'atelier

d'écriture du medialab. Mes remerciements s'adressent également aux relecteur-rices anonymes pour leurs riches commentaires.

BIBLIOGRAPHIE

- Beltrame, T. N. & Jungen, C. (2013). Cataloguer, indexer, encoder. *Revue d'anthropologie des connaissances*, 7(4), 747-759. <https://doi.org/10.3917/rac.021.0747>
- Beltrame, T. N. (2017). L'insecte à l'œuvre. *Techniques & Culture*, 68(2), 162-177. <https://doi.org/10.4000/tc.8639>
- Besenal, M. (2020). Assurer la qualité d'un objet inachevé. *Réseaux*, 224(6), 85-110. <https://doi.org/10.3917/res.224.0085>
- Bessy, C. & Chateauraynaud, F. (1995). *Experts et faussaires : Pour une sociologie de la perception* (2^{ème} édition revue et augmentée). Paris : Éditions Pétra.
- Cefaï, D. (2016). Publics, problèmes publics, arènes publiques. *Questions de communication*, 30(2), 25-64. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.10704>
- Chevrefils-Desbiolles, A. (2016). *L'artothèque comme media. Les artothèques : une expérience originale de démocratisation de l'art dans un écosystème artistique en recomposition*. Paris : Ministère de la Culture. <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Etude-l-artotheque-comme-media-Les-artotheques-une-experience-originale-de-democratisation-de-l-art-dans-un-ecosysteme-artistique-en-recomposition> (consulté le 15 janvier 2022)
- Denis, J. (2018). *Le travail invisible des données : Éléments pour une sociologie des infrastructures scripturales*. Paris : Presses des Mines.
- Denis, J. & Pontille, D. (2010). *Petite sociologie de la signalétique : Les coulisses des panneaux du métro*. Paris : Presses des Mines.
- Denis, J. & Pontille, D. (2018). L'effacement des graffitis à Paris : un agencement de maintenance urbaine. Dans N. Dodier & A. Stavrianakis (dir.). *Les objets composés. Agencements, dispositifs, assemblages* (pp. 41-74). Paris : Éditions de l'EHESS.
- Denis, J. & Pontille, D. (2020). Maintenance et attention à la fragilité. *SociologieS* (en ligne). <https://doi.org/10.4000/sociologies.13936>
- Dewey J. (1920). *Reconstruction en philosophie*. Pau, Paris : PUP, Farrago, Léo Scheer.
- Dewey, J. (1927). *Le Public et ses problèmes*. Paris : Gallimard.
- Dewey J. (1934). *L'Art comme expérience*. Paris : Gallimard.
- Dodier, N. (1995). *Les Hommes et les Machines. La conscience collective dans les sociétés technicisées*. Paris : Éditions Métailié.
- Dodier, N. & Barbot, J. (2016). La force des dispositifs. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 71(2), 421-450. <https://doi.org/10.3917/anna.712.0421>.
- Dominguez Rubio, F. (2016). On the Discrepancy between Objects and Things: An Ecological Approach. *Journal of material culture*, 21(1), 59-86. <https://escholarship.org/uc/item/09z5n5n2>.

- Dominguez Rubio, F. (2020). *Still Life: Ecologies of the Modern Imagination at the Art Museum*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Fraenkel, B. (2006). Actes écrits, actes oraux : la performativité à l'épreuve de l'écriture. *Études de communication*, 29(1), 69-93. <https://doi.org/10.4000/edc.369>
- Fraenkel, B. (2007). Actes d'écriture : quand écrire c'est faire. *Langage et société*, 121-122(3-4), 101-112. <https://doi.org/10.3917/lis.121.0101>
- Garfinkel, H. (1967). *Recherches en ethnométhodologie* (2^{ème} édition). Paris : PUF.
- Goody, J. (1979). *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Paris : Minuit.
- Hennion, A. (1993). *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris : Éditions Métailié.
- Ingold, T. & Gosselin H. (2017). *Faire - Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*. Paris : Dehors.
- Kreplak, Y. (2011). Façons de parler : l'anecdote comme approche de l'œuvre. *Marges*, 13(2), 91-106. <https://doi.org/10.4000/marges.436>
- Kreplak, Y. (2017). Documents dociles. Propositions pour une lecture de la documentation des collections. Dans E. Bullot & S. Grassi-Fossier (dir.). *Publication du Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée* (pp. 69-79), Paris : Éditions Macula.
- Kreplak, Y. (2019). Quelle sorte d'entité matérielle est une œuvre d'art ? *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 7. <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.6396>
- Kreplak, Y. (2020). La vision professionnelle des restaurateurs d'œuvres d'art. *Revue d'anthropologie des connaissances [en ligne]*, 14(3). <https://doi.org/10.4000/rac.10587>.
- Lépinay, V. A. (2019). *Art of Memories: Curating at the Hermitage*. New-York: Columbia University Press.
- Latour, B. (1987). Les « vues » de l'esprit. *Réseaux*, 27(6), 79-96. Repéré à https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1987_num_5_27_1322
- Latour, B. & Woolgar, S. (1979). *La vie de laboratoire*. Paris : La Découverte.
- Petrucci, A. (1993). *Jeu de lettres : formes et usages de l'inscription en Italie, XI^e-XX^e siècles*. Paris : Éditions de l'EHESS.
- Puig de la Bellacasa, M. (2010). Matters of care in technoscience. Assembling neglected things. *Social Studies of Science*, 41(1), 85-106. <https://doi.org/10.1177/0306312710380301>
- Smith, D. E. (2018). *L'ethnographie institutionnelle : une sociologie pour les gens*. Paris : Économica.
- Star, S. L. (1999). The Ethnography of Infrastructure. *American Behavioral Scientist*, 43(3), 377-391. <https://doi.org/10.1177/00027649921955326>.
- Yaneva, A. (2003). When a Bus Met a Museum: Following Artists, Curators and Workers in Art Installation. *Museum and Society*, 1(3), 116-131. Repéré à https://www.researchgate.net/publication/255639611_When_a_bus_met_a_museum_Following_artists_curators_and_workers_in_art_installation

NOTES

1. Cette artothèque, née à la fin des années 1990 et fermée en 2020, se trouvait dans un centre culturel municipal. Elle disposait d'une collection d'environ 300 œuvres uniques. Chaque œuvre pouvait rester entre 1 et 3 ans au sein de l'institution. Ses emprunteur·euses (environ une

cinquantaine par saison) venaient de toute l'Île-de-France pour choisir des œuvres. Le prêt d'une œuvre, pour sept euros par mois, pouvait durer de un à six mois. A titre d'exemple, lors de la saison 2016-2017, 241 emprunts ont été réalisés par 49 emprunteuses. En moyenne, les emprunteuses ont emprunté cinq œuvres lors de cette saison. Enfin, une personne salariée (« la coordinatrice »), accompagnée d'une stagiaire, gérait l'intégralité du fonctionnement de l'artothèque lors de notre enquête. Cette personne s'occupait ainsi du recrutement, de la conservation, de la gestion et de l'exposition des œuvres.

2. Sara est la coordinatrice de l'artothèque. Après des études à l'école de Louvre, elle exerce comme conférencière puis prend le poste de coordinatrice de l'artothèque quelques années plus tard.

3. Daniel Cefaï précise à propos du *rendre problématique* chez John Dewey: « L'idée de base est que, confrontées à une situation problématique dont les conséquences sont perçues et évaluées par un ensemble de personnes comme néfastes pour des humains, pour les biens auxquels elles tiennent, mais aussi, au-delà, pour les êtres vivants ou pour la Terre, ces personnes s'inquiètent, s'interrogent, enquêtent, expérimentent, discutent. Elles tentent de définir le problème, d'en déterminer les causes, d'en repérer les facteurs et d'en établir les responsabilités » (2016, p. 26).

4. Antoine est un emprunteur de l'artothèque depuis deux ans.

5. « Passage des corps aux dispositifs comme lorsqu'on parle de choses qui se plient ou ne se plient pas à des formes d'actions ou d'interprétations » (Bessy & Chateauraynaud, 1995, p. 302).

6. Nous l'entendons comme « la rencontre entre un jeu de catégories et des propriétés matérielles, identifiables par les sens (supposés) communs ou par des instruments d'objectivation » (Bessy & Chateauraynaud, 1995, p. 105).

7. Rose est une emprunteuse ainsi qu'une des employées de l'administration du centre culturel municipal dans lequel se trouve l'artothèque.

8. Les tableaux présentés dans cette partie ont été confectionnés par nos soins. Pour ce faire, nous avons extrait les catégories standards de chaque fiche, et nous avons, pour chacune d'elles, inséré dans les colonnes les inscriptions singulières relatives à chaque œuvre.

9. Le chèque de caution est de 400€. Lorsque des œuvres beaucoup plus onéreuses que le prix de la caution sont empruntées, la coordinatrice peut demander un supplément de caution, mais ce n'est pas systématique.

10. Nous entendons le terme expérience, à la suite de John Dewey, comme « ce rapport étroit entre faire, souffrir et subir [qui] forme ce que l'on appelle expérience. » (1920, p. 92).

11. Anita emprunte des œuvres un an au moment de l'entretien.

12. Ève emprunte depuis quatre ans à l'artothèque. Elle est notamment investie dans le Centre Culturel dans lequel se trouve l'artothèque et où sa fille fait des activités les mercredis et samedis.

13. Lyna emprunte des œuvres depuis 3 ans. Elle vient généralement les choisir avec ses enfants.

RÉSUMÉS

Nous proposons dans cet article d'analyser les processus de conservation des œuvres d'art dans un dispositif de prêt. L'artothèque dans laquelle nous avons enquêté fonctionne avec un dispositif qui dote les œuvres d'une capacité de circulation. Si cette caractéristique semble s'opposer aux ambitions muséales classiques, elle s'ajoute pourtant à un objectif majeur : leur

conservation. Le dispositif de prêt se fonde ainsi sur un certain paradoxe, proposant de faire circuler des œuvres fragiles chez des profanes et de les conserver dans l'état dans lequel elles ont été déposées dans l'institution. Dès lors, les travailleuses du lieu mettent en œuvre des résolutions techniques pour réussir cet objectif. Celles-ci déploient notamment, par l'utilisation de l'écrit, des existences scripturales aux œuvres pour les conserver, et activent leurs perceptions et leurs corps lors des vérifications. Toutefois, lors de chaque emprunt, c'est le public qui se retrouve en charge du travail de maintenance des œuvres.

In this article, we analyze processes of conservation of artworks in a lending process. The art library in which we conducted this ethnography operates with a system that provides artworks with a capacity of movement. If this characteristic seems to be against the classical museum ambitions, it is however part of a major objective: their conservation. The lending process is thus based on a certain paradox, offering to circulate fragile artworks among non-museums people and to maintain them in the same condition in which they were brought to the institution. From then on, library employees have implemented technical solutions to succeed in this mission. Particularly with the use of writing, they develop a scriptural existence of the artworks in order to preserve them, as well as activate their perceptions and their bodies during the verifications. However, for each loan, it is the public who is in charge of the maintenance of the artworks.

Propongamos en este artículo un análisis de los procesos de conservación de obras de arte en un dispositivo de préstamo. La artoteca en la cual hemos investigado funciona con un dispositivo que dota las obras de una capacidad de circulación. Si aquella característica parece oponerse a la ambición museal clásica, se agrega sin embargo con una meta mayor: su conservación. El dispositivo de préstamo se funda entonces con una cierta paradoja, proponiendo circular las obras en casas de profanos y conservarlas en el estado en que fueron depositadas en la institución. Desde entonces, las trabajadoras del lugar desempeñan resoluciones técnicas para lograr ese objetivo. Aquellas despliegan especialmente con el escrito una existencia escritural de las obras para conservarlas, y activan sus percepciones y sus cuerpos durante los controles. Sin embargo, con cada préstamo, es el público quien se encarga del mantenimiento de las obras.

INDEX

Mots-clés : maintenance, prêt, circulation, anthropologie de l'écriture, sociologie de l'art, conservation, mode d'existence

Keywords : maintenance, lending process, circulation, anthropology of writing, sociology of art, curation, mode of existence

Palabras claves : mantenimiento, préstamo, circulación, antropología de la escritura, sociología de las artes, conservación, modo de existencia

AUTEUR

JEAN-BAPTISTE GARROCCQ

Doctorant au medialab, mes recherches portent sur le monitoring environnemental, la circulation de nouveaux objets techniques et la reconfiguration des espaces de mesure. Ma thèse s'intitule « Faire public avec des données : une étude comparative des mobilisations contre la pollution de l'air à Paris et Buenos Aires ». Je mène également des recherches sur la circulation des œuvres d'art, notamment dans des dispositifs de prêts.

Adresse : medialab Sciences-Po, 27 rue Saint-Guillaume, FR-75007 Paris (France)
Courriel : jeanbaptiste.garrocq[at]sciencespo.fr