



CeROArt

Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art

HS | 2018

Four Study Days in Contemporary Conservation

Entre authenticité et extrapolation : l'interprétation des œuvres de Nicolas Schöffer

Manon D'haenens



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ceroart/6137>

ISSN : 1784-5092

Éditeur

Association CeROArt

Ce document vous est offert par Université de Liège



Référence électronique

Manon D'haenens, « Entre authenticité et extrapolation : l'interprétation des œuvres de Nicolas Schöffer », *CeROArt* [En ligne], HS | 2018, mis en ligne le 15 janvier 2019, consulté le 25 janvier 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/ceroart/6137>

Ce document a été généré automatiquement le 25 janvier 2019.



CeROArt – Conservation, exposition, restauration d'objets d'arts est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Entre authenticité et extrapolation : l'interprétation des œuvres de Nicolas Schöffer

Manon D'haenens

Je tiens à remercier Eléonore Schöffer et Santiago Torres pour leur accueil et le temps accordé à ma recherche.

Introduction

- 1 Cette communication propose une réflexion sur l'interprétation des œuvres de Nicolas Schöffer du point de vue du conservateur-restaurateur, à partir de quelques exemples. Elle s'inscrit dans le cadre des journées d'étude rassemblant artistes, techniciens, assistants d'artistes, ayants droit, avocats, conservateurs et conservateurs-restaurateurs. Le texte reprend donc certaines notions de base et des éléments de recherches antérieures afin d'assurer un dialogue plus aisé entre tous.
- 2 La conservation-restauration est une profession qui se base sur un code déontologique pour poser des choix. Ces choix sont posés par des individus dans un contexte particulier. La notion de subjectivité est de plus en plus souvent mise en évidence dans ce processus de décision.¹ L'interdisciplinarité et la réflexivité y sont devenues essentielles pour s'assurer de la prise en compte du plus grand nombre de paramètres.
- 3 Cesare Brandi a écrit en 1963 : « La restauration constitue le moment méthodologique de la reconnaissance de l'œuvre d'art dans sa consistance physique et sa double polarité esthétique et historique en vue de sa transmission au futur ».²
- 4 Cette phrase permet de souligner les éléments principaux de la théorie classique de la conservation-restauration et sa lecture dans le cadre de l'art contemporain :
 - la reconnaissance de l'œuvre d'art en tant que telle peut être la première difficulté face à la propension de l'art contemporain à défier la définition même de l'art ;

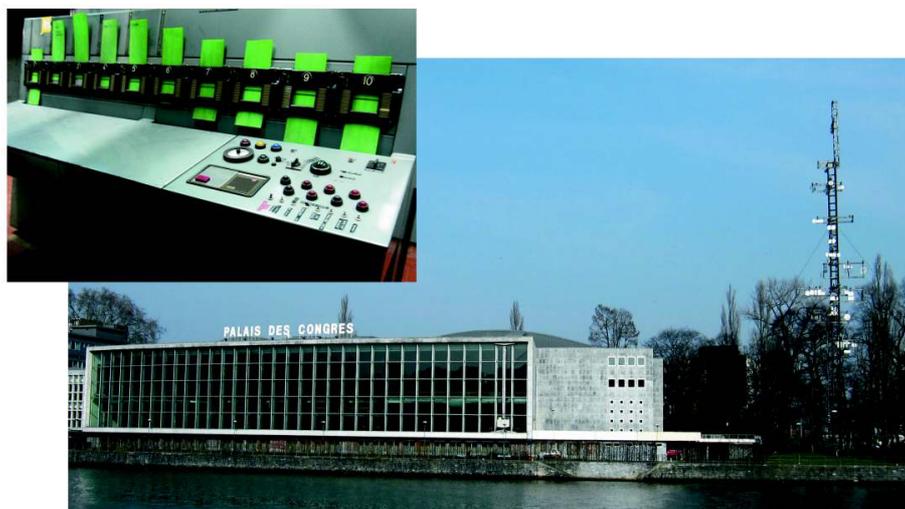
- la consistance physique qui reste présente aux côtés du concept, même dans les œuvres dites conceptuelles ou immatérielles ;
 - les composantes esthétique et historique demandant une compréhension des différentes valeurs de l'œuvre et une étude tant sur le plan immatériel (souvent dit « conceptuel » et qui a pu devenir prépondérant) que matériel (incluant aussi la fonctionnalité dans certains cas de l'art contemporain) ;
 - et la transmission au futur nécessitant une intervention stable, lisible et réversible, représentant souvent un défi technique face à la diversité des matériaux et au caractère variable, voire évolutif, des créations contemporaines.
- 5 Cet objectif de transmission au futur est important pour comprendre les interrelations entre les valeurs du passé, du présent et du futur que le professionnel doit étudier, connaître, évaluer et prendre en compte lors de ses choix.
- 6 L'art contemporain, comme dans d'autres domaines, a bousculé ces codes et demandé aux professionnels de s'adapter : certaines notions doivent être revues en fonction du changement de la définition de l'art lui-même. En commençant par l'authenticité, nous allons voir comment les œuvres de Nicolas Schöffer permettent de comprendre une partie de ces évolutions.

Une approche de l'authenticité

La Tour Cybernétique de Liège

- 7 La Tour Cybernétique est une œuvre emblématique de Nicolas Schöffer, commandée par la Ville de Liège (Belgique) en 1961. Utilisant les toutes dernières avancées électroniques de son époque dans son *cerveau électronique*, elle réagit aux stimuli extérieurs reçus de capteurs par des mouvements, du son et de la lumière. La Tour de 52 mètres de haut, reprenant les principaux *matériaux immatériels* de Nicolas Schöffer — l'espace, le temps, et la lumière —, s'insérait dans un ensemble plus complet formant le spectacle temporaire « Formes et Lumières ».

Fig. 1 La Tour Cybernétique de Nicolas Schöffer à Liège



Vue d'ensemble de la Tour et de la façade faisant office d'écran pour le spectacle *Formes et Lumières* et vue intérieure du jeu d'orgue qui commande le spectacle.

© Manon D'haenens

- 8 Aujourd'hui, la Tour et son cerveau ont été « rénovés » selon les mots des responsables du projet, après de longues années d'arrêt depuis 1970. Les installations électroniques étaient obsolètes, mais dans un état de conservation physique presque intégral. L'étude de l'œuvre et de l'intervention — à laquelle les conservateurs-restaurateurs n'ont pas été associés — permet d'explicitier la notion d'authenticité dans le cas d'une œuvre d'art contemporain.
- 9 Les grands principes du projet présenté par l'architecte pour la ville sont : *La restauration de la tour et de ses effets à l'identique avec les moyens techniques d'aujourd'hui*³. En pratique, la structure métallique a été démontée, partiellement remplacée et repeinte ; tous les moteurs et éclairages sont remplacés : 69 nouveaux projecteurs LED remplacent les 120 originaux en des emplacements différents ; de nouveaux paliers et moteurs sont placés ; les miroirs en aluminium réfléchissant sont remplacés par de l'inox matifié et les facteurs d'interactivité sont modifiés et de nouveaux sont ajoutés.
- 10 Une analyse basée sur la méthodologie de conservation-restauration adaptée à l'art contemporain⁴ permet de comprendre que l'actualisation de l'œuvre se justifie tant au niveau technique que conceptuel, mais que le résultat obtenu actuellement ne propose pas pour autant une restauration des effets à l'identique.
- 11 La première étape aurait été la reconnaissance du statut d'œuvre d'art de la Tour. En effet, la matérialité de l'œuvre transmet l'intention de l'artiste visant une expérience artistique. La Tour Cybernétique est une œuvre d'art totale, pas un vestige ni un monument, aussi « immobilière » soit-elle. Comme énoncé dans l'introduction, sa reconnaissance en tant qu'œuvre d'art est déterminante pour la prise en compte de ses dimensions historiques et esthétiques. Le respect des valeurs portées par la Tour permet de les transmettre aux générations futures. Les matériaux originaux, témoins historiques, doivent également être conservés. Les valeurs esthétiques et effets perçus par le

spectateur, répondant à l'intention originale de l'artiste, doivent être préservés ainsi que le fonctionnement de l'œuvre et sa programmation dans son ensemble contextuel.⁵

- 12 Au niveau pratique, ne pas avoir suivi cette méthodologie — c'est-à-dire reconnaître, étudier l'œuvre au niveau matériel et immatériel et ses valeurs —, entraîne des changements importants. Par exemple, le nombre de projecteurs a été diminué presque de moitié par rapport à leur nombre original : les 120 projecteurs au sodium en verre pressé répartis en 4 couleurs. Or, cette décision a été basée sur un seul paramètre, à savoir l'intensité lumineuse, alors que l'impact de ce choix est bien plus large : les couleurs ont une signification, le nombre de points lumineux permet de réagir à autant de stimuli et de multiplier leurs combinaisons, leurs emplacements proposent différents jeux de réflexion avec les miroirs, l'ensemble est lié aux harmoniques du nombre d'or, etc. Cela entraîne aussi l'impossibilité de représenter le spectacle Formes et Lumières et le fonctionnement quotidien de la Tour selon la programmation originale conçue par Nicolas Schöffer. L'œuvre perd également sa complémentarité avec les bandes musicales conçues par Henri Pousseur. On remarquera particulièrement la couleur verte, que l'architecte qui l'a rénovée met en évidence — via twitter qui permet d'interagir aujourd'hui avec la Tour — alors que cette couleur est exclue des œuvres de Nicolas Schöffer.

Fig. 2 Compte Twitter de la Tour Cybernétique



Capture d'écran de la présentation du profil créé au nom de la Tour Cybernétique et l'interaction permettant de commander la couleur verte sur l'œuvre.

Source : <https://twitter.com/CyberTower>

- 13 Dans l'état actuel, l'œuvre a bien été actualisée avec les nouvelles technologies, ce qui répond à la volonté de l'artiste. Cependant, elle ne correspond plus à de nombreux paramètres conçus par Nicolas Schöffer. Ces deux composantes n'étaient pourtant pas incompatibles.

De la création à la réception : entre intégrité et valeurs

- 14 Transmettre une œuvre d'art aux générations futures, c'est s'assurer qu'il soit toujours possible de rejouer l'œuvre, de réitérer la performance artistique, les effets originaux. La difficulté ici tenait dans le fait qu'il était matériellement nécessaire de remplacer des éléments physiques de l'œuvre — obsolètes⁶ — généralement considérés comme déterminant de l'authenticité⁷. Au niveau conceptuel, Nicolas Schöffer avait prévu cette difficulté d'une part en demandant d'emblée que la Tour soit actualisée avec des moyens techniques actuels et d'autre part en déléguant la réalisation originale à d'autres intervenants⁸ : il l'a définie comme une œuvre ouverte.⁹ Il donne de ce fait l'autorisation de modifier l'œuvre et place l'authenticité conceptuelle comme prioritaire sur l'authenticité matérielle attachée aux matériaux originaux. On est alors confronté au fait que le meilleur moyen de respecter l'intention de l'artiste est de changer et substituer l'œuvre et certainement pas de la conserver dans son état historique. Plusieurs notions théoriques — l'intégrité, l'authenticité et les valeurs — permettent de mieux cerner et comprendre les limites de l'intervention.¹⁰
- 15 L'intégrité de l'œuvre est l'assurance de son existence artistique.¹¹ Elle peut être considérée tant du point de vue matériel — le lien à la production de l'œuvre — que du point de vue conceptuel — l'intention de l'artiste au moment de sa création. A nouveau, l'intégrité conceptuelle nécessite de modifier l'intégrité matérielle en remplaçant les pièces anciennes pour actualiser l'œuvre. Comment respecter l'intégrité matérielle dans ce cas ?
- 16 La définition de l'authenticité est aussi directement liée à la définition de l'intégrité (lien à la création) et des valeurs (lien à la réception).¹² La notion d'authenticité rassemble les aspects conceptuels et matériels par la reconnaissance de l'œuvre dans un contexte culturel.¹³ Ce processus, lié à la patrimonialisation, s'opère à différents niveaux : l'artiste reconnaît un objet comme respectant bien l'intégrité de l'œuvre (sa réalité artistique)¹⁴ ; l'acte de conservation-restauration est une reconnaissance de l'œuvre comme faisant partie du patrimoine ; sa conservation est la reconnaissance de ses valeurs par la société, effets et matériaux inclus.
- 17 En effet, la Tour Cybernétique est aussi définie par les valeurs reconnues par les perceptions des différentes parties prenantes.¹⁵ Les perceptions des différents effets, à différents niveaux, sur différents aspects ne sont pas toutes compatibles dans la même interprétation au même moment.

Transmission : effets et identité de l'oeuvre

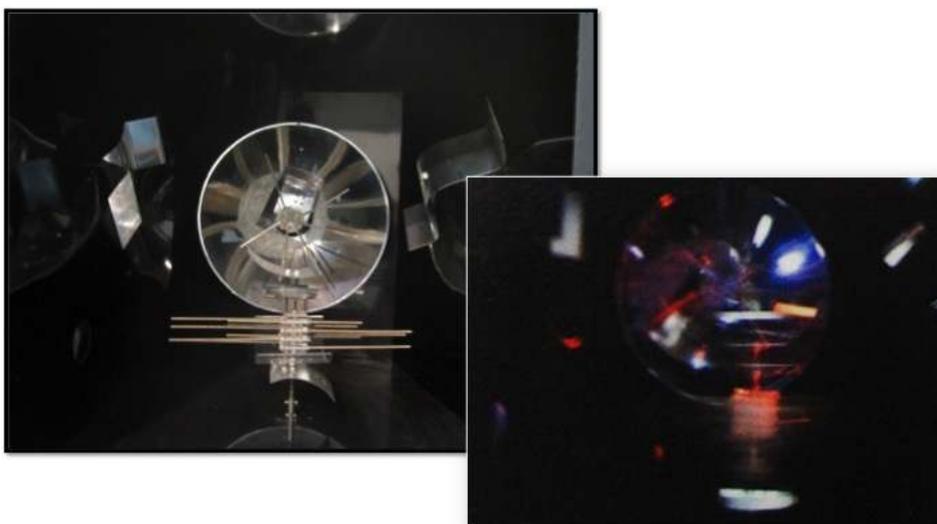
- 18 Une nouvelle notion apparaît ici en plus des valeurs : celle d' « effet », qui correspond à ce que chacun perçoit de l'œuvre grâce aux matériaux mis en œuvre selon une certaine intention. Elle permet de sortir du clivage matériel et conceptuel et de se concentrer sur ce qui fait œuvre au moment de sa réception.
- 19 Si en général, la phase de production, liée à l'intention de l'artiste, semble être éloigné du processus patrimonial, généralement considéré comme fixation matérielle¹⁶, ces deux notions peuvent être combinées. La préservation des témoins historiques matériels est nécessaire pour aider à la compréhension de l'authenticité conceptuelle (en ce compris l'actualisation) et la transmission des effets originaux.¹⁷

- 20 De plus, la Tour Cybernétique peut être considérée comme *média variable*, car son existence ne dépend pas d'un objet unique et stable, mais contient sa propre variabilité.¹⁸ Cette variabilité est définie, mais aussi limitée par les instructions et valeurs de l'artiste (symbolique des couleurs, socialisation de l'art, modernité technologique, fonctionnalité urbaine, harmoniques du nombre d'or, etc.) et par une présentation de référence qui pourra être la base pour de futures itérations.
- 21 Le recensement d'informations historiques, des intentions et des différentes versions permet alors d'interpréter à nouveau l'œuvre et fait partie de sa conservation. Cela permet une interprétation plus large de l'œuvre et donc sa transmission, intégrant la variabilité en respectant chaque étape de son historicité. La documentation matérielle et le respect de la version historique des effets et ne devraient pas empêcher son évolution technologique.
- 22 C'est en fait grâce à la notion d'interprétation prenant en compte le changement comme faisant partie de l'identité de l'œuvre que l'on peut avancer dans cette réflexion.

Intentionnalité, attentionnalité et interprétation

- 23 Dans ces trois notions d'intégrité, authenticité et valeurs qui composent l'identité de l'œuvre, l'équilibre entre les différents aspects matériels et conceptuels et les différentes parties prenantes est essentiel. Deux parties prenantes se détachent particulièrement : l'artiste et son intentionnalité, et le public et son attentionnalité¹⁹ qui donnent lieu à l'interprétation.
- 24 Le cas du Microtemps n° 28 de Nicolas Schöffer permet de distinguer ces notions dans le domaine de la conservation-restauration. Les Microtemps sont composés d'un support en bois, de différents éléments métalliques ou plastiques réfléchissants mus par des moteurs et illuminés par des projecteurs derrière des roues d'écrans colorés. Nicolas Schöffer en a conçu les effets de manière à agir sur la perception rétinienne et neuronale de l'observateur.²⁰

Fig. 3 Microtemps n°28 de Nicolas Schöffer



Vue de face du Microtemps n°28 à l'arrêt (2016) et en fonction (1966).

© Manon D'haenens / © Catalogue Denise René, 1966

- 25 La recherche de l'intention de l'artiste, si c'est devenu un sujet récurrent et reconnu dans la profession, n'est pas si évidente. Elle est pourtant nécessaire au processus d'interprétation et de décision en conservation-restauration.
- 26 La difficulté d'identifier l'intention de l'artiste tient de la différence entre intention et interprétation. Déterminer l'intention de l'artiste est en fait l'interprétation subjective des signes récoltés selon l'attentionnalité de celui qui l'étudie. L'intention peut être considérée, par exemple, comme un moyen pour l'artiste de garder le contrôle, prendre la forme de contrats²¹, scripts, sanction d'une œuvre achevée²², prescriptions à un tiers²³, cahier des charges technique²⁴, interview²⁵, ou le plus petit commun dénominateur qui fait œuvre²⁶, c'est-à-dire la définition de l'œuvre par l'artiste²⁷. La compréhension de ces différentes approches de la notion d'intention et la recherche de signes tangibles²⁸ peut aider le conservateur-restaurateur à en réaliser une analyse plus méthodique²⁹. Il est aussi nécessaire de faire la différence entre ce que souhaitait l'artiste, ce qu'il a réellement fait, l'apparence de l'œuvre lors de sa création et le résultat actuel, l'intention n'étant qu'un des garants de l'intégrité.³⁰
- 27 Pour le Microtemps n° 28, de façon synthétisée ici, nous avons retrouvé dans les archives : d'une part, une description du concept de l'œuvre dans le texte de Nicolas Schöffer exprimant son objectif de provoquer un effet sur la perception neuronale de l'observateur et, d'autre part, une description matérielle de la réalisation reprise sur des plans techniques. En observant ce schéma, on s'aperçoit qu'un moteur présent sur l'œuvre n'y correspond pas : il fait 1 tour/minute au lieu des 300 tours/minute inscrits. Une discussion commence alors avec Eléonore Schöffer et Santiago Torres : Santiago Torres s'aperçoit que selon les plans, tous les Microtemps ont un moteur rapide et un lent donc il faudrait le remplacer pour le faire correspondre à la série et au plan. De plus, il semblerait que ce moteur ne soit déjà plus d'origine car il s'agit d'un modèle probablement ultérieur à la date de la création de l'œuvre. Eléonore Schöffer nuance : parfois, Nicolas Schöffer changeait d'avis au moment de la construction, le dessin n'est

pas forcément exact, et certains Microtemps étaient lents pour apaiser, tandis que d'autres étaient rapides pour activer. J'observe à mon tour qu'il s'agit d'un moteur lié à la roue des écrans de couleur, il modifie donc la couleur de la lumière et non la vitesse d'un élément réfléchissant ; et que le dossier des archives indique une intervention de « maintenance » en 2002. Par conséquent, Eléonore Schöffner envisage qu'il soit changé ; auparavant, je suggère de réaliser des recherches sur cette intervention de 2002 et sur les références de ce moteur éventuellement substitué.

- 28 Tous ces éléments de la discussion sont essentiels pour l'interprétation qui se base sur de nombreux critères différents : sources historiques, archives, textes de Nicolas Schöffner, plans, annotations de dossier, souvenirs et compréhension de l'œuvre par Eléonore Schöffner, vision d'ensemble de la série d'œuvres, éléments techniques, etc. Il s'agit d'une démarche ethnographique comprenant le contexte, la réflexivité et la subjectivité³¹. Et, quelles que soient la forme et l'information, la question reste surtout : comment l'analyser et l'utiliser pour en faire une interprétation pratique : la conservation pour la transmission.
- 29 L'interprétation, aussi méthodique qu'elle soit, demeure subjective et dépend d'une certaine attentionnalité : ce que la personne qui perçoit l'œuvre, y voit, peut ou veut y voir. Chaque partie prenante, chaque récepteur a son attentionnalité, sa propre perception et ses propres valeurs qui font partie de l'authenticité de l'œuvre.

Extrapolation et limites du rôle du conservateur-restaurateur

- 30 Si l'interprétation est délicate, le conservateur-restaurateur se trouve, en outre, souvent confronté à ce que j'appellerai l'extrapolation. Les processus de continuité de la production, finition d'une œuvre, actualisation, reproduction, etc., posent de nombreuses questions, non seulement éthiques, mais aussi légales.³² Avec les ayants droit, cela reste possible dans une certaine mesure d'un point de vue légal, mais interroge néanmoins les limites des rôles des parties prenantes au processus.
- 31 Nicolas Schöffner a explicitement demandé par écrit que ses œuvres soient mises à jour, actualisées et modernisées. Il a aussi transmis son droit d'auteur à son ayant droit, Eléonore Schöffner, en même temps qu'une certaine connaissance de ses œuvres. Le nombre de cas d'extrapolations est donc particulièrement important dans sa collection.
- 32 Le Varetra a par exemple été réédité en 2015 par l'atelier Cruz-Dies. Il s'agit d'une œuvre qui, mis à part les prototypes réalisés à la main, avait déjà été éditée en série. La dernière réédition a été réalisée avec des moyens actuels, donc très différents. Le résultat et les effets sont également très différents des originaux. Ils ont pourtant été étudiés et réalisés en collaboration avec Eléonore Schöffner qui, cependant, constate que les effets ne sont pas « réussis ».

Fig. 4 Varetra de Nicolas Schöffer



Edition originale du Varetra de 1975 et ré-édition de 2015.

Crédits : Eléonore Schöffer et Atelier Cruz Diez / Photo Lisa Preud'homme

- 33 La réalisation d'une « nouvelle version » de la sculpture LUX 10 est un autre exemple. Il en existe un nombre limité d'exemplaires pour lesquels Nicolas Schöffer avait déjà introduit des variantes³³. L'œuvre a été commandée par l'ambassade de France en Corée à Eléonore Schöffer et réalisée sur place dans une proportion agrandie, sur une esplanade extérieure. Elle a été réalisée sur base des plans et des exemplaires de LUX 10 de Nicolas Schöffer et supervisée par Eléonore Schöffer. Cela s'approche de ce que Sh. Irvin nomme « l'intentionalisme hypothétique »³⁴, une extrapolation basée sur des plans ou des faits historiques³⁵ pour des œuvres qui n'ont jamais été présentées, donc jamais sanctionnées par l'artiste ; ce qui est très différent d'une reproduction ou d'une actualisation.

Fig. 5 LUX 10 de Nicolas Schöffer



Inauguration de LUX 10 en Corée le 17 décembre 2016.

© Ambassade de France en Corée

- 34 Dans ces cas particuliers, la présence de l'ayant droit, Éléonore Schöffer, devenue en quelques sortes co-créatrice, est bien sûr incontournable, mais quel est le rôle du conservateur-restaurateur ? A-t-il un rôle lors de la réédition d'une œuvre par exemple ? Peut-il participer à une actualisation ? Dans quel cadre ? Comment la Tour Cybernétique aurait-elle pu être actualisée en augmentant son interactivité sans la présence de Mme Schöffer ?
- 35 Nous l'avons vu, une « œuvre ouverte » comme la Tour Cybernétique est déjà un challenge important pour un conservateur-restaurateur. Mais la part d'interprétation augmente de manière exponentielle lorsqu'il s'agit d'œuvres qui n'ont jamais été finalisées, dont l'intégrité n'a pas été sanctionnée par l'artiste ou dont les signes de l'intention de l'artiste restent partiels. Cela bouscule et interroge à nouveau les limites du rôle du conservateur-restaurateur. Nous concluons par une question : existe-t-il une limite acceptable du « taux d'interprétation » par le conservateur-restaurateur ? Et comment la définir ?

NOTES

1. Voir notamment : S. MUÑOZ VIÑAS, *Contemporary theory of conservation*, Oxford ; Burlington, MA, Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005 ; S. STIGTER, « Autoethnography as a new approach in conservation », in INTERNATIONAL INSTITUTE OF CONSERVATION (ed.), *Saving the Now. Crossing Boundaries to Conserve Contemporary Works, IIC 2016 Los Angeles Congress Preprints*, 61, Los Angeles, Studies in Conservation, 2016.
2. C. BRANDI, *Théorie de la restauration*, Monum Éditions du patrimoine, Paris, Centre des Monuments nationaux, 2001, p. 30.
3. « Cahier des charges pour la restauration de la Tour Cybernétique », 2013.
4. A ce sujet, voir notamment : C. BERNDIS, « New registration models suited to modern and contemporary art », in *Modern art - who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, London, Archetype, 2005, pp. 173-195 ; L. BEERKENS, « Side by side: old and new standards in the conservation of modern art. A comparative study on 20 years of modern art conservation practice », *Studies in Conservation*, juin 2016, vol. 61, pp. 12-16, disponible sur <https://doi.org/10.1080/00393630.2016.1155336> ; J. GIEBELER et A. SARTORIUS, « Revisiting the Decision-Making Model », Conférence, SBMK Summit on (inter)national collaboration. Acting in Contemporary Art Conservation, Stedelijk Museum Amsterdam, 16 novembre 2018.
5. Pour plus de détails sur l'analyse du projet, voir M. D'HAENENS, « La Tour Cybernétique de Liège de Nicolas Schöffer, Analyse du processus menant à la restauration et rôle du conservateur-restaurateur », Conférence donnée lors de la Journée d'étude « Art contemporain - La conservation-restauration de la Tour Cybernétique de Nicolas Schöffer » avec INCCA-f et le programme de recherche *Replace or Remake?*, Liège, Ecole Supérieure des Arts Saint-Luc de Liège, 25 mars 2014.
6. C. DAZORD, « L'art contemporain confronté aux phénomènes d'obsolescence technologique ou l'impact des évolutions technologiques sur la préservation des œuvres d'art contemporain », in M.-H. BREUIL (éd.), *Restauration et non-restauration en art contemporain 1. Actes des journées d'étude Du refus ou de l'impossibilité de la restauration, Ecole supérieure des Beaux-arts de Tours, 14 février 2007 ; et Répliques et restitutions ... autour de Marcel Duchamp, Musée des Beaux-arts de Rouen, 6 avril 2007*, Tours, ARSET, 2008, pp. 57-71.
7. W. BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique: version de 1939*, Paris, Gallimard, 2012.
8. La Tour Cybernétique peut être considérée comme une œuvre allographique au sens de Nelson Goodman : le concept a été développé par l'artiste, mais la réalisation a été déléguée à différents intervenants. N. GOODMAN, *Langages de l'art une approche de la théorie des symboles*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2011.
9. N. SCHÖFFER, « Ce que sera la tour Schöffer », *PREUVES*, 1971, disponible sur www.olats.org/schoffer/arch0348.htm.
10. Pour plus de détails sur ce principe d'œuvre ouverte, l'analyse des notions d'intégrité, valeurs et authenticité et du processus de patrimonialisation voir M. D'HAENENS, « The Cybernetic Tower by Nicolas Schöffer: the conservator's role between continuity and historicity of the production », in *Authenticity in Transition, Changing practices in art making and conservation, Proceedings of the NeCCAR Conference, Glasgow december 2014* (ed. Hermens, E., Robertson, Fr), Glasgow, Archetype, 2016, pp. 46-53.

11. S. MUÑOZ VIÑAS, *Contemporary theory of conservation*, op. cit. ; A. GIGUÈRE, « Variantes et configurations diachroniques d'une œuvre de Jean Dupuy », in *Conservation de l'art contemporain et de l'architecture moderne, l'authenticité en question*, Montréal, Editions Multimondes, 2010, pp. 33-46 ; D. H. VAN WEGEN, « Between fetish and scores : the position of the curator of contemporary art », in *Modern art - who cares?: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, London, Archetype, 2005, pp. 201-209.
12. R. GORDON et E. HERMENS, « The artist's intent in flux », *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*, 2013, disponible sur <http://ceroart.revues.org/3527> ; V. VAN SAAZE, *Installation Art and the Museum, Presentation and conservation of changing artworks*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013 ; D. DUTTON, « Authenticity in Art », in J. LEVINSON (éd.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 258-274 ; G. GENETTE, *L'oeuvre de l'art*, Collection poétique, Paris, Ed. du Seuil, 2010 ; S. MUÑOZ VIÑAS, « The artwork that became a symbol of itself: reflections on the conservation of modern art », in U. SCHÄDLER-SAUB, A. WEYER et HOCHSCHULE FÜR ANGEWANDTE WISSENSCHAFT UND KUNST (éds.), *Theory and practice in the conservation of modern and contemporary art: reflections on the roots and the perspectives ; proceedings of the International Symposium held 13 - 14 January 2009 at the University of Applied Sciences and Arts, Faculty Preservation of Cultural Heritage, Hildesheim*, Schriften des Hornemann-Instituts, n° 12, London, Archetype, 2010, pp. 9-20 ; D. H., VAN WEGEN, « Between fetish and scores : the position of the curator of contemporary art », op. cit.
13. P. MARTORE, « The contemporary artwork between meaning and cultural identity », *Ceroart*, 2009, vol. 4, disponible sur <http://ceroart.revues.org/1287>.
14. L. PRIETO, « Le mythe de l'original comme objet d'art et comme objet de collection », in G. GENETTE (éd.), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, pp. 131-156.
15. P. MARTORE, « The contemporary artwork between meaning and cultural identity », op. cit. ; F. COUTURE, « Réexposer ou produire l'œuvre originale? », *Espace Sculpture*, 2005, n° 71, pp. 6-11, disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/10219ac> ; E. AVRAMI, M. RANDALL et M. DE LA TORRE, *Values and heritage conservation. Research report*, Los Angeles, 2000, disponible sur www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/valuesrpt.pdf.
16. V. RODRIGUEZ, « Exposition d'œuvres d'art et variation, pratique des artistes post-studio », in F. COUTURE (éd.), *Variations et pérennité des oeuvres contemporaines?*, Montréal, Editions Multimondes, 2013, pp. 7-44.
17. D. H. VAN WEGEN, « Between fetish and scores : the position of the curator of contemporary art », op. cit. ; R. RINEHART, « Berkeley Art Museum/Pacific Film Archive », in A. DEPOCAS et J. IPPOLITO (éds.), *L'approche des médias variables. La permanence par le changement*, New York, Guggenheim Museum Publications ; Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie, 2003, pp. 25-27.
18. A. DEPOCAS, « La mutation comme facteur de conservation: le cas des œuvres à composantes technologiques », *Espace Sculpture*, 2005, n° 71, pp. 12-16, disponible sur <http://id.erudit.org/iderudit/10220ac>.
19. (...) Pour qu'il y ait relation esthétique à un objet quelconque, il faut et il suffit qu'un certain type (aspectuel) d'attention à cet objet détermine chez un ou plusieurs sujets une appréciation de cet objet, du point de vue défini par cette attention (...) Pour qu'il y ait œuvre d'art, il faut et il suffit qu'un objet (ou, plus littéralement, qu'un producteur, à travers cet objet) vise, entre autres ou exclusivement une telle appréciation esthétique, (...) il suffit que la visée (l'intention artistique) soit reconnue, ou même simplement supposée, pour que l'œuvre fonctionne comme telle ; si cette visée elle-même n'est pas reconnue, l'œuvre ne fonctionnera comme telle, mais ce qui ne fonctionne pas ici et maintenant peut fort bien fonctionner ailleurs ou plus tard (...) G. GENETTE, *L'oeuvre de l'art*, op. cit., p. 578.
20. N. SCHÖFFER, *Les Microtemps*, Catalogue d'exposition, Galerie Denise René, Paris, Avril-Mai 1966.
21. S. SIEGELAUB, « The artist's reserved rights transfer and sale agreement », 1971.

22. SH. IRVIN, « The artist's sanction in contemporary art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2005, vol. 63, n° 4, pp. 315-326, disponible sur <http://www.jstor.org/stable/3700508>.
23. I. CLOUTEAU, « Activation des œuvres d'art contemporain et prescriptions auctoriales », *Culture & Musées*, 2004, vol. 3, n° 1, pp. 23-44, disponible sur http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus_1766-2923_2004_num_3_1_1186
24. M. POIRIER, « L'oeuvre cinétique à l'épreuve de ses spectateurs et d'elle-même », *Coré: conservation et restauration du patrimoine culturel*, 2007, n° 19, pp. 4-12.
25. L. BEERKENS *et al.* (éds.), *The artist interview: for conservation and presentation of contemporary art, guidelines and practice*, Heyningen, Jap Sam Books, 2012.
26. V. RODRIGUEZ, « Exposition d'œuvres d'art et variation, pratique des artistes post-studio », *op. cit.*
27. V. VAN SAAZE, *Installation art and the museum*, *op. cit.*
28. Par exemple, plans, archives, photographies, analyse de l'œuvre (matérielle, historique, esthétique, ...), textes ou discours de l'artiste, interviews, et toute autre forme dont on ne pourrait dresser de liste exhaustive qui permettrait d'appréhender une partie de l'intention.
29. V. VAN SAAZE, « From intention to interaction, Reframing the artist's interview in conservation research », in INSTITUT NATIONAL DU PATRIMOINE (FRANCE) (éd.), *Art d'aujourd'hui, patrimoine de demain: conservation et restauration des œuvres contemporaines*, Paris, SFIIC, 2009, pp. 20-28 ; R. GORDON et E. HERMENS, « The artist's intent in flux », *op. cit.* ; S.W. DYKSTRA, « The Artist's Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation », *Journal of the American Institute for Conservation*, 1996, vol. 35, n° 3, p. 197, disponible sur <http://www.jstor.org/stable/3179782?origin=crossref>
30. B. APPELBAUM, *Conservation treatment methodology*, Leipzig, Amazon, 2010 ; S. ELARBI et I. CLOUTEAU, « Exposer et pérenniser l'oeuvre contemporaine. Penser son contexte de maintenance », *Techné, Penser autrement l'art contemporain*, 2006, n° 24, pp. 69-73 ; D. H.VAN WEGEN, « Between fetish and scores : the position of the curator of contemporary art », *op. cit.*
31. V. VAN SAAZE, « From intention to interaction, Reframing the artist's interview in conservation research », *op. cit.*
32. J.H. STONER, « Degrees of authenticity in the discourse between the original artist and the viewer », in E. HERMENS et T. FISKE (éds.), *Art, conservation and authenticities: material, concept, context; proceedings of the International Conference held at the University of Glasgow, 12 - 14 September 2007*, London, Archetype, 2009, pp. 13-21.
33. Selon les archives, en 1959, Lux 10 est créée en une épreuve d'artiste originale en 5 exemplaires en acier inoxydable dont une est montée sur socle tournant et un tirage de 8 exemplaires composés de différents métaux et, en 1989, il adapte un exemplaire en une version peinte et articulée légèrement plus petite lors d'une restauration
34. SH. IRVIN, « The artist's sanction in contemporary art », *op. cit.*
35. B. APPELBAUM, *Conservation treatment methodology*, *op. cit.*

RÉSUMÉS

Cette communication propose une réflexion sur l'interprétation des œuvres de Nicolas Schöffer à partir de cas pratiques. Elle se base sur la définition de la conservation-restauration comme interprétation en tant que processus de décision en vue de la transmission des œuvres d'art. Les

notions d'authenticité, intentionnalité et extrapolation sont remises en perspective à partir d'exemples caractéristiques de l'art contemporain.

This paper presents a discussion about the interpretation of contemporary artworks, with case studies of Nicolas Schöffer. It is based on the definition of conservation as interpretation, a decision process in order to transmit artworks. The concepts of authenticity, intentionality and extrapolation are confronted to characteristic case studies from contemporary artworks.

INDEX

Keywords : interpretation, authenticity, intentionality, conservation, Nicolas Schöffer, extrapolation, effect, identity

Mots-clés : interprétation, authenticité, intentionnalité, conservation-restauration, Nicolas Schöffer, extrapolation, effet, identité

AUTEUR

MANON D'HAENENS

Manon D'haenens est conservatrice-restauratrice d'art contemporain et doctorante à l'Université de Liège (Centre Européen d'Archéométrie) en collaboration avec l'École Supérieure des Arts Saint-Luc de Liège. Sa recherche porte sur le rôle du conservateur-restaurateur dans les collections d'art contemporain. Elle est également conférencière à l'ESA Saint-Luc au département conservation-restauration et cofondatrice de SHAKE in Conservation. Contact : m.dhaenens@uliege.be