

Vendredi 8 mars 2024, Institut national d'histoire de l'art
Séance 16 – Conférence de clôture
Avowing Loss
Compte-rendu

Intervenant : Fernando Dominguez Rubio (anthropologue, professeur associé à l'Université de Californie à San Diego)

Exceptionnellement la dernière séance avait lieu dans les locaux de l'INHA et était ouverte au public, deux circonstances qui ajoutaient à la solennité du moment, toujours émouvant, qui conclut une année de formation et d'échange. La salle Vasari accueillait pour l'occasion une conférence de Fernando Dominguez Rubio, dont l'originalité du propos et l'humour ont su adoucir la fraîcheur protocolaire de l'exercice, sans affecter le cérémonial de circonstance.

Présentation de l'intervenant

Fernando Dominguez Rubio est professeur associé au département de communication et de science de l'information à l'université de Californie de San Diego. Ses travaux universitaires se situent à l'intersection de plusieurs disciplines dont l'anthropologie des sciences et techniques, la sociologie de l'art, et l'anthropologie des cultures matérielles.

Ses recherches portent notamment sur les infrastructures muséales qui rendent possibles la conservation et l'exposition d'objets. Il analyse à travers elles les réseaux complexes d'interdépendances qui lient bâtiment, professionnels, visiteurs, objets et technologie. Il en rend compte dans son livre *Still Life Ecologies of the Modern Imagination at the Art Museum*¹, qui revisite avec minutie chaque espace du MoMA, des réserves aux salles d'exposition en passant par les locaux techniques. L'institution new-yorkaise est à la fois le modèle et le prototype du musée d'art moderne. Elle a su inventer des dispositifs qui se sont imposés dans le reste du monde, tel que l'esthétique du *white cube*, ou la mise en place, dès les années 1930, de la climatisation et du contrôle de l'air. Toutes ces technologies ont comme objectif commun, selon Fernando, de façonner un nouveau rapport aux objets, qui participe à l'imaginaire moderne, en fabricant et maintenant l'illusion de la permanence des œuvres. Alors que les objets ne cessent de se dégrader, toute l'ingénierie du musée vise à prétendre qu'ils restent indéfiniment identiques, calmes, immobiles, *still*, pour reprendre le titre de son ouvrage².

La question de l'accès est abordée dans son travail de recherche selon deux perspectives. L'une est pratique, elle étudie les processus qui assurent la garantie matérielle et effective de l'accès aux œuvres, dans sa dimension spatiale et technique. L'autre est plus interprétative, elle tente de définir le régime de relation aux objets mis en place par l'institution muséale, en s'intéressant aux notions de propriété, d'authenticité, et de durabilité.

Conférence de clôture

Sans vouloir reprendre avec exactitude l'argumentaire de Fernando Dominguez Rubio, ni rendre compte de l'intégralité de ses propos³, les notes qui suivent proposent des réflexions recueillies au fil de l'eau au cours de la conférence et regroupées par thématique.

¹ Fernando Domínguez Rubio, *Still Life. Ecologies of the Modern Imagination at the Art Museum*, Chicago University Press, 2020

² Voir l'excellent compte-rendu de lecture consultable en ligne : Yaël Kreplak, « *Fernando Dominguez Rubio, Still Life. Ecologies of the Modern Imagination at the Art Museum* », Revue d'anthropologie des connaissances, 17-4 | 2023

³ Une conférence passionnante de Fernando Dominguez Rubio au Bard Graduate Center de New-York reprend en grande partie son argumentaire, elle est consultable sur le lien suivant :

L'imaginaire moderne de la permanence

La conférence prend comme point de départ le constat de l'impermanence des choses, la fragilité de leur présence et la nécessité naturelle à tenter d'y résister. A la difficulté d'accepter la perte des choses, le musée prétend à la fois à une exhaustivité par l'accumulation sans fin d'objets et à leur conservation *ad vitam aeternam*. Fernando se réfère à ce propos à l'*Alpeh*, dans la nouvelle éponyme de Borges, « le lieu où se trouvent, sans se confondre, tous les lieux de l'univers vus de tous les angles ». A la collection infinie, se superpose la conservation à l'infini. Les œuvres d'art opèrent comme une sorte de sublimation du spectacle de la permanence, c'est le mirage temporaire de l'unité et de la pérennité. Le MoMA, de par sa position hégémonique, est un exemple archétypal de cette idéologie, il est un des lieux de production de l'imaginaire et de l'imagination moderne.

Chose *versus* objet

Fernando Dominguez Rubio différencie clairement la chose de l'objet. Même si les termes ont tendance à se confondre, il rappelle qu'ils désignent deux concepts distincts. Pour lui, les choses sont des processus matériels, sans but ni signification en-soi, qui se déploient dans le temps. Une sculpture de Donald Judd peut être ainsi définie comme un assemblage de panneaux de métal, sujet notamment à l'oxydation. Les objets sont une mise en situation temporaire des choses, qui leur permet de s'inscrire et de participer à un régime particulier de signification et de valeur. Pour reprendre le cas de la sculpture de Donald Judd, peut être alors définie comme une œuvre d'art. Ainsi « les objets sont des moments dans la vie des choses »⁴.

Dans un contexte muséal, la discordance, ou *discrepancy*, entre objets et choses, atteint une forme de paroxysme. Dans notre relation aux œuvres d'art, l'écart entre ce que nous désirons qu'elles soient et ce qu'elles sont vraiment, entre l'idée de l'objet et la réalité matérielle de la chose, est particulièrement marqué. Tenter de corriger cette discordance implique une ingénierie complexe de conservation qui se déploie dans l'ensemble des espaces du musée et impose une écologie de la maintenance. La mission du musée est une sorte de mise en abîme de la notion de nature morte, dont la version anglaise, *still life*, porte le double sens de « vie immobile », dans sa tradition littérale, et de « encore en vie » ou « toujours vivant », *still alive*.

Le régime moderne de l'objet ou le désaveu de la perte

Le musée repose sur un « désaveu de la perte » ou « *disavowing loss* ». Il construit et entretient le mythe d'une catégorie d'objet qui perdure pour toujours. Il prétend que la vie et les processus d'altération qu'elle implique, peuvent être suspendus. Cette conception renvoie à un régime moderne de l'objet, qui est défini à l'aune de son originalité, de sa singularité et de son authenticité. L'objet est ce qui reste identique à lui-même.

Cette idée est historiquement située, le rapport à la perte et à la mémoire des objets, évolue selon les époques et les aires culturelles. L'objet, non réduit par le concept d'authenticité, peut perdurer par le changement et les variations, selon ce que l'on pourrait appeler le régime de la copie. Ce principe a prévalu de l'Antiquité à la Renaissance. Un même motif était réinterprété, corrigé, complété sans que sa valeur, son authenticité ou originalité ne soient remises en cause.

L'infrastructure mimographique

Pour assurer l'illusion de la permanence des œuvres, le musée s'est transformé en une énorme machine à même de produire et supporter les écologies nécessaires à cette ingénierie du mimétisme. Fernando parle à ce propos d'infrastructures mimographiques.

[Lecture — The Unnatural Ecologies of Modern Art \(Fernando Dominguez Rubio\) \(youtube.com\)](#)

⁴ Sur la distinction objet/chose notamment chez Latour et Heidegger, voir Denis, Jérôme, et David Pontille. *Le soin des choses. Politiques de la maintenance*. La Découverte, 2022, p.21-22

Les réserves sont un élément clé de cette ingénierie, puisqu'elles abritent 90% des œuvres d'arts qui constituent la collection d'un musée. Les objets non exposés sont stockés dans de grands hangars aux allures de bunkers. Ces bâtiments doivent pouvoir protéger les œuvres de toutes intrusions ou agressions extérieures, qu'il s'agisse de vols intentionnels, de catastrophes naturelles ou humaines (incendie, crue, attaque terroriste) ou de présence de rongeurs ou de bactéries indésirables. Tout est pensé et organisé pour préserver au maximum les objets de l'érosion et de la dégradation. Les conditions bioclimatiques et physiques sont extrêmement strictes. Les taux d'humidité, de température, de luminosité, la composition de l'air, les ondes magnétiques ou sismiques sont régies par des normes qui imposent un contrôle permanent de ces espaces.

Le transport des objets est un moment critique pour leur intégrité matérielle, il est donc extrêmement protocolisé. Les grilles normatives des conditions de conservation en fonction des types d'objet s'inspirent de l'industrie agro-alimentaire. Historiquement, l'envoi de fruits et légumes vers le front, lors de la seconde guerre mondiale, a été à l'origine de l'élaboration des standards de transport, définis selon le type de végétaux et leur niveau de maturation. Les conditions de transport, essentiellement maritime, qui régissent l'économie capitaliste de libre-échange, notamment celles des produits exotiques, en sont les héritières. A l'instar des bananes ou des pommes, chaque œuvre, en fonction des matériaux qui la composent, exige des normes de taux d'humidité, d'exposition à la lumière ou de températures strictes.

Si le musée s'apparente à un hôpital, dont les objets seraient les patients, les espaces de restauration des œuvres évoquent des unités hospitalières de soins intensifs, avec des zones stériles, des technologies d'imagerie médicale, des machines d'analyse complexes et du personnel spécialisé.

L'écologie du musée au service de l'expérience de visite

Tous ces efforts et ces infrastructures sont mis au service de la fabrication et la préservation d'une illusion de la pérennité. Cette logique s'applique également aux espaces d'exposition. Non seulement l'œuvre d'art doit rester immuable, mais l'expérience de celle-ci doit également rester identique au cours du temps, indépendamment des conditions météorologiques ou saisonnières.

L'éclairage ou la température sont aussi au service d'une uniformité de l'expérience des visiteurs. Le contrôle des odeurs par la circulation de l'air, les systèmes de planchers anti-vibrations, les dispositifs de mise à distance des œuvres sont autant d'éléments qui participent à créer une sorte de neutralité des espaces et de « vide esthétique ».

Les œuvres sont ainsi entourées, depuis la vitrine jusqu'aux murs extérieurs du bâtiment, d'une succession de filtres de régulation et de protection, qui ont pour fonction de ralentir au maximum l'emprise du monde extérieur et du temps, avec comme but ultime de le suspendre.

Invisibilisation et dévalorisation de l'activité mimographique

Pour maintenir l'illusion, les infrastructures complexes et les écosystèmes qui en découlent doivent rester imperceptibles pour le visiteur. Plus généralement, l'activité mimographique est vidée de sa valeur politique, esthétique. Elle est considérée comme une activité de maintenance. En contre point l'acte original de création est idéalisé, considéré comme le seul acte créatif valable. Les deux principes, construits en opposition, se renforcent. Créer le nouveau appartiendrait au domaine de l'art, créer le même au domaine de la technique.

Justice esthétique

Le coût et la technicité des infrastructures du musée produit un effet de rareté et d'exclusivité qui nourrit une logique d'exclusion. La question politique de l'accès se pose à la fois pour le public : quelles sont les personnes mises à l'écart d'un monde de l'art tel que défini par le

paradigme du musée de son imaginaire moderne ? Elle se pose également pour la collection : quels sont les objets qui appartiennent au monde de l'art et doivent être extraits du monde pour intégrer une collection ? Le concept de justice esthétique, ou *aesthetic justice*⁵, dans la lignée du mouvement des droits civiques, réinterroge les motifs de la mise à l'écart systémique d'une partie de la population, et imagine des alternatives aux musées. Le musée a en effet tendance à séparer une catégorie d'individus d'une certaine catégorie d'objets. L'argumentaire, selon lequel certains objets doivent être préservés et qu'il n'est pas possible de ralentir leur dépérissement en dehors du musée, soutient une logique d'exclusion et de dépossession. L'idéologie du « care » vient paradoxalement justifier une visée extractiviste et coloniale. L'impératif de soin est en effet devenu l'un des principaux arguments contre la restitution d'œuvres d'art.

Les nouvelles écologies du musée

Les standards, notamment bioclimatiques, qui régissent les infrastructures du musée, ont été élaborés pour des contextes géographiques spécifiques, qui correspondent essentiellement aux climats tempérés. Ces infrastructures, extrêmement coûteuses, le sont davantage pour les pays du sud global, qui tentent cependant de les construire et de les développer. Les coûts de fonctionnement, notamment en termes de dépense énergétique, sont colossaux pour les grands musées occidentaux, qui peuvent encore en assumer les frais. L'augmentation des prix de l'énergie, suite à la guerre en Ukraine, ont contraint de nombreux musées de taille moindre à fermer, au moins temporairement. Au vu du caractère excessivement énergivore de ces infrastructures, le discours institutionnel sur un futur musée écologique et soutenable paraît illusoire. Le changement climatique augmente mécaniquement le prix de la maintenance, il y ajoute également les coûts liés à l'anticipation des risques naturels, tels que les inondations, les crues ou les ouragans.

Une hypothèse pour résoudre ces paradoxes pourrait être une « acceptation de la perte ». Il s'agirait de rompre avec l'idée que la mémoire est corrélée à la conservation, et que l'objet doit rester identique au cours du temps. D'autres modes de rapport à l'objet, à sa fragilité et à sa détérioration sont envisageables. C'est le cas de la pratique japonaise du *Kintsugi*, qui consiste à rendre leur forme aux porcelaines et céramique brisées ou fêlées en recollant les parties cassées à l'aide d'une laque saupoudrée d'or. La perte est ainsi assumée, esthétisée et intégrée à l'histoire de l'objet. Il s'agit d'accepter les variations, les changements et l'inévitable perte qu'ils impliquent. Les objets numériques en sont un excellent exemple, ils connaissent une telle évolution, constante et rapide, qu'ils sont difficiles à figer dans le temps immobile du musée. Un premier pas vers l'acceptation de la perte pourrait consister à visibiliser les infrastructures de la miméographie.

Discussion avec le public

Loss is not less

Pour pouvoir résister à la dégradation et aux effets du temps, l'œuvre d'art, comme tout autre type d'objet, doit être nécessairement modifiée. Le vernis est ainsi appliqué pour protéger la surface de l'objet mais il a aussi tendance à l'effacer. Conserver, c'est transformer. Si dans le régime moderne, cette transformation doit rester invisible, elle n'en dénature pas moins l'objet. La question est alors de savoir quelles modifications sont acceptables. La perte de certaines caractéristiques matérielles de l'objet ne remet pas nécessairement en cause son intégrité et sa valeur esthétique. La patine, sur l'objet, comme le vernis, peuvent même participer à sa valeur.

⁵ Le concept développé par le philosophe Monroe Beardsley dans les années 70, est réactualisé dans le contexte académique récent qui développe les notions de justice/injustice dans différents champs disciplinaires, voir : Mattila, Hanna., « *Aesthetic Justice and Urban Planning: Who Ought to Have the Right to Design Cities?* », *GeoJournal*, vol. 58, no. 2/3, 2002, pp. 131–38

Conserver peut aussi signifier « faire vivre », c'est-à-dire, dans le cas d'une œuvre d'art, de l'exposer. Dans cette perspective les repeints de pudeur, les ajouts de feuilles de vignes ou de figuiers sur les statues peuvent être interprétés comme des actes de conservation.

Les pratiques de conservation dans les musées ethnographiques

Il existe différents régimes d'objets selon les types de musées. Le musée ethnographique a une approche plus scientifique, il contextualise les objets exposés. Cependant le musée d'art a une position hégémonique qui influence fortement les formes d'exposition ou même d'appréhension des objets. Les objets sont ainsi souvent envisagés et présentés selon des critères essentiellement esthétiques, au détriment de leur valeur historique, anthropologique, technique ou de leur rôle social.

Il y a, dans le cas du musée, une double colonisation de l'objet. À l'appropriation physique s'ajoute une appropriation de l'usage par détournement. L'objet subit une sorte de transfert ontologique, passant par exemple du statut d'outil domestique à celui d'œuvre d'art. L'usage et les techniques associés à cet objet sont susceptibles de se perdre. Dans cet exemple, la conservation esthétique se fait au détriment de la mémoire des usages.

L'accumulation des œuvres

Le MoMA achète environ 2000 objets par an, ce qui représente un besoin en espace considérable. Les objets stockés sont ensuite difficiles à déplacer, à cause notamment du coût des assurances. Le principe d'accumulation pose de réels problèmes fonciers, les institutions sont obligées d'acquérir sans cesse de nouveaux terrains ou bâtiments, alors que le prix du m² dans la grande métropole augmente de façon vertigineuse. Les musées doivent mettre en place des stratégies immobilières.

L'accumulation pose également le problème du recensement. Les bases de données informatisées se sont développées tardivement, les systèmes de codage et d'étiquetage ont évolué, de sorte que les inventaires ne sont pas toujours efficaces ni à jour. Dans les faits, on ne sait pas toujours exactement ce qu'il y a dans les réserves des grands musées. En règle générale seulement 10% des collections sont exposées, ce qui signifie que l'immense majorité reste confinée dans les réserves. Beaucoup d'œuvres sont gardées et répertoriées sans que l'on connaisse leur état de conservation, elles peuvent être très détériorées. De nombreuses pièces sont d'ores et déjà « perdues », elles sont conservées bien qu'elles soient trop dégradées ou que leur restauration soit trop coûteuse. D'autres en bon état sont excessivement fragiles, elles peuvent se casser au cours d'une manipulation ou d'un transport voire lors de l'ouverture de la boîte qui les contient. Le mythe de la solidité et de l'authenticité est difficile à briser, pourtant il a pour corollaire une accumulation d'objets cassés, détruits ou abîmés.

Le Salvage Art Institute à New-York, collecte les œuvres d'art cassées, considérées « perdues » par les compagnies d'assurance. Elle présente une collection de nombreux objets, signés Giacometti ou Jeff Koons, « sans valeurs »⁶.

La notion de propriété

Dans les années 1970 une partie de artistes, en rébellion contre la financiarisation du monde de l'art et l'institution muséale, ont délibérément créé en dehors du musée et en réaction contre lui. C'est notamment le cas d'artistes, de performeuses et performeurs qui ont investi l'espace urbain pour réaliser des œuvres éphémères. L'ironie de l'histoire veut que ces artistes soient aujourd'hui parmi les plus rentables. En effet, dans le cas de performance, la question de la propriété est mise à l'épreuve. Le musée a une logique d'acquisition, il a besoin de posséder les

⁶ Judicaël Lavrador, « *Rebuts Où se cachent les œuvres d'art pour mourir ?* », journal Libération, publié le 18 octobre 2016

œuvres. Pour s'assurer de la propriété d'objet ou d'action éphémère, il a donc fallu produire des documents ou de nouveaux objets qui permettent de justifier d'une propriété, et d'assurer un droit d'exclusivité. Produire par exemple une transcription écrite du protocole des actions à mener pour réaliser une performance permet de matérialiser la performance. Ce document de propriété qui se substitue à la matérialité de l'œuvre demande une conservation moindre. Surtout, à l'instar des tirages photographiques ou des éditions vidéo, les protocoles peuvent se vendre en plusieurs exemplaires.

Technologie et authenticité

Aujourd'hui l'art digital représente un nouveau challenge pour les musées. La question n'est pas tant de savoir comment le « capturer » pour en devenir un propriétaire exclusif, mais celle de la conservation. La technologie vieillit et sa permanente actualisation repose la question de l'authenticité. Faut-il utiliser des téléviseurs à tubes cathodiques pour présenter des installations vidéo des années 80 et 90 ou est-il possible de les remplacer par des écrans plats ? Qu'en est-il des ampoules incandescentes et des LED ? La question s'est très sérieusement posée pour les œuvres de Felix Gonzalez-Torres. Dans le cas d'une modification de l'œuvre par l'emploi d'une technologie plus récente, il arrive que la date soit changée sur le cartel. Cette actualisation du cartel acte le fait qu'une même pièce peut avoir plusieurs versions. Il est intéressant de noter que dans le cas de restaurations de tableaux, bien que l'œuvre ait été modifiée au cours du temps, grâce à l'apport de nouvelles technologies, la date sur le cartel reste inchangée, l'œuvre est considérée immuable.

Les noces de Cana ou la migration de l'aura

L'entreprise Factum Arte a réalisé une copie des Noces de Cana, dont l'original est au Louvre. La peinture de Véronèse est accrochée dans la salle des Etats, face à la Joconde. Malgré sa taille monumentale, la plus grande toile du Louvre souffre de la concurrence avec sa voisine. Le flot ininterrompu de touristes, qui viennent essentiellement voir le Joconde, génère une atmosphère d'agitation qui affecte voire empêche la contemplation des œuvres attenantes.

La copie réalisée en 2007 était destinée au monastère de San Giorgio Maggiore. Les nombreuses demandes de restitution au cours de l'histoire étant restées lettre morte, il s'agissait de replacer une copie conforme de la toile dans son emplacement originel, le réfectoire des bénédictins. Retrouvant son cadre originel, pour lequel la toile avait été spécialement conçue, répondant à la fois à l'architecture du lieu, à la lumière naturelle et à l'atmosphère de Venise, l'œuvre retrouve une forme d'authenticité qui n'est pas certes d'ordre matériel mais contextuel. Il peut être considéré que la copie vénitienne a retrouvé de sa superbe et ironiquement de son aura⁷.

Logique anti-benjaminienne

Contrairement à la pensée de Benjamin, et à la suite de l'exemple des Noces de Cana, on peut considérer que l'aura de la Joconde n'est pas tant dans le panneau peint exposé au Louvres, dont l'expérience par les visiteurs est souvent déceptive, mais davantage dans les mugs, T-shirt et autres produits dérivés qui reprennent son image. La multiplication et la répétition des images de Mona Lisa participent au mythe de l'authenticité. Pour reprendre l'argument de Bruno Latour, « c'est la copie, qui, peu à peu, produit l'original »⁸. De même que l'imprimerie a renforcé la notion d'auteur, ou que l'industrie du disque a amené au 19ème siècle à définir une version originale d'œuvres musicales jusque-là interprétées de façon libre, la reproduction technique fait naître et grandir le mythe de l'authenticité et de l'original. Cette logique propre

⁷ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dernière version 1939, in « Œuvres III », Paris, Gallimard, 2000.

⁸ Hennion, Antoine, et Bruno Latour. « *L'art, l'aura et la technique selon Benjamin. Ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois...* », Les cahiers de médiologie, vol. 1, no. 1, 1996, pp. 235-241.

au système marchand et capitaliste qui vise à créer du désir et des besoins à travers l'exclusivité. La mode est obnubilée par la copie, les grandes maisons vendent leur savoir-faire mais aussi leur marque à travers leur logo. Les faux sacs Gucci ou Vuitton renforcent la dynamique d'exclusivité, ils participent activement à l'aura de la marque.

Un rapport polyamoureux aux objets

L'exemple de la musique, qui évolue de la répétition de motifs et de standards vers des œuvres, fixées sur les partitions puis plus radicalement encore sur les disques, est particulièrement intéressant car elle est aujourd'hui régie par de nouveaux paradigmes. Jusqu'à récemment la possession d'un objet était essentielle pour pouvoir écouter de la musique. Il était nécessaire d'avoir un vinyle ou un cd, qui incarnaient physiquement la musique.

Aujourd'hui, la musique s'écoute en streaming, la jeune génération ne possède quasiment rien de matériel, elle s'en accommode très bien, elle n'a pas d'impression de manque pour autant. La dématérialisation de l'art et plus généralement le partage et la circulation des objets, définit un nouveau régime d'appropriation et de propriété, qui s'apparente au polyamour.

Description

Dans un contexte muséal, l'objet est littéralement contenu dans sa description. Elle fixe sa codification et sa classification dans les réserves. Dans le cas de performance, elle peut faire office d'acte de propriété. Elle détermine le choix des technologies de restitution. Elle délimite les contours et définit les limites de l'œuvre en intégrant par exemple un socle ou un cadre. La description définit l'œuvre d'art, elle indique où celle-ci commence et finit.

Dans son travail, l'artiste Frank Leibovici⁹ défend une conception écologique de l'œuvre d'art, qui ne se réduirait pas à un artefact mais engloberait un ensemble de pratiques, dont l'objet final serait en quelque sorte le réceptacle. Dans cette perspective le devenir de l'objet, notamment ses interactions avec le public, fait partie intégrante de l'œuvre. Leibovici en fait donc la recension, en notant les réactions, les gestes et les émotions des visiteurs.

La description, toutefois, est toujours établie depuis un corps valide, la prise en compte de la diversité corporelle et fonctionnelle entrainerait une nécessaire redéfinition des œuvres et de leur mode d'exposition¹⁰.

Mémoire

La conservation matérielle d'un objet n'est pas la conservation de sa mémoire. La mémoire des pratiques auquel il participe, des savoirs techniques qui permettent sa confection, du système de valeur et de croyances auquel il est associé, ne peut pas être assurée par l'institution muséale. Ces données peuvent être associées à la description de l'objet, mais s'il n'est plus manipulé, ses savoirs sont voués à disparaître. D'autres types de conservation sont possibles, qui ne préservent pas à tout prix l'intégrité matérielle de l'objet. Le sanctuaire d'Ise au Japon propose une approche radicalement différente. Erigé au 7^{ème} siècle, il est détruit et reconstruit à l'identique tous les vingt ans, afin notamment que les savoirs techniques se transmettent de génération en génération.

Variabilité ontologique

La relation à l'objet change radicalement selon que celui-ci appartient aux archives, à une collection privée ou à un musée. Les règles d'accès, les interactions possibles, sa fonction et sa perception sont très différentes selon les contextes. Or certains objets ne cessent de migrer d'une

⁹ Frank Leibovici était l'invité de la séance 12, consacrée à l'expérience des œuvres à travers les exercices d'observation et de description.

¹⁰ Voir à ce propos l'ouvrage de Georgina Kleege, *More than Meets the Eyes : What Blindness Brings to Art*, Oxford University Press, 2017, notamment le chapitre 7 « *Audio Description Described* »

institution à l'autre et donc de changer de catégorie. Fernando évoque l'anecdote d'une toile issue d'une galerie privée exposée temporairement par le MoMA. Lorsque que le tableau était dans la galerie il était possible de le manipuler, de le changer manuellement de place, de l'observer de très près. Une fois à l'intérieur du Moma, un protocole très strict régulait les modes de déplacement et interdisait tout contact avec l'œuvre. Les pratiques autour de l'objet varient, car le statut ontologique de l'objet change en fonction de sa relation à l'institution muséale.

Le musée a été le lieu de la construction du mythe de l'authenticité, puis de sa propagation et de son instigation dans les mentalités. Il s'évertue à entretenir l'illusion de la pérennité des œuvres et le « désaveu de la perte ». Il pourrait, et sans doute devrait, devenir le lieu de la déconstruction de ce mythe et d'un apprentissage et d'une acceptation de la perte.