

EAS

Séminaire

Objets Contagieux

Lundi 20 novembre 2023 | 10:00 - 13:00

Christine Mielcarek, microbiologiste, professeure à l'EBI, Cergy

Fabien Fohrer, entomologiste au CICRP, Marseille

Lundi 22 janvier 2024 | 10:00 - 13:00

François Durif, écrivain et artiste

Isabelle Pradier, conservatrice-restauratrice

Lundi 12 février 2024 | 10:00 - 13:00

Lotte Arndt, chercheuse et curatrice, Technische Universität, Berlin

Jacques Rebière, conservateur-restaurateur, directeur du LC2R, Draguignan

École supérieure d'art d'Avignon
500 chemin de Baigne-Pieds
84000 AVIGNON

www.esaavignon.eu

Différentes formes de la même perturbation sur une espèce de punaise écurière (Lygaeidae, Lygaeus equestris) à Tubore (Italie), village touché par le nuage radioactif de Tchernobyl en 1986 : ailes froissées, cloques, trous, perturbation du plément et de la chitine. Œuvre de Cornelia Hesse-Honegger datant de 1974

Séminaire (École supérieure d'art d'Avignon) et journée d'études (Sorbonne Université), organisés par Alexis Anne-Braun, maître de conférences en esthétique et philosophie de l'art à l'École Normale Supérieure (ENS-PSL) ; Julie Cheminaud, maîtresse de conférences en philosophie à Sorbonne Université, UR3552, Centre Victor Basch ; Morgan Labar, historien d'art, directeur de l'École supérieure d'art d'Avignon, membre associé EA 7410 SACRe et UMR 7172 Thalim.



Différentes formes de la même perturbation sur une espèce de punaise écuyère (Lygaeidae, *Lygaeus equestris*) à Tubre (Italie), village touché par le nuage radioactif de Tchernobyl en 1986 : ailes froissées, cloques, trous, perturbation du pigment et de la chitine. (œuvre de **Cornelia Hesse-Honegger** datant de 1994)

Argument du séminaire *Objets contagieux*

Pourquoi conserver des objets dangereux, qui risquent de contaminer ceux qui les approchent ? Il y a dans certaines collections des pièces que l'on estime, à tort ou à raison, contagieuses : on les conserve avec un soin particulier, on veille à leur préservation, ce qui nécessite parfois de les restaurer, mais on ne les détruit pas – on les manipule avec des gants, des pincettes, on s'en protège, on les remise, éventuellement, ou l'on prend garde à la manière de les exposer. C'est ce patrimoine gênant que nous souhaitons interroger.

Il y a différents objets contagieux, et différentes modalités de contagion. La contagion, au sens propre, relève du domaine médical, elle désigne la transmission d'une maladie. Parmi ces objets dangereux, il y a les pièces naturelles (corps et restes animaux, matières organiques) qui peuvent receler des virus ou être le lieu de développement de bactéries, ou celles dont la toxicité est le fait de leur procédure de préservation, quand ont été employés des agents chimiques. Au sens figuré,

la contagion désigne une influence morale, qui peut être positive, et plus souvent négative : les pièces mises en réserve, ou exposées avec précaution, sont alors considérées comme néfastes, risquant de perturber l'ordre social.

Un objet contagieux peut contaminer, mais il peut aussi ne pas le faire. Qualifier un objet de « contagieux », c'est donc lui octroyer une certaine puissance, non nécessairement active : ce n'est que par le contact qu'il contamine. Nous entendons réfléchir aux différentes pratiques de conservation et de restauration de ces pièces particulières : pourquoi, et comment, prendre soin de ce qui est dangereux ? Qu'est-ce qui justifie cette préservation ? Dans les cas où l'on suppose un risque moral, la mise à l'écart est-elle toujours bien fondée ? Quels sont les différents aspects qui déterminent la puissance délétère de certaines pièces ? Interroger la conservation des objets dangereux, ce serait, finalement, interroger leur vitalité, et ce qui justifie de ne pas les condamner à la mort.

Les objets considérés comme dangereux sont ils plus contagieux que d'autres objets plus courants ou communs ?

Fabien Fohrer, entomologiste, Centre Interdisciplinaire de Conservation et de Restauration du Patrimoine (CICRP), Marseille

Toute matière animale, végétale ou minérale tend inexorablement à disparaître par l'action du temps alors que l'humain tente désespérément à la faire perdurer. Au travers des objets qu'il veut conserver, ils considèrent que certains d'entre eux sont plus contagieux que d'autres face à cette lente destruction et en catégorise certains plus dangereux que d'autres. Les insectes prennent part de manière active à cette contagion et à cette destruction où aucun matériau organique ne leur résiste.

Existe-t-il des objets réellement dangereux et contagieux vis-à-vis des insectes et ne serait-ce pas une intervention humaine qui a des difficultés à les conserver et se trouvent parfois démunis et pris de court face à leur destruction ? L'objet en lui-même, est-il le seul fautif ou l'homme peut-il être au premier plan dans cette disparition alors qu'il tente vainement de le conserver ? Quelle serait la responsabilité humaine dans cette contagion et l'objet lui-même et sa composition sont-ils les seuls coupables dans sa propre destruction ?

L'objet ou l'œuvre et les structures qui les abritent sont donc des garde-manger inépuisables tant que la ressource est disponible et la question se pose en termes de vulnérabilité des matériaux et de la rapidité des contagions.

À travers des exemples concrets, nous essayerons d'analyser les relations qui existent entre ces objets, les matériaux qui les composent, les insectes qui s'en nourrissent et se répandent par contagion et les humains qui les conserve.

Fabien Fohrer est depuis 22 ans biologiste au Centre Interdisciplinaire de Conservation et de Restauration du Patrimoine (CICRP) de Marseille et plus spécialisé dans l'identification et la prévention des insectes que l'on rencontre dans divers lieux patrimoniaux (bibliothèques, archives, musées, monuments historiques...).

Il réalise des diagnostics biologiques de ces lieux afin de mettre en place et d'adapter les méthodes de lutte et de prévention vis-à-vis de ces déprédateurs et apporte des conseils et une assistance scientifique et technique dans la mise en place des différents systèmes de préventions pour détecter et lutter contre ces organismes. Il participe à des programmes de recherche et à des publications d'articles et d'ouvrages scientifiques dans le domaine de l'entomologie.

Enfin, il participe à des enseignements techniques pour permettre, aux personnes responsables de la conservation des collections, de rechercher et maîtriser les sources d'infestation et de contamination.

Il a été également, pendant environ 7 ans, technicien de recherche en microbiologie (mycologie) au CRCC (Paris) où il a participé à des projets de recherches dans la mise au point de nouveaux procédés ou produits de désinfection de masse.

Origine et risques associés aux contaminants biologiques

Christine Mielcarek, microbiologiste, professeure à l'École de biologie Industrielle (EBI), Cergy

Christine Mielcarek est scientifique de formation et docteur en génie biologique et médicale de l'Université de Lille II.

Après 15 mois à l'institut Riken de Tokyo et 2 ans en tant qu'ATER à la faculté de Pharmacie de Lille dans le service de bactériologie du Prof. ROMOND, elle a intégré l'équipe de l'École de Biologie Industrielle (EBI) à sa création en 1992.

De 2004 à 2012 (3 mandats), elle fut nommée membre titulaire en microbiologie de la Commission de Cosmétologie et membre du groupe d'experts sur l'évaluation des risques et de l'efficacité de substances et produits biocides (Afssaps, actuellement ANSM).

Outre son activité d'enseignant en microbiologie à l'EBI, elle est responsable du pôle de recherche dans ce domaine. Ses travaux portent sur les secteurs de la microbiologie de l'environnement, du contrôle qualité et du diagnostic dans le cadre de projets européens et sous contrats industriels.

Le monde des micro-organismes est extrêmement important tant en nombre d'espèces qu'en nombre de représentants. Il est aussi très varié en termes de mode de vie, de métabolisme et de niches écologiques. Cette colonisation de tous les sites de la biosphère, sans exception, est due à une extraordinaire adaptabilité à la fois génotypique et phénotypique des micro-organismes aux stress physico-chimiques.

Ainsi, la contamination hétérogène d'une œuvre aura pour origine différentes voies qui pourront remonter à sa conception et aux choix des matériaux, mais ensuite à son environnement d'exposition, de conditionnement, à sa manipulation.

La majorité des germes va croître et se multiplier en prélevant des substances provenant de la décomposition des déchets organiques.

Cependant qu'en est-il d'un virus ? Font-ils partie des contaminants retrouvés dans le contexte patrimonial ?

La plupart des micro-organismes se multiplient rapidement lorsque l'environnement est favorable. Mais ils sont aussi capables de survivre sous conditions de dessiccation durant de très longues périodes. De plus, par leur présence, ils peuvent exercer une influence majeure, positive ou négative. Les influences néfastes de la présence de micro-organismes peuvent être combattues par un système de gestion qui permet de mettre en place des actions correctives ou préventives. Les actions correctives empêcheront la récurrence d'un problème, mais les actions préventives empêcheront l'apparition du problème. Ainsi, les micro-organismes ont longtemps été perçus comme nos ennemis, mais ils peuvent être aussi nos associés nous aidant dans le domaine des biotechnologies, de la bioremédiation et dans des essais de biorestauration.

Le soin toxique - interroger la conservation chimique

Lotte Arndt, chercheuse et curatrice, Technische Universität Berlin

Lotte Arndt (Paris, Berlin) est chercheuse et curatrice. Dans le cadre du projet de recherche international Reconnecting Objects. Epistemic Plurality and Transformative Practices in and beyond Museums, au sein de l'équipe de Bénédicte Savoy à l'Université technique de Berlin, elle mène une recherche sur les collections toxiques, l'extractivisme, et les antinomies de la conservation dans les musées dites ethnographiques et d'histoire naturelle. Plus largement, elle accompagne le travail d'artistes qui questionnent le présent postcolonial et les antinomies de la modernité dans une perspective transnationale. Entre 2014-2021, elle a enseigné à l'École supérieure d'art et design Valence Grenoble.

Parmi les parutions récentes et livres édités : "Poisonous Heritage: Chemical Conservation, Monitored Collections, and the Threshold of Ethnological Museums", *Museums & Society*, Vol 20, No 2 (2022), *Les survivances toxiques des collections coloniales*, *Troubles dans les collections*, no. 2, 2022; Candice Lin. *A Hard White Body* (avec Yesomi Umolu), Chicago University Press, 2019 ; *Les revues font la culture ! Négociations postcoloniales dans les ceuvres culturelles africaines à Paris*, Trier WVT 2016 ; *Crawling Doubles. Colonial Collecting and Affect* (ed. avec M. K. Abonnenc et C. Lozano), B42 2016 ; *Hunting & Collecting*. Sammy Baloji (ed. avec A. Taiaksev) 2016.

Commissariat d'expositions (choix) : *Unextractable*. Sammy Baloji invites à la Kunsthalle Mainz (oct 2023-Feb 2024, avec Yasmin Afschar et Marlène Harles), *Elvia Teotski: Molusma*, La Criée, Rennes, Sep 2021; *Extractive Landscapes* (Salzburg 2019); *Candice Lin: A Hard White Body* (2017, avec Lucas Morin, Bétonsalon, Paris; 2018, avec Philippe Pirotte à Portikus, Frankfurt/Main).

Le musée en Occident accorde une primauté à la stabilité matérielle des objets, qu'il s'emploie à conserver pour une durée maximisée. Or, prolonger la vie matérielle des artefacts muséalisés s'accompagne de les soustraire à la vie – aussi bien à un contexte culturel et son potentiel de générer des polysémies et transformations, que à la vie biologique, à la décomposition par les usages et à la présence d'organismes vivants, de moisissures et d'insectes. Avec l'ambition de constituer la conservation en science à la fin du 19e siècle, l'usage de produits chimiques dans les collections (ici particulièrement les collections coloniales, en rapide croissance) s'expand. Si les vestiges toxiques de ces traitements demandent aujourd'hui des réponses pratiques (protection des personnes en contact avec les objets, protocoles lors de restitutions), ils suscitent surtout des interrogations sur une pratique de la sauvegarde et du soin qui rend ses objets toxiques. Alors que de nombreux musées cherchent des procédés de détoxification, comment penser les pratiques dans et au-delà des institutions à partir de cette toxicité ?

Réflexions autour des collections « contagieuses » : D'une « maladie » hors contrôle à l'arrêt de sa transmission

**Jacques Rebière, conservateur-
restaurateur, directeur du LC2R, Draguignan**

La prise de conscience progressive des dangers des métiers encourus par les professionnels du patrimoine, d'une part et les réflexions en cours sur les « plans de sauvegarde », d'autre part conduisent à changer notre regard sur les biens culturels. Quels dangers représentent-ils pour ceux qui en ont la charge ? Dans quelle mesure leur dégradation ou leur exposition à certains aléas peuvent-ils représenter un danger pour le public, les autres éléments de la collection et les sauveteurs ? Les biens altérés peuvent-ils se transmettre les facteurs d'altération à la façon d'une maladie « contagieuse » ?

La conférence de Jacques REBIERE, Conservateur-Restaurateur des Biens Culturels et du Lieutenant-Colonel Philippe ROUDIER, conservateur du musée de l'Artillerie explore le sens du terme « contagieux » en assimilant les collections contagieuses à des collections dangereuses. A la question « faut-il conserver de telles collections ? » quelques arguments sont avancés pour démontrer que ces collections peuvent être rendues « contaminantes », ce qui circonscrit les réels dangers. On démontre aussi que certaines « contagions » peuvent relever d'une démarche de propagande et que les dangers relèvent plus de mauvaises pratiques professionnelles que des œuvres elles-mêmes. Cependant en amont de la préparation de Plans de Sauvegarde des (Acteurs et) Biens Culturels, certaines précautions seront nécessaires...

Jacques REBIERE est Conservateur-Restaurateur des Biens Culturels, spécialité métaux, formé à l'université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne et diplômé en 1989. Il dirige le Laboratoire de Conservation, Restauration et Recherches à Draguignan. Le LC2R a impulsé au cours des 25 dernières années des travaux pionniers en matière de santé-sécurité du travail en conservation et pour prévenir/gérer les sinistres en milieu patrimonial.

Philippe ROUDIER, est conservateur du patrimoine, formé à l'Institut National du Patrimoine a dirigé le musée des Troupes de Marine (Fréjus) avant celui de de l'artillerie (Draguignan) où il exerce aujourd'hui. Il met son expérience d'officier de l'Armée de terre au service des réflexions sur la muséologie et l'exposition sans dangers de collections réputées dangereuses.

Comment appréhender la conservation-restauration des moulages anatomiques et pathologiques, en cire ?

Isabelle Pradier, restauratrice indépendante, spécialité sculpture et objets en cire

Isabelle Pradier est restauratrice du patrimoine, indépendante, diplômée de l'Institut national du patrimoine dans la spécialité sculpture, depuis 2011. Elle a consacré son mémoire de fin d'études à la conservation-restauration d'une cire anatomique (Circulation fœtale) du Conservatoire d'anatomie de Montpellier, ainsi que sur la recherche des matériaux de comblement des objets en cire.

Elle travaille régulièrement sur les collections de moulages en cire du Conservatoire d'anatomie et de la faculté de médecine de Montpellier, du musée Dupuytren (Paris) et du musée des moulages de l'hôpital Saint-Louis (Paris).

Cette présentation a pour but d'exposer le travail de conservation-restauration d'objets particuliers : les cires anatomiques et pathologiques créées entre le XVIII^e et le XX^e siècle. Ces moulages ont été réalisés, soit à partir de fragments de cadavres, soit directement sur des patients atteints de diverses pathologies. Les différentes étapes de fabrication de ces objets seront alors décrites, ainsi que les altérations trouvées sur ces moulages. Puis, nous développerons les interventions de conservation-restauration sur ce type d'objets.

La confrontation avec la représentation du corps humain, sain ou malade, ne laissant pas indifférent, nous nous interrogerons sur le ressenti de l'intervenant.

Et si c'était la santé qui était douteuse, trompeuse...

François Durif, écrivain et artiste

Né le 22 juin 1968 à Clermont-Ferrand, François Durif est artiste et écrivain.

<http://abridurif.tumblr.com/>

Diplômé de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris en 1997, François Durif s'est toujours tenu à une pratique d'écriture pour élaborer ses interventions dans l'espace public comme dans les lieux d'exposition qui l'accueillaient. Endossant à chaque fois un nouvel habit - *homme d'intérieur, plâtrier-peintre, homme-sandwich ou vitrier* -, il cherche à déplacer la figure de l'artiste sur des terrains où on ne l'attend pas forcément, jusqu'à rompre avec le monde de l'art. Il exerce alors le métier de conseiller funéraire et celui de maître de cérémonie dans l'agence parisienne de pompes funèbres L'Autre Rive (2005-2008) ; expérience professionnelle qu'il relate dans son premier récit *Vide sanitaire* paru aux éditions Verticales en 2021.

Pensionnaire en littérature à la Villa Médicis (2022-2023), il se saisit du mot « confetti » devenu motif, avec l'intention de détruire une partie de ses archives et de les disperser dans la ville. La mort de ses parents survenue lors de son séjour modifie la tonalité de son projet ; de ses allées et venues entre Rome et Clermont-Ferrand, de son tiraillement entre passé et présent, il fait la matière de son récit *Torno subito, se liant à la dispersion, à l'intermittence, à l'éclat fragmenté des images* que la danse des petits pas dans l'atelier appelait.

Résumé

Variations sur la destinée du mouleur Jules Baretta (1834-1923), co-auteur avec le médecin Charles Lailler (1822-1893) du Musée dermatologique de l'Hôpital Saint-Louis, en lien avec celle d'Epaminondas Remoundakis (1914-1978), porte parole des lépreux de Spinalonga qui apparaît dans le film de Jean-Daniel Pollet *L'Ordre* (1973), et dont le puissant témoignage a été recueilli par l'ethnologue Maurice Born (1943-2020) dans le livre *Vies et morts d'un Crétois lépreux*, paru aux éditions Anacharsis en 2015.

Argument

Tu es contagieux à toi-même, souviens-t-en. Ne laisse pas « toi » te gagner. Ces deux phrases adressées par Henri Michaux en guise d'avertissement dans *Poteaux d'angle* me sont d'emblée venues à l'esprit, lorsque j'ai accepté de venir vous parler de la correspondance fictive que j'ai entretenue en 2016 avec Jules Baretta (1834-1923), fabricant de fruits en carton-pâte au passage Jouffroy dans les années 1850, devenu, dès 1867, fabricant de cires dermatologiques à l'hôpital Saint-Louis par l'entremise du médecin Charles Lailler (1822-1893), l'ayant convaincu de mettre au point, au sein de son service de dermatologie, une technique de moulage « sur le vif » en vue de l'enseignement naissant de cette spécialité. Pendant cinquante ans, il a grandement contribué à la constitution de cet espace didactique, en réalisant lui-même près de 3600 cires sur les 4800 répertoriées. En 1884, il fut nommé conservateur du Musée des moulages, dont le bâtiment actuel dans l'enceinte de l'hôpital a été inauguré en 1889 à l'occasion de l'Exposition universelle à Paris. Sa notoriété devint alors internationale, il reçut de nombreuses commandes, mais ne divulqua jamais les secrets de sa technique.

Si j'ai entrepris cette correspondance avec lui, c'était pour mettre au jour son dévouement dans la durée et sa destinée qui aurait été tout autre si Charles Lailler n'avait pas été le débusquer de son échoppe du passage Jouffroy. Je fais l'hypothèse d'une amitié entre ces deux hommes, mais surtout, je m'interroge sur la façon dont Jules

Baretta procédait avec les patients désignés par les médecins pour subir cette opération de moulage d'un fragment de leur corps – de leur face atteinte par une maladie de peau à leurs organes génitaux détruits par la syphilis ou autres maladies vénériennes. Faisait-il preuve de tact ? Quelles précautions prenait-il à l'égard des patients contagieux ? Respectait-il leur pudeur ? Comment gagnait-il leur confiance ? Les patients avaient-ils le choix ? Pouvaient-ils refuser de se soumettre à ce protocole ? Ni ex-voto, ni imago, quel est le statut de ces cires dermatologiques ? En quoi nous regardent-elles encore aujourd'hui ? Relèvent-elles du questionnement ouvert par ce séminaire autour des objets contagieux ? Contaminent-elles notre regard ? Ne mettent-elles pas en lumière ce que l'on pourrait appeler, en référence aux écrits de Georges Didi-Huberman sur la cire – *l'inquiétante matière de l'étrangeté* –, un malaise dans la représentation ? Serait-il pertinent d'appréhender lesdits *objets contagieux* tels des *objets* ? En l'occurrence, ils sont davantage objets de deuil et de douleur qu'objets de jeu et de désir. Les images que nous produisons lors de notre visite d'un musée tel celui de l'hôpital Saint-Louis ne sont-elles pas plus contagieuses que ces cires innocentes accrochées depuis près d'un siècle derrière le verre légèrement flouté des vitrines ? Les mots n'en deviendraient-ils pas tout autant contagieux, si le discours que nous tenons à leur sujet n'est pas adéquat ou tout simplement à *côté* ? À l'endroit d'où je vous parle, est-ce que je suis légitime pour vous faire part de mon expérience d'amateur au sein de ce musée des moulages ? J'ignore peut-être encore les raisons intimes qui m'ont conduit à le fréquenter en cette année 2016 où rien d'autre ne m'attendait par ailleurs dans le monde extérieur. Aussi ai-je souvent trouvé un abri dans ce que Foucault appelle les *hétérotopies*, ces lieux où la tentation est parfois grande de vouloir arrêter le temps ou *le laisser se déposer à l'infini*. L'hôpital Saint-Louis a été pensé à ses débuts comme un lieu d'enfermement lors des périodes de contagion. Il a été ensuite un dépôt de mendicité. Mais les parois sont minces entre la santé et la maladie. Et dans le film de Jean-Daniel Pollet, Maurice Born a raison de poser la question : *Et si on pouvait vivre la maladie comme on vit la santé. Parce que... qu'est-ce qu'on fait avec la maladie ? On la refuse, à tout prix, même s'il faut refuser parfois ceux qui la portent. Ce qu'on veut, c'est... la faire disparaître. Mais rien ne disparaît. Alors, où elle va ? Peut-être qu'on la retrouve ailleurs, comme une autre maladie qu'on combat aussitôt. Mais qu'est-ce que c'est ce truc ? Ça ne s'arrêtera jamais alors ? (...) Et si c'était la santé qui était douteuse, trompeuse. Si elle n'existait pas ? Si on arrêta de l'opposer à la maladie ? Qu'on s'écoute, qu'on ait l'impression d'être les deux à la fois : malade et en santé. Vraiment la santé, cette question-là, il faudra bien se la poser.* Enfants, nous n'aimons pas jouer avec des choses mortes ; de loin, de près, nous préférons les joujoux vivants. *Nous vivons vite. Nous mourons souvent.*

Ressources

<https://www.youtube.com/watch?v=3SzdYRj6GmY>

<http://www.editions-anacharsis.com/Maurice-Born>

<https://vimeo.com/172596124>

<https://vimeo.com/166186244>

<https://www.en-attendant-nadeau.fr/2016/05/17/voyage-ile-morts-crete/>

Calendrier des séances du séminaire (École supérieure d'art d'Avignon)

Axes :

Pour les séances de séminaire, l'accent sera mis sur la préservation et sur le sens propre de la contagion : restes naturels des collections d'anthropologie, d'ethnologie, d'anatomie, de zoologie ; toxicité des agents de préservation ; risques également d'une contamination naturelle pour les objets (insectes, champignons, rongeurs) ; œuvres dont le caractère éphémère est essentiel (moisissures).

Suivra une journée d'étude le samedi 30 mars. La réflexion se confrontera davantage au sens figuré : patrimoine rendu inaccessible ou seulement accompagné d'un appareil critique conséquent (une réflexion sur le *trigger warning* pourrait être menée dans ce cadre), œuvres censurées ou ayant appartenu à des personnalités ou des institutions troubles, réticences à perpétuer un passé dérangeant.

Lundi 20 novembre 2023

10:00 - 13:00

Virus, bactéries, insectes, champignons et moisissures

Christine Mielcarek, microbiologiste, professeure à l'École de Biologie Industrielle (EBI), Cergy.

Fabien Fohrer, entomologiste, Centre Interdisciplinaire de Conservation et de Restauration du Patrimoine (CICRP), Marseille.

Lundi 22 janvier 2024

10:00 - 13:00

Cires et collections médicales

François Durif, écrivain et artiste.

Isabelle Pradier, conservatrice-restauratrice.

Lundi 12 février 2024

10:00 - 13:00

Contagions chimiques

Lotte Arndt, chercheuse et curatrice, Technische Universität, Berlin

Jacques Rebière, conservateur-restaurateur, directeur du Laboratoire Conservation Restauration Recherche (LC2R), Draguignan.

Samedi 30 mars 2024

Journée d'études (Paris)

Sorbonne Université, Amphithéâtre Milne Edwards.

Séminaire (École supérieure d'art d'Avignon) et journée d'études (Sorbonne Université), organisés par Alexis Anne-Braun, maître de conférences en esthétique et philosophie de l'art à l'École Normale Supérieure (ENS-PSL) ; Julie Cheminaud, maîtresse de conférences en philosophie à Sorbonne Université, UR3552, Centre Victor Basch ; Morgan Labar, historien d'art, directeur de l'École supérieure d'art d'Avignon, membre associé EA 7410 SACRe et UMR 7172 Thalim.

Argument

Pourquoi conserver des objets dangereux, qui risquent de contaminer ceux qui les approchent ? Il y a dans certaines collections des pièces que l'on estime, à tort ou à raison, contagieuses : on les conserve avec un soin particulier, on veille à leur préservation, ce qui nécessite parfois de les restaurer, mais on ne les détruit pas – on les manipule avec des gants, des pincettes, on s'en protège, on les remise, éventuellement, ou l'on prend garde à la manière de les exposer. C'est ce patrimoine gênant que nous souhaitons interroger.

Il y a différents objets contagieux, et différentes modalités de contagion. La contagion, au sens propre, relève du domaine médical, elle désigne la transmission d'une maladie. Parmi ces objets dangereux, il y a les pièces naturelles (corps et restes animaux, matières organiques) qui peuvent receler des virus ou être le lieu de développement de bactéries, ou celles dont la toxicité est le fait de leur procédure de préservation, quand ont été employés des agents chimiques. Au sens figuré, la contagion

désigne une influence morale, qui peut être positive, et plus souvent négative : les pièces mises en réserve, ou exposées avec précaution, sont alors considérées comme néfastes, risquant de perturber l'ordre social.

Un objet contagieux peut contaminer, mais il peut aussi ne pas le faire. Qualifier un objet de « contagieux », c'est donc lui octroyer une certaine puissance, non nécessairement active : ce n'est que par le contact qu'il contamine. Nous entendons réfléchir aux différentes pratiques de conservation et de restauration de ces pièces particulières : pourquoi, et comment, prendre soin de ce qui est dangereux ? Qu'est-ce qui justifie cette préservation ? Dans les cas où l'on suppose un risque moral, la mise à l'écart est-elle toujours bien fondée ? Quels sont les différents aspects qui déterminent la puissance délétère de certaines pièces ? Interroger la conservation des objets dangereux, ce serait, finalement, interroger leur vitalité, et ce qui justifie de ne pas les condamner à la mort.

Alexis Anne-Braun, maître de conférences en esthétique et philosophie de l'art à l'École Normale Supérieure (ENS-PSL), République des Savoirs, UAR 3608

Julie Cheminaud, maîtresse de conférences en philosophie à Sorbonne Université, Centre Victor Basch, UR3552 "Métaphysique, Histoires, Transformations, Actualité"

Morgan Labar, historien d'art, directeur de l'École supérieure d'art d'Avignon, membre associé EA 7410 SACRe et UMR Thalim

Journée d'études financée par l'Initiative Humanités Biomédicales et l'UR3552 de Sorbonne Université.
Cycle de recherche financé par

Stéphanie Elarbi, conservatrice-restauratrice, cheffe du service de la restauration, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou

Les matériaux dangereux dans les collections contemporaines et ethnographiques : gestion du risque et pistes pour la conservation.

L'identification des matériaux constitutifs des œuvres contemporaines et des objets ethnographiques est un enjeu de conservation. Lorsque certains de ces matériaux peuvent présenter un danger pour les personnes et les collections, la gestion du risque devient cruciale. Comment identifier la présence de ces toxiques, qu'ils soient constitutifs des artefacts ou relatifs à l'histoire d'une collection ? Quelles mesures de conservation ou de décontamination envisager

pour garantir la préservation voire l'exposition de ces objets à risques ? Les cas spécifiques de l'amiante ou du curare seront présentés. On discutera également des questions éthiques et politiques soulevées par cette situation, dans laquelle ce sont les processus de conservation eux-mêmes qui, paradoxalement, ont rendu les œuvres contagieuses, excluant de fait tout usage.

Jens Hauser, chercheur en études des médias, écrivain et curateur, Institut de Technologie de Karlsruhe (KIT Karlsruhe)

« Processus contagieux : Enjeux épistémologiques et pratiques des arts microperformatifs – du métaphorique au métabolique »

L'énorme intérêt artistique contemporain pour le microbiome ou la biologie synthétique, les fragments de gènes, les cellules, protéines, phéromones, enzymes, bactéries ou virus, non seulement met en question l'échelle de l'action humaine comme unique point de référence, mais déconstruit et déstabilise aussi la notion polysémique de « contamination », en déplaçant de manière systématique son sens figuré vers son sens propre, biologique. Dans ce contexte, le concept de « microperformativité » permet de souligner et de contextualiser l'attention récente portée à ces agentivités autres qu'humaines, à la fois biologiques et techniques, analysées en parallèle par la sociologie des sciences. De telles pratiques artistiques cherchent à stimuler une prise de conscience allant de l'invisibilité du microscopique à l'incompréhensible complexité du macroscopique, en proposant des œuvres d'art procédurales qui, malgré leur compression esthétique mésoscopique, exigent une remise en question de nos habitudes perceptives, « humaines, trop humaines ». Cela rend nécessaire une différenciation accrue quant aux considérations esthétiques, épistémologiques et pratiques : quand des panneaux publicitaires littéralement vivants sont produits en cultivant des bactéries pigmentées afin de former les lettres du titre du film *Contagion* (2011), qui met en scène la pandémie mondiale d'un virus mortel, l'incohérence liée au fait que les contaminations virales et bactériennes se propagent de manière totalement différente n'est pas un détail anodin. Par contre, lorsque des artistes mettent en scène des cellules animales ou végétales cultivées en bioréacteur, les bactéries ne sont pas des collaboratrices convoitées mais, en plus de l'infestation fongique, apparaissent surtout comme une menace de destruction

des œuvres d'art littéralement vivantes par contamination. Le message artistique même dépend alors de l'accent mis sur le choix de tel ou tel agent biologique, de l'échelle et de la fonction à mettre au premier plan ou à l'arrière-plan. Dans d'autres projets, l'ambiguïté est volontairement entretenue en mettant en scène des organismes procaryotes à la fois comme biodétériorateurs et biorestaurateurs du patrimoine culturel, agresseurs pathogènes et guérisseurs, envahisseurs et composteurs, ou encore constructeurs architecturaux ou châssis standardisés en biologie synthétique. De telles œuvres exigent beaucoup de soins et d'entretien, tout en mettant l'accent sur leur vitalité même par la menace de la mort. On examinera ici comment ces pratiques contemporaines posent des défis sans précédent en termes de mise en scène, de conservation et de transport. Un travail de commissariat diligent exige de consacrer du temps et des efforts à la négociation d'infrastructures de laboratoires locaux spécifiques, parfois plus d'un an à l'avance, à d'interminables formalités juridiques et bioéthiques, à de perpétuels problèmes de douane, ainsi qu'à de multiples défis techniques, éthiques et juridiques pour maintenir des œuvres d'art littéralement vivantes. Alors que les musées et les collectionneurs gèrent traditionnellement le paradoxe ontologique selon lequel les représentations esthétiques faites à partir de matière morte peuvent, en effet, apparaître comme vivantes, ces stratégies échouent face à des modes artistiques qui insistent sur l'authenticité de leurs agents, fonctions et processus biologiques mis en scène. En outre, ces dispositifs peuvent aussi délibérément remettre en question le statut des institutions en tant que dépositaires d'œuvres d'art ou « cimetières ».

Gaëlle Périot-Bled, maîtresse de conférence en philosophie, Sorbonne Université, Centre Victor Basch, UR3552

« Les gestes de maintenance de Mierle Laderman Ukeles »

Si l'on entend par contagion ce qui est susceptible de se propager par contact direct ou indirect, la contagion est une forme de transmission qui ne manque pas de s'articuler à une menace, d'autant que son invisibilité nous empêche de bien la cerner, de bien l'identifier. L'isolement est ainsi le premier moyen de la combattre, sans que l'on sache toujours exactement de quoi on se protège. Sur le terrain de l'institution-art, nous pouvons observer que l'isolement des objets est souvent la règle, leur mise à l'abri dans des vitrines permettant de les protéger des agressions potentielles et des formes pathologiques de transmission.

Ainsi peut-on distinguer une bonne transmission des œuvres visant à constituer un patrimoine commun et une mauvaise transmission menaçant l'institution du musée dans sa vocation à conserver et à léguer les œuvres aux générations suivantes.

Pour étudier ces enjeux, ma communication prendra pour point de départ une série de quatre performances de Mierle Laderman Ukeles qui portent dans les années 1970 sur les opérations de maintenance dans le musée¹. Avec *Transfer : Maintenance of the art object*, Ukeles conçoit trois interventions sur la vitre de protection d'une momie, effectuées par trois personnes différentes : un agent d'entretien, elle-même en tant qu'artiste et un conservateur de musée. Ce qui l'intéresse alors est d'interroger la valeur du geste de maintenance : si le premier nettoyage permet d'épousseter la vitre

et d'en garantir la propreté, le second est un geste qui ne s'efface pas car Ukeles ajoute sur la vitre une « peinture de poussière » et applique le tampon *Original Maintenance Art* sur ce qui devient une œuvre d'art. Dès lors, l'agent d'entretien ne peut plus toucher la vitre et c'est au troisième agent, le conservateur, d'intervenir pour l'époussetage de l'œuvre. De cette façon, Ukeles fait entrer dans l'institution du musée un questionnement actif sur la séparation entre l'art et la vie et il me semble intéressant de l'aborder à partir de l'enjeu de la contagion. Dans son *Manifeste pour un art de la maintenance*, en 1969, Ukeles avait déjà contaminé la vie par l'art en décrétant : « tout ce que je dis est de l'Art est de l'Art. Tout ce que je fais est de l'Art est de l'Art ». Dans la série de performances du *Hartford*, elle procède de manière inverse en introduisant un geste de la vie (celui d'un agent d'entretien) dans le champ de l'art. Le terme de maintenance ne manque pas de se colorer ici d'une connotation ironique, la contagion de la vie pouvant être considérée comme un danger par et pour l'institution-art. À rebours des discours réprobateurs, et en étudiant le cas spécifique des interventions de Ukeles, je voudrais montrer que la contagion nous permet de penser la transmission comme une opération réversible (l'objet contagieux est à la fois contaminé et contaminant) et réitérable (sans protection vaccinale, l'immunité n'est que provisoire), ce qui nous invite à sortir d'une conception hiérarchique et unilatérale de la transmission des objets d'art.

¹ Ces performances ont été réalisées en juillet 1973 au musée Wadsworth Atheneum à Hartford dans le Connecticut, le plus ancien musée d'art des États-Unis.

**Thomas Constantinesco, professeur en littérature américaine,
Sorbonne Université**

« Contagion atmosphérique dans *The Colour Out of Space* de H. P. Lovecraft »

Longue nouvelle publiée en 1927, *The Colour Out of Space* est le récit d'un souvenir : celui de la chute d'une météorite un jour de 1882 dans la région fictive d'Arkham en Nouvelle-Angleterre. Cette météorite possède deux propriétés remarquables : elle semble rétrécir au contact de l'air et elle est incrustée de mystérieux globules teintés d'une couleur indéfinissable, qui ne figure nulle part sur le spectre chromatique. Si la météorite a tôt fait de disparaître, la mystérieuse couleur qu'elle recelait s'est infiltrée dans les sols et contamine progressivement la végétation, les récoltes, les bêtes et les êtres humains. Il émane en effet de la flore, de la faune et bientôt de certains personnages la même teinte inclassable, vaguement phosphorescente, qui précède une dégradation inéluctable au terme de laquelle tous connaissent « la même mort grise et friable ».

Le motif de la contagion qui traverse la nouvelle peut assurément se lire comme le reflet de l'anxiété raciale de Lovecraft devant le fantôme de contamination de la « maison blanche » de Nouvelle-Angleterre – c'est ainsi qu'il décrit la ferme des Gardner où tombe la météorite – par une couleur étrange et inconnue. Mais il est peut-être davantage le signe d'une anxiété plus écologique que politique, aux effets autrement plus radicaux. En effet, en raison de sa capacité à contaminer la biosphère, mais aussi de la curieuse phosphorescence qu'elle émet, on a souvent rapproché la mystérieuse « entité chromatique » du phénomène de la radioactivité découvert dans

les dernières années du XIX^e siècle. De ce point de vue, *The Colour Out of Space* résonnerait comme un avertissement quasi-prémonitoire à l'encontre de la fascination pour l'usage incontrôlé des propriétés toxiques de la matière, voire anticiperait les fictions post-apocalyptiques qui, à partir des années 1950, prennent pour thème les conséquences pour l'humanité d'une catastrophe nucléaire. La « douleur » contagieuse de Lovecraft serait alors un hyperobjet, au sens de Timothy Morton : douée d'une vitalité propre, enveloppant et affectant son environnement, elle ne se laisserait pas saisir et encore moins contrôler.

Paradoxalement toutefois, c'est précisément en maître de ses effets littéraires que Lovecraft nous apparaît au travers de cette nouvelle, lui qui, dans son essai *Supernatural Horror in Literature* écrit au même moment, avançait que le véritable récit de terreur relève d'abord d'une esthétique de l'atmosphère qui se transmet de l'auteur au lecteur par le truchement du texte devenu objet contagieux. Dans cette perspective, la notion de contamination permettrait peut-être de théoriser l'expérience littéraire de l'écriture comme de la lecture, depuis l'héritage que Lovecraft recueille auprès d'Edgar Allan Poe et surtout d'Ambrose Bierce – dont *The Damned Thing* (1893) est aussi un récit de « couleurs que nous ne pouvons pas voir » –, jusqu'à la transmission de son propre legs chez un Stephen King, qui, dans *The Tommyknockers* en 1987, réécrit *The Colour Out of Space*.

**Hugo Clémot, maître de conférences en esthétique et philosophie
de l'art, Université Gustave Eiffel**

« Les objets contagieux ou les germes du scepticisme dans l'horreur épidémique et le *gaslight movie* »

Les films d'horreur épidémique partagent souvent la propriété de montrer l'essor du scepticisme chez leurs personnages principaux. Passés les premiers moments de doutes relatifs à la réalité de la menace, l'incertitude porte généralement sur le caractère contagieux des objets qui les entourent. Mais, très vite, ce sont les autres personnes elles-mêmes que l'on soupçonne d'être porteuses du mal : le scepticisme à propos du monde extérieur se prolonge en un scepticisme à propos d'autrui qui confine au solipsisme, c'est-à-dire à l'idée selon laquelle je ne peux vraiment être sûr que de moi-même. Cependant, le propre de la contamination est de transformer le système touché par le mal et il est des contaminations « silencieuses » qui ne se révèlent que lorsqu'il est trop tard pour y remédier. Le scepticisme atteint ainsi son paroxysme quand le sujet doute de ses perceptions, souvenirs et raisonnements au point de ne plus être sûr d'être encore lui-même : pour lui, c'est, au sens propre, l'horreur.

Si cette histoire des étapes mentales qu'induit la menace de la contagion décrit bien une partie du « mythe » de l'horreur épidémique, alors il se pourrait qu'elle ait aussi à voir avec un autre mythe : celui du genre filmique qu'Hélène Frappat a récemment proposé d'appeler le « *gaslight movie* ». En effet, le *gaslighting* décrit un ensemble de

procédés au moyen desquels un individu au moins cherche méthodiquement et systématiquement à faire douter quelqu'un d'autre de ses perceptions, souvenirs et raisonnements afin de le faire tomber sous son emprise. L'état d'esprit visé par le *gaslighter* est donc identique à l'étape ultime du scepticisme qu'induit la contagion épidémique. Il est probablement possible de retrouver d'autres éléments d'analogie entre les phases de l'épidémie et les procédés de *gaslighting*, à commencer par la manipulation des objets qui constitue l'environnement de la victime. On sait en effet que manipuler l'environnement de la victime, c'est-à-dire le transformer à son insu, pour la faire douter de ses sens, souvenirs, et raisonnements est l'une des méthodes de *gaslighting* les plus répandues : dans la pièce *Gas Light* (1939) de Patrick Hamilton à l'origine du film de George Cukor (1944), Paul, le mari de Bella, ne cesse de faire disparaître des objets (tableau encadré, montre, facture, etc.) pour ensuite le lui reprocher et lui prouver en même temps qu'elle a soit une mauvaise mémoire, soit un penchant malsain à mentir pour cacher sa curieuse manie. Puisqu'il est probable que l'esprit humain a toujours été impressionné par le pouvoir contagieux des objets, alors il se pourrait que la puissance du *gaslighting*, mais aussi du cinéma, se fonde partiellement sur cette ancienne et « primitive » fascination pour les objets contagieux.

Bernard Sève, professeur émérite en esthétique et philosophie de l'art à l'Université de Lille

« De Werther à Erlkönig : transferts et contre-transferts »

La parution en 1774 du roman *Die Leiden des jungen Werthers* suscite trois types d'événements très différents, trois transferts des passions ou des souffrances (*Leiden* peut avoir les deux sens) du héros de Goethe : dans le long terme, la production de nombreuses œuvres dérivées, dans le court et moyen terme, la mode, chez les jeunes gens, des costumes « à la Werther », et une série, assez bien documentée, de « suicides d'imitation ». Ces deux derniers types de transfert ou de contagion vont du fictionnel au réel, sur un mode léger (la mode) et sur un mode dramatique (le suicide), lequel présente de considérables difficultés de méthode et d'interprétation. Cette contagion de suicide relève du problème plus général du statut qu'il faut accorder aux émotions suscitées, chez le récepteur, par les personnages de fiction. La production d'œuvres dérivées (l'opéra *Werther* de Massenet ou le film éponyme de Max Ophüls) constitue le versant non-dramatique du transfert de l'énergie opérable du roman. Les « usages seconds », par lesquels un artiste s'empare d'une œuvre achevée pour en faire le matériau d'une œuvre nouvelle, sont inscrits dans le champ de l'art et leur logique est

artistique. Mais ce transfert d'énergie d'un texte à la musique ou aux images qu'il inspire suscite un contre-transfert, la force de la musique ou de l'image rétroagissant sur le texte.

On choisit d'examiner plus particulièrement le cas de la ballade *Erlkönig*, pour laquelle Goethe avait fait composer une musique inoffensive par la cantatrice Corona Schröter (1782), entièrement au service du texte. Mais le *Lied* de Schubert composé sur le même poème (1816) irritera le poète : Goethe mesure l'écart entre l'idée esthétique de son poème et l'idée musicale de Schubert, il devine peut-être le contre-transfert menaçant d'une musique envoûtante sur le texte qui l'a pourtant inspirée. Qui, ayant entendu le *Lied* de Schubert, peut lire le poème de Goethe sans (sous)-entendre les furieux triolets de croches du compositeur ? Les usages seconds, véritables moteurs de l'histoire des arts, les phénomènes de transfert et de contre-transfert induits par ces usages, incitent à penser les pratiques artistiques et leurs interactions selon une logique non-linéaire.

Nathalie Latour, artiste céroplasticienne

« La céroplastie scientifique et médicale, art méconnu, art taxé d'obsolescence, art disparu... Art en renaissance. »

La texture, la translucidité, et la vaste gamme chromatique de la cire en font le médium idéal pour figer l'impermanent. Depuis le XVIII^e siècle, ces qualités ont été mises à la disposition du monde scientifique et médical par le biais d'une étroite collaboration entre artistes et chercheurs. De support essentiel au développement du savoir, cet art didactique a progressivement été jugé obsolète. Les artefacts ont été occultés, détruits ou rendus inaccessibles et le savoir-faire lié à cette production artistique s'est éteint.

Bien que leur élaboration ait permis une limitation de la contagion physique, ces œuvres historiques sont à présent souvent perçues comme exerçant une influence délétère.

Ces sculptures constituent néanmoins un patrimoine historique, médical et artistique unique. En faisant renaître les noms des artistes, les techniques et médiums du passé, en rétablissant un lien entre les informations scientifiques et une dimension esthétique, mon œuvre agit sur plusieurs plans qui visent à ranimer une histoire occultée, à souligner l'importance de notre patrimoine et à intégrer cette production dans une vision contemporaine des corps éphémères.

Les corps exposés, jugés contagieux, deviennent alors un objet de découverte et de contemplation.