

Œuvres variables

Ce qui reste au musée
quand tout change

COLLOQUE INTERNATIONAL AXE 3 – LA COLLECTION ÉLARGIE

PROGRAMME

5 et 6 juin 2026

À l'Université Sorbonne Nouvelle

5 juin : 9h30 à 18h ^{CEST}

6 juin : 13h à 18h ^{CEST}

Colloque bimodal
en présentiel et en ligne

[Réservations obligatoires](#)

Direction scientifique

Mélanie Boucher, professeure (Université du Québec en Outaouais), directrice de l'axe 3 du Partenariat et du pôle CIÉCO-UQO de CIÉCO

Cécile Camart, maîtresse de conférences (Université Sorbonne Nouvelle, LIRA), chercheuse internationale de l'axe 1 et de l'axe 3 du Partenariat de CIÉCO

Comité scientifique

Julie Bawin, professeure (Université de Liège), chercheuse internationale de l'axe 3 du Partenariat de CIÉCO

Mélanie Boucher, professeure (Université du Québec en Outaouais), directrice de l'axe 3 du Partenariat et du pôle CIÉCO-UQO de CIÉCO

Cécile Camart, maîtresse de conférences (Université Sorbonne Nouvelle, LIRA), chercheuse internationale de l'axe 1 et de l'axe 3 du Partenariat de CIÉCO

Coordination du colloque

Louis-Pierre Marien-Trottier, coordonnateur du pôle CIÉCO-UQO

Design graphique

Simon Guibord, directeur, bureau60a

Assistance à la production

Josée Desforges, coordonnatrice scientifique, Partenariat de CIÉCO

Marguerite Jolicœur-Martin, assistante de recherche, Partenariat de CIÉCO

Vandi Makubikua, coordonnatrice, Équipe Art et musée

Martin Roy, technicien des ateliers numériques, École des arts et cultures de l'UQO

Pascale Tétreault, assistante à la coordination, Partenariat de CIÉCO

Œuvres variables : ce qui reste au musée quand tout change

Depuis les années 1970, la création artistique contemporaine a mis en crise l'idée d'une œuvre stable, définie une fois pour toutes dans sa matérialité, sa forme ou son dispositif. L'évolution potentielle des œuvres conservées au musée s'est fait l'écho de questionnements curatoriaux. Les modalités d'acquisition de l'art contemporain ont peu à peu interrogé la dimension expographique déterminant les œuvres, puis la dématérialisation des espaces de l'exposition. La performance est venue pour sa part étendre les considérations d'abord spatiales à des questions également temporelles, convoquant les domaines de la danse et du théâtre. Avec les années 1980-1990, l'essor de l'installation et de la vidéo a vu se démultiplier les cas d'« œuvres variables » entrés dans les collections muséales.

L'existence, la présentation et la préservation de ces œuvres repose entre autres sur un ensemble de conditions à respecter, de protocoles à suivre ou de certifications à obtenir. Ces œuvres à « réaliser », à « activer », à « interpréter » ou à « adapter » par le musée ont déplacé l'autorité de l'objet vers le respect de l'idée et la validité du document, soulevant plusieurs questions liées à leur collectionnement. Que doit-on préserver d'une production conçue pour être valorisée différemment selon les contextes ? Comment la documenter, dans le respect des versions successives, des réinstallations divergentes, ou des adaptations techniques qui jalonnent son parcours ?

Le changement dans l'œuvre rencontre ainsi à notre époque la mutation des pratiques muséales. Ce qui était d'abord pensé en tant que stratégie de détournement artistique est devenu un défi institutionnel, théorique et patrimonial. Les pratiques de documentation et de conservation et les musées eux-mêmes en sont venus à intégrer cette variabilité comme un paramètre structurel.

La variabilité désigne le plus souvent aujourd'hui des œuvres qui se déclinent en divers états successifs ou concourants. Elles évoluent selon la volonté des artistes, les mises à vues et autres activités d'une muséalisation qui vient différemment cadrer l'étendue des changements, en fonction des institutions, des collections et des individus qui y travaillent.

Ce colloque a pour principal objectif d'examiner les incidences de cette variabilité à travers le temps et les territoires, sur le rôle des artistes, le statut des œuvres, la terminologie et les besoins nouveaux auxquels le musée doit répondre par l'adaptation de ses pratiques. Ces deux journées de conférences et de discussions réunissent des artistes, chercheurs, chercheuses, curatrices et professionnelles de musées à travers une approche transversale qui vise à mesurer l'impact des changements initiés par les œuvres variables, sur l'art et les institutions qui en assument la garde.

PROGRAMME

Vendredi 5 juin	Paris CEST	Gatineau EDT
Accueil et mot de bienvenue	9h30	3h30
Introduction	Mélanie Boucher , professeure Université du Québec en Outaouais Cécile Camart , maîtresse de conférences Université Sorbonne Nouvelle	10h 4h
Contextes d'émergence de la variabilité		
Ouverture de la séance	Julie Bawin , professeure Université de Liège	10h15 4h15
<i>Œuvres performatives et contexte variable</i>	Pierre Saurisse , professeur Sotheby's Institute of Art	10h15 4h15
<i>La variabilité comme pratique auto-critique du musée : curation, production et conservation de l'œuvre variable dans l'espace muséal renouvelé. Le Benesse Art Site Naoshima (Naoshima, Japon) et l'Institut Inhotim (Brumadinho, Brésil)</i>	Clara Cazaubiel , doctorante Université Sorbonne Nouvelle	10h35 4h35
<i>Conserver l'instable</i>	Manon Abt , doctorante University College London	10h55 4h55
Discussion		11h15 5h15
Pause-déjeuner		12h 6h

Vendredi 5 juin (suite)		Paris CEST	Gatineau EDT
Formes collaboratives de la délégation et conservation préventive			
Ouverture de la séance	Mélanie Boucher , professeure Université du Québec en Outaouais	14h	8h
<i>Les œuvres à protocoles dans la collection du Cnap. Concevoir des outils pour une conservation préventive, entre présents incertains et futurs lointains</i>	Clélia Barbut , maîtresse de conférences Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis	14h	8h
<i>Les Belongings de Dayna Danger : prégnance de l'oralité dans la variabilité de l'œuvre</i>	Pascale Tremblay , muséologue et doctorante Université du Québec à Montréal	14h20	8h20
<i>Entretien entre Clélia Barbut et Marianne Mispelaëre</i>	Clélia Barbut , maîtresse de conférences Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis Marianne Mispelaëre , artiste	14h40	8h40
Discussion		15h	9h
Pause		15h45	9h45
Focus sur l'exposition Le Syndrome de Bonnard ou l'impermanence à l'œuvre			
Table ronde	Cécile Camart , maîtresse de conférences Université Sorbonne Nouvelle Garance Chabert , curatrice, critique d'art, enseignante et co-fondatrice du collectif cura- torial Le Bureau Céline Poulin , curatrice, théoricienne et direc- trice (FRAC Île-de-France), co-fondatrice du collectif curatorial Le Bureau Emilie Villez , curatrice et co-fondatrice du collectif curatorial Le Bureau	16h	10h
Réception		17h	

Samedi 6 juin		Paris CEST	Gatineau EDT
<i>Élargissement des usages documentaires</i>			
Ouverture de la séance	Marie Fraser , professeure Université du Québec à Montréal	13h	7h
<i>La documentation muséale en ligne interrogée au regard de la variabilité de la performance</i>	Stéphane Bellin , maître de conférences Université Grenoble-Alpes	13h	7h
<i>La variabilité des œuvres d'art contemporain à l'épreuve des PACTA - Protocolli per l'Autenticità, la Cura e la Tutela dell'Arte contemporanea: documenter les œuvres variables en Italie à l'aide d'un outil ministériel</i>	Livia Torchio , doctorante, IMT School for Advanced Studies Lucca	13h20	7h20
<i>Documentation des objets désobéissants</i>	Zoë Renaudie , conservatrice-restauratrice en art contemporain et doctorante Université de Montréal	13h40	7h40
Discussion		14h	8h
Pause		14h45	8h45

Samedi 6 juin (suite)		Paris CEST	Gatineau EDT
Écrire la variabilité			
Ouverture de la séance	Cécile Camart , maîtresse de conférences Université Sorbonne Nouvelle	15h	9h
<i>Écrire l'indocilité du vivant : mutations des dispositifs textuels dans les musées d'art contemporain</i>	Anne-Sophie Miclo , chercheuse postdoctorale Université du Québec en Outaouais	15h	9h
<i>De la variabilité à la vitalité : généalogie d'une tension terminologique dans les théories de la performance</i>	Camille Delattre , doctorante Université de Montréal	15h20	9h20
<i>Ce qui reste quand l'œuvre change : pratiques muséales et soin de l'éphémère au Museo Galleria del Premio Suzzara</i>	Erika Vecchiotti , conservatrice Museo Civico Galleria del Premio Suzzara	15h40	9h40
Discussion		16h	10h
Clôture du colloque et lancement du numéro double de <i>Muséologies</i>. Les cahiers d'études supérieures : « Perspectives curatoriales sur les collections ».		16h30	10h30

Séance

Contextes d'émergence de la variabilité

Modérée par Julie Bawin, professeure d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Liège où elle dirige l'ensemble des enseignements et de la recherche dans le domaine. Elle est présidente-fondatrice du groupe de recherche FNRS Musées et art contemporain et dirige, depuis 2017, le Musée d'art contemporain en Plein Air du Sart Tilman. Autrice d'un ouvrage de référence sur *L'artiste commissaire* (2014), elle a également récemment publié les livres *Art public et controverses* (2024) et *De quoi le curating est-il le nom?* (2025). Dans le cadre du Partenariat de CIÉCO, elle travaille, en tant que chercheuse affiliée à l'axe 3, sur la question de la muséalisation des pratiques performatives initiées dans l'espace public.

Communications de la séance

Pierre Saurisse, *Œuvres performatives et contexte variable*

Clara Cazaubiel, *La variabilité comme pratique auto-critique au musée : curation, production et conservation de l'oeuvre variable dans l'espace muséal renouvelé. Le Benesse Art Site Naoshima (Naoshima, Japon) et l'Institut Inhotim (Brumadinho, Brésil)*

Manon Abt, *Conserver l'instable*

Vendredi 5 juin 2026

Pierre Saurisse
Professeur
Sotheby's Institute of Art

Œuvres performatives et contexte variable

L'acquisition d'œuvres performatives est un phénomène relativement récent. Tout en prenant son essor à partir de 2005, cette pratique est restée cantonnée à une infime portion de musées et d'artistes contemporains. La nouveauté et le caractère expérimental de ce type d'opérations ont engendré une conscience particulièrement aiguë de l'échange effectué à cette occasion entre l'artiste et le musée. Ces acquisitions ont quelquefois été utilisées, particulièrement au sein d'une génération émergente d'artistes, pour impliquer l'institution de façon inédite en engageant sa responsabilité à évaluer, de façon inévitablement subjective, le contexte de la présentation de l'œuvre.

Le contexte envisagé comme facteur essentiel de l'exposition de l'œuvre performative peut être de natures variées. Il est architectural et institutionnel dans le cas de *Good Feelings in Good Times* (2003), de Roman Ondak, dont l'acquisition par Tate en 2005 astreint le musée à opérer de multiples choix, tout en suivant les règles édictées par l'artiste, afin de trouver un endroit approprié au sein du bâtiment et donner à cette performance en forme de file d'attente une allure improvisée et (ni trop ni trop peu) artificielle. De son côté, Tino Sehgal entérine, et même nourrit la fluctuation de ses « situations construites » en impliquant dans leur acquisition le personnel de musées non formé à ces procédures, celles-ci débordant largement de leurs fonctions habituelles. Quant à Tania Bruguera, elle conditionne l'exposition de *Tatlin's Whisper #5* (2008), acquis par Tate et qui mobilise de véritables policiers, ainsi que *Untitled (Havana, 2000)* (2000), une performance conçue en référence directe à l'histoire politique de Cuba qui fait partie de la collection du Museum of Modern Art de New York, à une évaluation préalable de la situation politique locale ou nationale. De telles responsabilités endossées par le musée reformulent de façon significative les termes et les conditions de l'acquisition (et de la conservation), engageant avec force l'institution hors de ses prérogatives traditionnelles.

Pierre Saurisse enseigne l'histoire de l'art contemporain à Sotheby's Institute of Art à Londres. Son livre *La Mécanique de l'imprévisible : Art et hasard autour de 1960* a été publié en 2007 par L'Harmattan. Ses écrits sur la performance incluent des articles sur Gilbert & George publiés dans *Territoires Contemporains* et *Visual Culture in Britain*, ainsi que les essais « Creative Process and Magic », qui forment un chapitre de l'ouvrage *The Mediatization of the Artist*, et « Performance Art in the 1990s and the Generation Gap », paru dans *Over and Over and Over Again: Reenactment Strategies in Contemporary Arts and Theory* (2022). Son livre *Performance in the Museum*, qui retrace l'histoire de la présentation, la conservation et l'acquisition de la performance au musée, a été publié par Lund Humphries en 2025.

Vendredi 5 juin 2026

Clara Cazaubiel
Doctorante
Université Sorbonne Nouvelle

La variabilité comme pratique auto-critique au musée : curation, production et conservation de l'œuvre variable dans l'espace muséal renouvelé. Le Benesse Art Site Naoshima (Naoshima, Japon) et l'Institut Inhotim (Brumadinho, Brésil)

Le « problème des musées », comme cimetière des œuvres considéré par Paul Valéry, constitue un thème récurrent en muséologie. Le musée est un « troisième monde » (Beaune 1988), où les objets conservés ne sont ni vivants ni tout à fait morts : ils sont maintenus dans un état intermédiaire, spectral, grâce à des dispositifs techniques et institutionnels. L'introduction de la variabilité et de l'activation de l'œuvre d'art apparaît en ce sens comme un dispositif critique de la temporalité muséale.

À partir des années 1980, des initiatives muséales s'émanant partiellement de la fonction régaliennne du musée, la conservation, pour répondre à la remise en question de l'institution. Le Benesse Art Site Naoshima au Japon et l'Institut Inhotim au Brésil incarnent cette reconfiguration du rapport à l'espace-temps, en proposant un paradigme muséal autour du triptyque « art, architecture, nature ». Leurs collections se déclinent entre contextualité (commande d'art *in situ*) et variabilité (installations à intégrer au paysage et au parcours d'exposition). Face aux besoins nouveaux de l'art contemporain en contexte muséal, les pratiques se caractérisent par une forte capacité d'adaptation et d'innovation.

Ainsi, la curation de ces établissements cherche à activer l'œuvre variable en l'associant à son contexte d'exposition, comme le *Narcissus Garden* (1966) de Yayoi Kusama, installé dans les deux musées, et les *Skyspace* (depuis 1986) de James Turrell à Naoshima. D'autres installations proposent des éléments de variabilité – ou du moins de *changeabilité* (Wain, Sherring 2021) – en intégrant un élément naturel ou paysager évolutif dans l'installation (végétation, érosion...) et des temporalités de visite changeantes (lumière, saisons...), mettant en jeu sa conservation matérielle. Des installations plus classiques, comme celles de Cildo Meireles (*Desvio para o vermelho*, 1967, *Através*, 1989) et d'Hélio Oiticica (*Cosmococa*, 1973) à Inhotim, ont conduit le musée à se doter d'un atelier de production, qui reproduit à l'infini les éléments de l'œuvre selon un protocole établi entre le studio de l'artiste et le musée.

Un contrôle fort est néanmoins maintenu sur les œuvres dépourvues d'une intentionnalité directe d'évolution ou d'altération. Le *Magic Square #5* d'Hélio Oiticica, par exemple, est repeint toutes les deux semaines pour corriger la coloration rouge des mines environnantes. Ces gestes muséaux révèlent la tension persistante entre l'acceptation du temps et de la contextualité comme agent d'activation et de transformation, et le maintien d'une norme de conservation.

Cette communication cherche à analyser les pratiques muséales de la variabilité et ses contradictions. Dans ces nouvelles institutions allant à l'encontre du mythe hétérochronique du musée, la variabilité est une conceptualisation artistique précieuse qui s'intègre à d'autres productions critiques (Land Art, art *in situ*...). Elle est recherchée, pratiquée et organisée par le musée : l'adaptation curatoriale de l'œuvre variable par sa mise en exposition dans un environnement situé, la conservation intensive des œuvres protocolaires et le développement d'ateliers de production pour répondre aux besoins de l'installation immersive et interactive.

Clara Cazaubiel est doctorante en muséologie et histoire de l'art à l'Université Sorbonne Nouvelle. Ses recherches portent sur l'histoire des musées et les relations entre l'institution muséale, l'espace, et l'art *in situ*. Son projet de thèse, *Utopies muséales. Expérimentations sociales, spatiales et artistiques de 1968 à nos jours*, porte sur des projets muséaux atypiques, tels que le Museum Insel Hombroich en Allemagne, l'Institut Inhotim au Brésil et le Benesse Art Site Naoshima au Japon. Elle est chargée d'enseignement en muséologie à la Sorbonne depuis 2024, au sein des cursus de licence et de master.

Vendredi 5 juin 2026

Manon Abt

Doctorante

University College London

Conserver l'instable

Depuis les années 1970, l'entrée dans les collections d'œuvres cinétiques et informatiques, lesquelles ne reposent plus uniquement sur une fixité matérielle mais sur un ensemble de conditions d'activation, interroge les pratiques muséales quant à la fluidité matérielle de ses objets.

À la croisée de l'art, du design et de l'industrie technologique, les œuvres cinétiques et informatiques constituent des objets frontières [*boundary object*] (Star et Griesemer 1989) qui bousculent les catégories de médiums artistiques. La complexité technologique de ces œuvres remet en question les critères d'authenticité, de matérialité et de stabilité, plaçant la temporalité et la multiplicité au cœur des problématiques de conservation et de muséalisation.

Ma présentation adoptera une approche historique, théorique et transversale de la variabilité. L'analyse de l'évolution conceptuelle de cette notion s'appréhendera à travers l'étude de deux œuvres technologiques acquises par la Tate à différentes périodes de son histoire et de ses pratiques de restauration.

Le premier exemple porte sur le *Diab DS-101*, un ordinateur conçu par Richard Hamilton entre 1985 et 1989 et acquis par la Tate dans les années 1990. Cette œuvre, pensée comme pouvant accueillir aussi bien un réseau informatique, le serveur muséal de la Tate ou du contenu sur les œuvres de Richard Hamilton, n'a jamais pu fonctionner telle que imaginée en raison des contraintes technologiques du projet. Afin de répondre à une logique d'exposition, la muséalisation de l'œuvre s'est matérialisée par la relégation de l'ordinateur à une sculpture, animée seulement par un clignotement de lumière pour simuler son activation.

En contraste, l'étude de *Square Tops* (1969) de Wen-Ying Tsai, une sculpture cybernétique acquise en 2022, révèle une stratégie d'activation de la part du département dédié aux sculptures. L'approche inclut des opérations de migration technologique pour assurer l'activité de l'œuvre, reflétant une évolution de sa matérialité.

En comparant ces deux trajectoires, séparées de vingt-cinq ans, j'examinerai si la prise en charge de la variabilité au musée a connu des transformations conceptuelles et institutionnelles, ou si l'idée même d'un « progrès » est erronée. J'interrogerai la place de l'*ethics of doing nothing* (Ashley-Smith 2018) dans les processus décisionnels liés à l'acquisition des œuvres et à leurs stratégies de restauration. Il s'agira d'étudier les tensions entre l'acceptation d'une fluidité matérielle et l'attachement à la matérialité originelle de l'œuvre, souvent associée à l'idée d'authenticité. Cette analyse questionne l'existence de consensus autour des approches de préservation des œuvres variables, et d'en mesurer la fragilité face à des logiques pragmatiques qui semblent en permanence en redéfinir les contours.

Manon Abt est une doctorante du département d'histoire de l'art de University College London (UCL) et effectue des recherches sur la préservation des premières œuvres d'art informatique (1960-1991) sous la supervision de Pip Laurenson et de Jenny Nachtigall. Ses recherches portent sur les stratégies et pratiques de conservation-restauration mises en œuvre par les musées, les groupes de recherche universitaires et les artistes pour préserver et exposer les œuvres d'art informatique. Elle analyse la manière dont les récits utilisés pour la restauration de ces œuvres s'articulent avec différentes théories de conservation-restauration. Elle se concentre sur des études de cas de collections situées au Royaume-Uni, en Pologne et au Japon. En 2025, elle a reçu la bourse de recherche de la Ishibashi Foundation/The Japan Foundation Fellowship for Research on Japanese Art afin d'étudier la préservation et la conservation de l'art numérique au Japon.

Séance

Formes collaboratives de la délégation et conservation préventive

Modérée par Mélanie Boucher, chercheuse spécialisée en art contemporain des XX^e et XXI^e siècles de même qu'en muséologie d'art. Mélanie Boucher est professeure titulaire à l'UQO, cofondatrice de CIÉCO et directrice l'Équipe Art et musée. Dans le cadre du Partenariat de CIÉCO, elle dirige les travaux de recherche de l'axe 3 (la collection élargie). Ses travaux actuels se concentrent sur les pratiques performatives, les œuvres variables et complexes ainsi que sur les modes d'exposition et de documentation qu'elles induisent. En 2023, elle a codirigé avec M. Fraser et J. Lamoureux l'ouvrage *Réinventer la collection : l'art et le musée au temps de l'évènementiel* (PUQ). Son plus récent article, « Quelle place occupe la performance dans les collections muséales? Requalification au vu de la variabilité des œuvres : le cas du catalogage en ligne au Centre Pompidou, au MoMA et au Musée des beaux-arts du Canada », était publié en 2025 par la revue *Arabeschi*.

Communications de la séance

Clélia Barbut, *Les œuvres à protocoles dans la collection du Cnap. Concevoir des outils pour une conservation préventive, entre présents incertains et futurs lointains*

Pascale Tremblay, *Les Belongings de Dayna Danger: prégnance de l'oralité dans la variabilité de l'œuvre*

Clélia Barbut et Marianne Mispelaëre, *Entretien entre Clélia Barbut et Marianne Mispelaëre*

Vendredi 5 juin 2026

Clélia Barbut

Maîtresse de conférences

Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis

Les œuvres à protocoles dans la collection du Cnap. Concevoir des outils pour une conservation préventive, entre présents incertains et futurs lointains

Depuis cinq ans, je réalise un travail de recherche au sein de la collection d'œuvres réactivables, ou œuvres à protocole, du Centre National des Arts Plastiques (Cnap) en France, qui s'apparente à une opération de conservation préventive sur un secteur de collection parfois désigné comme immatériel. Plus généralement la recherche participe d'une réflexion de l'institution au sujet de ses méthodes d'acquisition et de conservation des œuvres variables. Ma proposition de contribution à ces journées sur les œuvres variables porte sur une présentation succincte des enjeux de cette recherche à partir de quelques études de cas (parmi les œuvres d'Endre Tót, Eva Barto, Florence Jung, Dora Garcia, Loreto Martinez Troncoso, Tarik Kiswanson, Béatrice Balcou...).

Cette recherche est composée en son cœur par une série d'entretiens avec des artistes ayant des œuvres réactivables dans la collection contemporaine du Cnap (performances, installations, œuvres sonores, produites et acquises entre les années 1990 et aujourd'hui). Ces entretiens semi-directifs prennent la forme de conversations approfondies sur la conception de l'œuvre, ses matérialités, ses devenir. Si les entretiens avec les artistes autour des œuvres performatives ou variables sont aujourd'hui une forme identifiée dans le paysage éditorial (Brit & Meats, Pellegrin 2024), il s'agit ici d'entretiens qui visent à faciliter des usages professionnels, qui sont conçus comme des outils de travail au sein de la collection. Ils portent notamment sur les enjeux qui concernent les réactivations ou reenactements (Bénichou, 2020) : l'écriture des consignes à l'intention des interprètes, les modalités matérielles et conceptuelles de la délégation, les responsabilités de l'institution, les archives et la documentation. Les enregistrements de ces entretiens sont versés aux dossiers des œuvres dans la collection, afin d'informer avec les propos de l'artiste de vive voix, les démarches des personnes qui seront amenées à réactiver l'œuvre dans un futur proche et lointain. Ces échanges qui ont lieu quelques années après l'acquisition de l'œuvre, sont souvent l'occasion pour l'artiste d'apporter des modifications à son protocole : occasionnant des changements, ils participent alors de « la conversation continue et toujours ouverte » qui caractérise la vie sociale des dossiers d'œuvres (Kreplak 2022).

Cette proposition touche autant aux formes déléguées d'auctorialité qu'aux nouvelles pratiques d'archivage. D'abord, l'un des enjeux majeurs de ces entretiens est la réflexion des artistes concernant la délégation des œuvres et leur rapport à ce que l'appel à propositions désigne comme l'« agentivité tierce » : formulation des consignes, liberté laissée aux interprètes, confiance accordée aux institutions (Bishop 2017). Suivant les artistes, les opinions varient sur un large spectre, allant de la volonté de contrôler ce qui pourrait avoir lieu sans elles et eux, au lâcher-prise. L'autre enjeu principal de ces entretiens concerne les pratiques institutionnelles en matière d'acquisition et de conservation des œuvres à protocole : à travers les entretiens ce sont des modalités d'archivage vivantes qui s'inventent, qui laissent place aux anecdotes, aux émotions et aux mouvements. En outre, ces entretiens révèlent les accointances d'une certaine famille esthétique « ultra-conceptuelle » avec des pratiques institutionnelles incarnées, et de soin (Marçal 2017, Hölling 2025).

Clélia Barbut est maîtresse de conférences en histoire de l'art contemporain à l'Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis. Après une thèse sur les pratiques artistiques performatives pendant les années 1970 en France et aux États-Unis (*The Rebirth of Wonder. Arts de la performance en France et en Amérique du Nord pendant la décennie 1970*, Presses Universitaires de Rennes, collection Arts contemporains, 2025), Clélia Barbut poursuit ses recherches au sujet de leur rapport aux archives, à la mémoire et à la transmission. Les généalogies de la performativité telles qu'elles les étudie aujourd'hui se situent à la croisée entre une histoire des techniques et du travail artistique, une histoire des militantismes et une histoire intellectuelle. Elle s'intéresse aussi aux questions méthodologiques relatives à l'histoire de la performance et notamment aux archives orales. Clélia Barbut est boursière du Cnap pour y mener des recherches autour des œuvres à protocoles, intitulées *Généalogies de la performativité* (bourse théorie critique d'art, 2020-2021, bourse curatoriale, 2024-2026). Elle est co-responsable du programme de recherches *Awaiting Scores* (2025-2026), qui porte sur les protocoles et partitions d'artistes et elle a été responsable scientifique de la base de données *Performance Sources*.

Vendredi 5 juin 2026

Pascale Tremblay

Muséologue et doctorante

Université du Québec à Montréal

Les *Belongings* de Dayna Danger : prégnance de l'oralité dans la variabilité de l'œuvre

Dès 2016, l'artiste Dayna Danger (Métis et Polonais-e) intègre le perlage à sa pratique artistique. Les œuvres ainsi perlées à la main avec soin et attention sont qualifiées par l'artiste de *Belongings*. Prenant diverses formes, celles-ci sont confectionnées avec des matériaux signifiants, passant de masques BDSM aux objets culturels. Une fois transformés, ils agissent tels des réceptacles actifs et symboliques, « entités culturellement significatives, imprégnées de vie et de récit », pour citer l'artiste.

En 2020, le Musée d'art contemporain de Montréal acquiert un masque perlé par Danger. Cet objet d'appartenance porteur de sens, titré *Adrienne's Mask* (2016), a été confectionné en l'honneur d'Adrienne Huard, artiste, commissaire et éditeuse anishinaabe. En tant qu'objet *animé*, l'artiste demande que ce dernier demeure accessible afin que son essence puisse être réactivée lors d'une séance de purification menée par Danger ou Huard. Après consultation du dossier de l'œuvre concernant ce point pour le moins névralgique, un constat survient : aucune mention de cette demande d'accès privilégié formulée par l'artiste n'est colligée au dossier. De plus, Danger refuse que ses masques soient placés sous vitrine et tous procédés de conservation qui consistent à extraire l'oxygène sont proscrits puisqu'ils « tueraient l'esprit » à l'intérieur de l'objet. Cet interdit découle d'une vision plus large de sa pratique et des valeurs qu'elle embrasse et défend, comme celle de la reconnaissance envers l'animal qui a permis que l'œuvre existe. Dans ce cas, pourquoi le masque d'Adrienne est-il actuellement exposé sous vitrine au Musée des beaux-arts de Montréal ?

Cette présentation mettra au jour l'incapacité, volontaire ou non, de certains musées à respecter la volonté des artistes et à reconnaître leur agentivité lorsqu'il est question de variabilité de l'œuvre qui ne soit pas matérielle, mais discursive. Dans l'exemple fourni, la variabilité réside dans la part d'oralité qui habite cette œuvre animée qui doit être réactivée pour que soit honoré le récit au fondement même de cette création porteuse de sens culturel et cultuel. Ce respect envers l'agentivité de l'artiste nécessite un déplacement de la figure d'autorité. Ce qui amène à poser la question suivante : *Serait-il venu le temps de revoir nos pratiques de documentation et d'archivage pour qu'elles tiennent compte de la primauté de la variabilité de l'œuvre et du respect de l'agentivité tierce ?*

Muséologue, autrice et commissaire d'exposition, **Pascale Tremblay** est actuellement doctorante en histoire de l'art avec concentration en études féministes (IREF) à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Elle enseigne également au département d'histoire de l'art et de cinéma du Cégep du Vieux Montréal. Ses intérêts de recherche se situent aux croisements entre les disciplines de la muséologie, de l'histoire de l'art et des arts vivants. Elle détient un baccalauréat en histoire de l'art, un DESS en pédagogie de l'enseignement supérieur, une maîtrise en muséologie de l'UQAM ainsi qu'un certificat en études autochtones de l'Université Laval. Elle a assuré le commissariat d'expositions à Montréal, Laval et Longueuil et publié des articles dans la revue *Vie des arts* et *Les Cahiers du CIÉRA*. Pascale siège sur le CA de la revue *ESPACE art actuel* et de la compagnie de théâtre La Bête Humaine.

Vendredi 5 juin 2026

Clélia Barbut

Maîtresse de conférences

Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis

Marianne Mispelaëre

Artiste

Entretien entre Clélia Barbut et Marianne Mispelaëre

Cet entretien portera sur les œuvres de Marianne Mispelaëre intégrées aux collections publiques en France (*Mesurer les actes*, 2011-, CNAP ; *rencontre séparation*, 2014, *No Man's Land*, 2014-2016, Frac Lorraine ; *Bibliothèque des silences*, 2017-, Frac Occitanie Montpellier ; *Autodafé*, 2016-2018, Frac Meca ; *Silent Slogan*, 2016-, Frac Alsace). À partir des pratiques et des expériences de l'artiste, nous aborderons les enjeux de la conservation de ces œuvres «à refaire», ainsi que leurs processus de transformation. Quels rapports sont mis en jeu entre action et collection, performativité et temps long ? L'échange éclairera notamment le travail qui se déploie autour des réactivations : écriture des protocoles, modalités matérielles et conceptuelles de la délégation, responsabilités de l'institution, documentation et archives.

Clélia Barbut est maîtresse de conférences en histoire de l'art contemporain à l'Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis. Après une thèse sur les pratiques artistiques performatives pendant les années 1970 en France et aux États-Unis (*The Rebirth of Wonder Arts. De la performance en France et en Amérique du Nord pendant la décennie 1970*, Presses Universitaires de Rennes, collection Arts contemporains, 2025), Clélia Barbut poursuit ses recherches au sujet de leur rapport aux archives, à la mémoire et à la transmission. Les généalogies de la performativité telles qu'elles les étudie aujourd'hui se situent à la croisée entre une histoire des techniques et du travail artistique, une histoire des militantismes et une histoire intellectuelle. Elle s'intéresse aussi aux questions méthodologiques relatives à l'histoire de la performance et notamment aux archives orales. Clélia Barbut est boursière du Cnap pour y mener des recherches autour des œuvres à protocoles, intitulées *Généalogies de la performativité* (bourse théorie critique d'art, 2020-2021, bourse curatoriale, 2024-2026). Elle est co-responsable du programme de recherches *Awaiting Scores* (2025-2026), qui porte sur les protocoles et partitions d'artistes et elle a été responsable scientifique de la base de données *Performance Sources*.

Diplômée de l'ESAL d'Épinal et de la HEAR de Strasbourg, **Marianne Mispelaëre** (1988) travaille et expose en France et à l'étranger.

Elle écoute et observe les relations sociales, le langage (langues, gestes, silences) — ce qu'il fait sur ses usagers et usagères, ce que ceux-ci lui font. Sa matière première relève de zones de contact : rencontres, échanges, transmissions, collaborations, emprunts, négociations, affrontements. Que se passe-t-il entre nous, en nous, tout au long de «l'infinie tâche politique» qu'est le côtoiement ?

Ses gestes sont simples, précis, inspirés de phénomènes actuels et sociétaux. Marianne Mispelaëre déplace et fait se rencontrer des corps, des langues, des signes, des représentations visuelles (images), façons de dire, de raconter et de penser notre environnement proche ou lointain. À travers des interventions souvent minimales, son approche de l'art en fait un espace de réflexion critique et d'expériences partagées, un « outil » pour lire la société.

Les modes de communication alternatifs sont centraux : là où le récit existe alors que les mots semblent inadaptés ou inaudibles. Le silence, le vide, le moindre geste y proposent d'autres lectures de nos sociétés contemporaines et de l'Histoire. Quels rôles occupe l'invisible pour nous aider à lire le monde ? Comment agit-il sur nos regards ? Sur certains corps, certains récits, paroles tues, espaces publics disparus ? Comment agit-on avec lui ? Outils d'oppression, comment le silence, la discrétion peuvent-ils à leur tour faire langage ?

Répondant souvent à des protocoles, son travail s'incarne via une variété de médiums : dessin mural, action performative, image photographique, vidéo, film, typographie, texte, édition, installation. Il est souvent amené à être activé, interprété (par moi pour par d'autres), privilégiant l'*in situ* et l'éphémère.

Vendredi 5 juin 2026

Garance Chabert

Curatrice, critique d'art, enseignante
Co-fondatrice du collectif curatorial Le Bureau/

Céline Poulin

Curatrice, théoricienne et directrice
FRAC Île-de-France
Co-fondatrice du collectif curatorial Le Bureau/

Emilie Villez

Curatrice
Co-fondatrice du collectif curatorial Le Bureau/

Focus sur l'exposition *Le Syndrome de Bonnard* ou l'impermanence à l'œuvre

Modérée par **Cécile Camart**, historienne de l'art contemporain, maîtresse de conférences à l'Université Sorbonne Nouvelle, co-directrice du master Médiation du patrimoine et de l'exposition, chercheuse au Laboratoire international de recherches en arts (LIRA) et membre de la Chaire Unesco sur l'étude de la diversité muséale. Ses publications et recherches en muséologie de l'art portent sur l'espace, l'histoire et les théories de l'exposition, en particulier les formes de la réexposition et de la copie. Dans le champ de l'art contemporain, ses travaux se concentrent sur les musées fictifs, les artistes muséographes, les pratiques de la post-critique institutionnelle et la maintenance des œuvres. Son plus récent texte, « Le commissariat participatif, un *pop curating* ? Du visiteur électeur au collectionneur médiateur, une expertise négociée », a paru en 2026 dans la revue *Muséologies* (Volume 11, numéro 1-2, *Perspectives curatoriales sur les collections*). Dans le cadre du Partenariat de CIÉCO, elle travaille, en tant que chercheuse affiliée à l'axe 1 (la collection exposée) et à l'axe 3 (la collection élargie).

L'anecdote selon laquelle le peintre Pierre Bonnard aurait été arrêté par un gardien du Musée du Luxembourg alors qu'il ajoutait subrepticement une minuscule touche à l'un de ses tableaux est le point de départ du *Syndrome de Bonnard* et de notre recherche curatoriale au long cours sur l'impermanence de l'œuvre d'art. Ce récit soulève de potentielles difficultés entre un artiste vivant qui souhaiterait modifier son œuvre et l'institution muséale qui a la responsabilité de sa conservation et de sa transmission à la postérité.

L'occasion d'une exposition à la Villa du Parc, centre d'art contemporain à Annemasse en 2014 autour de la collection du Mamco (Genève), nous offre la première opportunité de réfléchir à cette situation et aux potentiels conflits de légitimité qu'elle pourrait engendrer. Nous proposons à sept artistes de créer de nouvelles pièces en regard de celles du musée, qui accepte ce protocole avec une complicité bienveillante, en leur laissant toute liberté d'action exceptée celle d'entamer l'intégrité matérielle de l'œuvre originale.

Le *Syndrome de Bonnard* se poursuit aujourd'hui, douze ans après sa première version, se déploie et s'augmente au Frac Île-de-France de nouvelles lignes réflexives et étendent la relecture à l'ensemble des personnes concernées par une œuvre d'art : l'artiste, bien sûr, dans son rapport intime à sa pièce, l'institution à qui se posent les questions concrètes de sa conservation, le commissaire d'exposition qui décide de lui donner une actualité à un moment donné, et le public, dans sa grande diversité, qui la reçoit dans un contexte sociétal changeant.

Dans cette intervention, trois des cinq commissaires de l'exposition détailleront les formes que prennent le bonnardisme dans le travail d'artistes contemporains, et comment l'exposition en rend compte en tant que dispositif d'activation et d'actualisation des œuvres. En ouvrant davantage la notion d'impermanence (ou de variabilité dans ce colloque), on constate également une impermanence sémantique des œuvres, que le projet souhaite ériger comme une valeur positive, une ouverture d'interprétation.

Garance Chabert est curatrice, critique d'art et enseignante. Elle a co-fondé le collectif curatoriale le Bureau/. Après avoir débuté son parcours institutionnel à la société française de photographie à Paris, elle a dirigé la Villa du Parc, centre d'art contemporain à Annemasse (Haute-Savoie) de 2012 à 2025, co-présidé le réseau national des centres d'art DCA et fondé le réseau Altitudes, art contemporain en territoire alpin. Elle enseigne actuellement la théorie des images à la Haute Ecole d'Art et de Design - HEAD de Genève et mène une recherche au long cours sur les formes artistiques actuelles d'appropriation des images, intitulée « Les artistes iconographes ».

Céline Poulin est directrice du FRAC Île-de-France depuis 2023, où elle déploie un projet programmatique intitulé « Mille et un plateaux » sur les différents sites de l'institution : Le Plateau à Paris, Les Réserves à Romainville et Hors les murs, dans l'ensemble de l'Île de France. De 2016 à 2023, elle a dirigé le CAC Brétigny. Philosophe de formation, commissaire d'exposition et théoricienne, elle développe une pratique curatoriale innervée par les théories de l'éducation populaire, centrée sur les usages du lieu. Sa méthode intègre dans la programmation artistique l'ensemble des activités de l'institution — de la communication à la production en passant par la médiation —, plaçant la collaboration et la co-création au cœur de son travail. Elle est membre co-fondatrice du collectif de recherche curatoriale le Bureau/, à l'origine d'une dizaine d'expositions en France et à l'international.

Emilie Villez est commissaire d'exposition basée à Paris. Ses projets explorent les liens entre les questions sociopolitiques contemporaines et la construction des récits. Elle a récemment conçu des projets autour des traces de la guerre dans les paysages et les mémoires, et développe des recherches sur les collaborations inter-espèces dans le cadre des pratiques artistiques liées à l'écologie. Elle est conseillère pour la collection de la Fondation KADIST, après avoir dirigé l'espace parisien de 2013 à 2023, où elle a développé un programme local et des collaborations institutionnelles internationales. Elle a notamment organisé des expositions au Centre d'art contemporain de Vilnius (Lituanie), au Palais de Tokyo (Paris), à KADIST Paris, aux Beaux-arts de Paris, à la Fondation V-A-C et au Musée d'art moderne de Moscou, ainsi qu'à la Clark House Initiative à Bombay (Inde).

Séance

Élargissement des usages documentaires

Modérée par Marie Fraser, professeure en histoire de l'art et muséologie, titulaire de la Chaire de recherche en études et pratiques curatoriales à l'Université du Québec à Montréal et cofondatrice du Groupe de recherche et de réflexion CIÉCO. Elle dirige le projet de recherche « Muséologie d'enquête : repenser l'histoire des expositions à partir de la trajectoire des œuvres d'art » ainsi que l'Axe 1 – La collection exposée du Partenariat. Elle a codirigé la publication *Réinventer la collection. L'art et le musée au temps de l'évènementiel* (2023) et plusieurs numéros récents de revues scientifiques : « Perspectives curatoriales sur les collections » (2026) de *Muséologies*, « L'activisme dans les collections » (2025) de *Marges* et « Critical Curating / Le commissariat engagé » (2018) de *RACAR*. Elle a également conçu une trentaine d'expositions au Canada et en Europe et a été conservatrice en chef au Musée d'art contemporain de Montréal (2010-2013) ainsi que commissaire du pavillon du Canada à la 56^e Biennale de Venise (2015).

Communications de la séance

Stéphane Bellin, *La documentation muséale en ligne interrogée au regard de la variabilité de la performance*

Livia Torchio, *La variabilité des œuvres d'art contemporain à l'épreuve des PACTA - Protocolli per l'Autenticità, la Cura e la Tutela dell'Arte contemporanea: documenter les œuvres variables en Italie à l'aide d'un outil ministériel*

Zoë Renaudie, *Documentation des objets désobéissants*

Samedi 6 juin 2026

Stéphane Bellin
Maître de conférences
Université Grenoble-Alpes

La documentation muséale en ligne interrogée au regard de la variabilité de la performance

Dans cette proposition de communication, la performance fait référence à toutes les formes artistiques qui se manifestent essentiellement par une action dans le temps du direct et dans un espace déterminé. La performance produit des traces multiples et entretient une mémoire documentaire variable ; selon les acteurs ou les institutions qui la collecte, la préserve et la diffuse (Bénichou 2015). Aujourd'hui, de plus en plus d'artistes rejouent leur performance multipliant les représentations et offrent la possibilité aux institutions muséales de les réactiver dans le temps (Bénichou 2020). En effet, pour patrimonialiser les performances, les institutions muséales ont transformé leurs modalités d'acquisition et de collection d'objets matériels vers des certificats ou des protocoles permettant de rejouer ces œuvres éphémères. Ainsi, elles ont participé à renforcer la variabilité des œuvres performatives.

Qu'en est-il des pratiques de documentation exercées par les musées ? Dans le musée d'art, les pratiques de documentation sont normalisées autour des objets d'art, majoritairement matériels et uniques (Crofts 2022 : 197). Ce principe est très souvent reproduit en ligne par la documentation numérisée (Bellin 2024, Després-Lonnet 2009, 2014, 2021, Rizza 2013, Tardy 2015). Une dichotomie semble s'exprimer entre la variabilité autorisée, voire encouragée par l'institution muséale à travers l'évolution de ces modalités d'acquisition et de collection, et ses pratiques de documentation, qui ont tendance, au contraire, à figer la représentation des œuvres collectionnées. Dès lors, cette communication propose de questionner la variabilité de la performance à travers les représentations rendues possibles en ligne par la documentation muséale numérique.

Cet enjeu est étudié à travers l'éditorialisation de la documentation muséale par un dispositif technique, le logiciel Navigart, à travers lequel les institutions muséales françaises diffusent en ligne une partie des connaissances issues de la documentation des collections d'art moderne et contemporain. La méthodologie requise s'appuie plus exactement sur l'analyse sémiotique de la documentation ainsi éditorialisée. L'étude de Navigart est ici limitée aux collections des vingt-deux Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC) français à travers le portail qui leur est spécifiquement dédié. Elle se concentre

principalement sur une analyse comparée de la documentation numérique des soixante-trois œuvres relevant directement de la performance, se répartissant entre quinze collections différentes et documentées sur Navigart. Le choix d'étudier Navigart à travers les collections des FRAC s'explique par la volonté d'analyser des pratiques muséales plus enclines à prendre en compte la variabilité des œuvres performatives, sans se limiter à une étude de cas d'une seule collection, d'un seul artiste ou même d'une seule œuvre.

La communication proposée est structurée en trois parties. Selon une approche critique, la première identifie les éléments de la documentation et du dispositif technique Navigart qui résistent à la variabilité des œuvres performatives tandis que la deuxième met en exergue ceux qui s'y adaptent. Selon une approche transversale, la troisième partie confronte ce modèle documentaire muséale à d'autres modèles, qui y sont référencés directement par hyperliens. Cette comparaison permet en conclusion de constater que la variabilité de la performance encouragée par la transformation des pratiques d'acquisition et de collectionnement des musées d'art est amoindrie dans les représentations proposées en ligne aux publics à partir de la diffusion de la documentation muséale numérique.

Après la validation en 2017 d'un doctorat conjoint à l'Université du Québec à Montréal et à l'Université d'Avignon et des pays de Vaucluse (UAPV) en muséologie et en sciences de l'information et de la communication, **Stéphane Bellin** en tant que chercheur développe une expertise scientifique sur les pratiques informationnelles et communicationnelles dans les domaines artistiques et culturels. Dans le champ de l'art contemporain, il s'intéresse plus particulièrement aux pratiques d'archivage et de documentation des artistes et des professionnels des institutions culturelles ou universitaires. À titre d'exemple, il a dirigé en 2022 et 2023 le projet de recherche CréaDOcté, dont l'objet d'étude principal était l'activité menée par l'association Documents d'artistes Auvergne-Rhône-Alpes et plus largement celle du Réseau national *Documents d'artistes*. En 2024, il a été invité à la Galerie UQO pour une conférence publique intitulée *Fabriquer la mémoire documentaire de la performance : Documents d'artistes et Artexpte, une analyse comparée franco-québécoise*, au cours de laquelle il a questionné les pratiques info-communicationnelles autour de la documentation de la performance exercées par ces deux institutions culturelles. Celles-ci contribuent à mémoriser ces pratiques artistiques éphémères et variables et déterminent les manières dont leurs publics appréhendent et se représentent ces œuvres, notamment à travers les médiations documentaires et numériques mises en place.

Samedi 6 juin 2026

Livia Torchio

Doctorante

IMT School for Advanced Studies Lucca

La variabilità des œuvres d'art contemporain à l'épreuve des PACTA - *Protocolli per l'Autenticità, la Cura e la Tutela dell'Arte contemporanea:* documenter les œuvres variables en Italie à l'aide d'un outil ministériel

Cette communication analyse comment la variabilité des œuvres d'art contemporain est intégrée dans le modèle des PACTA – *Protocolli per l'Autenticità, la Cura e la Tutela dell'Arte contemporanea* (Protocoles pour l'authenticité, la conservation et la protection de l'art contemporain), en montrant ses limites ainsi que les stratégies par lesquelles elles ont été contournées par les artistes et les professionnel-le-s des musées italiens. Pour ce faire, elle présente des cas inédits de son application, issus de mes recherches doctorales en cours sur la muséalisation d'œuvres avec des composantes performatives en Italie.

Depuis les années 2000, plusieurs musées ont développé des outils et des stratégies de documentation visant à assurer la conservation à long terme des œuvres variables. Parmi ces outils figurent *The Variable Media Questionnaire* du Solomon R. Guggenheim Museum et de la Fondation Daniel Langlois (Ippolito 2003), *The Documentation Model for Time-based Media Art* du Solomon R. Guggenheim Museum (Phillips 2015), *The Strategy for the Documentation and Conservation of Performance de Tate* (Finbow 2021) et le modèle d'archivage des performances du Whitney Museum of American Art (Wahbeh 2023).

En Italie, les musées d'art contemporain n'ont pas développé d'outils équivalents. Toutefois, en 2017, le Ministère italien de la Culture a créé un outil de documentation des œuvres d'art contemporain dans lequel leur variabilité est partiellement prise en compte : PACTA – *Protocolli per l'Autenticità, la Cura e la Tutela dell'Arte contemporanea*. Après avoir présenté l'outil dans ses principales sections et expliqué sa fonction (Donati, 2017), à la fois de certificat d'authenticité et de contrat, la présentation explore une série d'applications pratiques. Les œuvres étudiées à cet effet, réunies sous la catégorie d'« œuvres exposées » (Poinot 1999), sont : *Sparks 2021* (2021) de Francesca Grilli (collection GAMeC, Bergamo), *The gift of sight* (2022) de Fatma Bucak (collection MAMbo, Bologna), *Business Related Strategy* (2018-2019) de Diego Tonus (collection MAMbo), *OOH! Stupore* (2020-2021) de Jacopo Miliani (collection MA*GA, Gallarate), *Linguaggio* (2015-en cours) de Jacopo Miliani (collection Palazzo Collicola, Spoleto) et *The forgetting of Air* (2016) de Francesca Grilli (collection MAXXI, Rome).

L'analyse montrera que, bien que le modèle du PACTA ne permette d'enregistrer que deux dimensions de variabilité des œuvres – spatiale et temporelle –, les artistes y ont néanmoins intégré d'autres dimensions, en réinterprétant les fonctions de chaque section du document. La première dimension concerne la forme artistique elle-même, qui peut se déployer tantôt comme performance, tantôt comme installation. La deuxième dimension porte sur les objets constitutifs de l'œuvre, dont le nombre et la disposition dans l'espace d'exposition peuvent varier. La troisième touche les interprètes, qui peuvent changer tant en nombre qu'en profil. Enfin, la quatrième dimension concerne l'exécution performative, dont les modalités peuvent varier selon le marge de liberté expressive accordée aux interprètes.

Livia Torchio (elle) est doctorante en Analyse et Gestion du Patrimoine Culturel à l'IMT School for Advanced Studies Lucca, en Italie, et stagiaire doctorale à l'UQO. Ses recherches portent sur le collectionnement d'œuvres avec des composantes performatives dans les musées d'art moderne et contemporain italiens, et analysent les processus historiques, artistiques et institutionnels qui ont permis leur acquisition, ainsi que les enjeux pratiques et théoriques soulevés par cette activité. Elle est titulaire d'une licence en philosophie de l'Université de Milan, Italie (2019), dont une partie a été effectuée à l'Université Paris-IV Sorbonne, France, et d'un master en Arts performatifs de l'Université Iuav de Venise, Italie (2022). Avant son doctorat, elle a travaillé comme assistante curatoriale et à la production pour Samara Editions – Performances by Post (Milan) et comme assistante de recherche pour la Something Great Collection (Berlin). En 2024, elle a cofondé le groupe de recherche PerLa – Performance Epistemologies Research Lab à l'Université Iuav de Venise.

Samedi 6 juin 2026

Zoë Renaudie

Conservatrice-restauratrice et doctorante
Université de Montréal

Documentation des objets désobéissants

Un objet autochtone vivant, considéré comme un-e parent-e.
Une installation de 1000 pièces dont certaines pourrissent.
Une performance qui n'existe qu'en se réactivant. Une installation immersive composée de projections numériques visuelles et sonores. Ces œuvres « désobéissantes » [*unruly objects*] (Dominguez Rubio 2014) résistent aux formulaires, débordent les catégories, et mettent en crise les systèmes de gestion institutionnels. Face à elles, les professionnels muséaux se heurtent à une question fondamentale : comment documenter ce qui, par nature, refuse de rester fixe ? Comment rendre compte d'une œuvre dont l'authenticité ne repose plus sur la matérialité fixe mais sur un réseau de relations, de contextes, d'acteurs en perpétuel mouvement ?

Le problème n'est pas seulement pratique. Les bases de données actuelles, construites autour d'une conception abstraite et stable de l'œuvre, forcent à choisir une catégorie unique, niant la multiplicité des versions, des acteurs, des contextes. Quand des protocoles de documentation existent, leurs résultats restent éparpillés entre services, perdus dans des archives cloisonnées. Les données importantes s'oublent. L'œuvre se fragmente dans ses propres traces. Cette crise révèle quelque chose de plus profond : l'inadéquation structurelle de nos outils face à la complexité de toute pratique artistique.

Face à ce constat, cette communication explore comment les infrastructures numériques, et plus particulièrement la production de métadonnées, peuvent offrir des réponses là où nos systèmes de catalogage traditionnels ont montré leurs limites. Nous examinerons comment intégrer la production de métadonnées aux pratiques existantes sans surcharge de travail, dans une perspective inscrite dans le *care*. Nous nous demanderons également comment éviter que la numérisation ne devienne elle-même un outil de réduction, forçant à nouveau les œuvres dans des catégories fixes. Je présenterai notamment le web sémantique et les données liées ouvertes [*Linked Open Data*] comme passerelle structurelle entre différentes pratiques institutionnelles : en permettant de relier des informations dispersées sans les centraliser de force, ces outils offrent une architecture capable d'accueillir la multiplicité des versions, des acteurs et des contextes propres aux œuvres variables.

Zoë Renaudie est conservatrice-restauratrice d'art contemporain, spécialisée dans la documentation des expositions et la conservation d'œuvres complexes. Forte de plus d'une décennie d'expérience au sein d'institutions culturelles, elle a occupé des postes clés, notamment comme responsable de la conservation à la Collection Lambert à Avignon, puis comme chargée des œuvres complexes au sein du département de production d'expositions de Luma Arles. Passionnée par les bases de données, les solutions numériques et les pratiques GLAM+ (Galleries, Libraries, Archives, Museums), elle explore les intersections entre conservation, documentation et technologies digitales. Actuellement doctorante en histoire de l'art, option muséologie, à l'Université de Montréal, Zoë Renaudie mène une thèse dans le cadre du Partenariat de CIÉCO. Ses recherches interrogent les modalités de documentation des expositions, en particulier lorsque les archives sont lacunaires, dispersées ou sous-évaluées. Elle s'intéresse à la capacité des technologies numériques à rendre compte de la complexité des expositions en tant que réseaux de relations, d'acteurs et de temporalités, au-delà de la simple énumération des œuvres exposées.

Séance

Écrire la variabilité

Modérée par Cécile Camart, historienne de l'art contemporain, maîtresse de conférences à l'Université Sorbonne Nouvelle, co-directrice du master Médiation du patrimoine et de l'exposition, chercheuse au Laboratoire international de recherches en arts (LIRA) et membre de la Chaire Unesco sur l'étude de la diversité muséale. Ses publications et recherches en muséologie de l'art portent sur l'espace, l'histoire et les théories de l'exposition, en particulier les formes de la réexposition et de la copie. Dans le champ de l'art contemporain, ses travaux se concentrent sur les musées fictifs, les artistes muséographes, les pratiques de la post-critique institutionnelle et la maintenance des œuvres. Son plus récent texte, « Le commissariat participatif, un *pop curating* ? Du visiteur électeur au collectionneur médiateur, une expertise négociée », a paru en 2026 dans la revue *Muséologies* (Volume 11, numéro 1-2, *Perspectives curatoriales sur les collections*). Dans le cadre du Partenariat de CIÉCO, elle travaille, en tant que chercheuse affiliée à l'axe 1 (la collection exposée) et à l'axe 3 (la collection élargie).

Communications de la séance

Anne-Sophie Miclo, *Écrire l'indocilité du vivant : mutations des dispositifs textuels dans les musées d'art contemporain*

Camille Delattre, *De la variabilité à la vitalité : généalogie d'une tension terminologique dans les théories de la performance*

Erika Vecchietti, *Ce qui reste quand l'œuvre change : pratiques muséales et soin de l'éphémère au Museo Galleria del Premio Suzzara*

Samedi 6 juin 2026

Anne-Sophie Miclo

Chercheuse postdoctorale

Université du Québec en Outaouais

Écrire l'indocilité du vivant : mutations des dispositifs textuels dans les musées d'art contemporain

Les œuvres incorporant du vivant (plantes, animaux humains et autres qu’humains, micro-organismes, matières organiques en décomposition, écosystèmes) constituent un cas limite parmi les œuvres variables. Si la muséologie contemporaine s’est progressivement dotée d’outils conceptuels et pratiques pour gérer l’instabilité des œuvres conceptuelles, performatives ou médiatiques, le vivant oppose une résistance d’un autre ordre. Cette communication propose d’examiner comment cette « indocilité » propre au vivant – concept que nous empruntons à Fernando Domínguez Rubio et ses « *unruly objects* » – se traduit dans les dispositifs textuels des musées d’art, ou leur échappe.

Notre hypothèse centrale reprend l’observation de Domínguez Rubio selon laquelle les œuvres ne sont pas indociles « en soi », mais le deviennent dans des contextes spécifiques. Appliquant cette perspective au vivant, nous soutenons que cette indocilité est située : elle émerge de la tension entre les exigences du vivant (croissance, reproduction, mort, décomposition) et les protocoles muséaux standardisés (classement, climat contrôlé, manipulation minimale). Cette tension se manifeste dans les dispositifs textuels – cartels, panneaux, livrets de médiation, mises en garde – qui tentent de saisir ou de fixer par l’écriture ce qui, par nature, échappe à toute fixation définitive. Comment décrire une œuvre dont l’identité même se transforme en permanence ? Comment qualifier ses matériaux lorsqu’ils sont vivants, mortels, remplaçables ? Quel vocabulaire adopter : termes scientifiques (nomenclature latine, taxonomie), langage du *care* (bien-être, soin, maintien en vie), registre pédagogique (éducation environnementale, sensibilisation écologique) ou vocabulaire artistique traditionnel (matériaux, médium, technique) ? Et même, quel temps utiliser : passé, présent, futur, conditionnel ? Ces questions révèlent que la variabilité du vivant pose un véritable défi discursif aux institutions muséales. Comme l’a montré Marie-Sylvie Poli, les textes d’exposition sont des « dispositifs de tension permanente entre contrainte et créativité ». Face au vivant, cette tension s’intensifie.

À travers l’analyse de cartels, de mises en garde et de documents de médiation produits au cours des dernières décennies, cette communication mettra en évidence trois évolutions majeures. D’abord, l’émergence d’une précision taxonomique sans précédent : certains musées d’art nomment désormais chaque espèce vivante présente dans une œuvre, transformant le regard du public qui ne voit plus « des plantes » ou une œuvre, mais une diversité d’individus distincts. Ensuite, l’apparition de nouveaux genres textuels spécifiques au vivant : les mises en garde, les indications de soin, qui témoignent du passage d’une logique de conservation à une éthique du *care*. Enfin, une tension persistante entre transparence et silence : certains musées communiquent abondamment sur les protocoles de soin, tandis que d’autres omettent systématiquement le nombre d’organismes décédés, les « pièces de rechange », la provenance ou le devenir des spécimens. Ces évolutions ne sont pas anodines : elles révèlent comment les musées d’art négocient leur responsabilité éthique, gèrent les controverses potentielles, et redéfinissent leur rapport au vivant. Elles montrent aussi que certaines œuvres vivantes résistent à toute description textuelle stable. L’analyse de ces résistances permettra d’interroger les conditions d’une écriture muséale qui accompagne la transformation plutôt que de la figer.

Anne-Sophie Miclo est historienne de l’art. Ses recherches portant sur l’histoire et la découvrabilité et les processus de muséalisation des œuvres et expositions vivantes. Elle poursuit actuellement une recherche postdoctorale à l’Université du Québec en Outaouais, intitulée *Soixante ans d’œuvres vivantes dans les musées canadiens (1960-2020)*, soutenue par le Conseil de la recherche en sciences humaines du Canada et le Fonds de recherche du Québec – Société et culture. Elle a contribué aux ouvrages collectifs *Réinventer la collection. L’art et le musée au temps de l’événementiel* (2023) paru aux Presses Universitaires du Québec et *Animals, Plants and Afterimages: The Art and Science of Representing Extinction* (2022) Berghahn Books, Oxford. Elle est membre de l’Équipe Art et Musée.

Samedi 6 juin 2026

Camille Delattre
Doctorante
Université de Montréal

De la variabilité à la vitalité : généalogie d'une tension terminologique dans les théories de la performance

Les théories de la performance ont longtemps été structurées par deux positions antinomiques : son caractère éphémère (Phelan 1993) et sa médiatisation documentaire à travers des photographies, des vidéos ou encore des objets résiduels (Auslander 2006, Jones 1997). Au tournant des années 2000, avec l'émergence de nouvelles formes de performances telles que la performance déléguée [*delegated performances*], désormais plus aisément collectionnables en raison de leur caractère fondé sur la jouabilité et la répétition, les stratégies de collectionnement de la performance se sont principalement appuyées sur une série de travaux consacrés aux arts médiatiques [*time-based media art*] (Depocas et al. 2003, Phillips 2015).

C'est dans ce contexte que s'impose un premier tournant terminologique décisif : les termes de « variabilité » et d'« itération », empruntés aux problématiques de l'obsolescence technologique et de préservation des œuvres médiatiques, sont transposés au champ de la performance pour en qualifier les modes d'existence. Ce transfert lexical a permis d'affranchir la performance d'une conception strictement matérielle de l'œuvre d'art. Il a toutefois reconduit une logique de gestion des écarts par rapport à un état supposé original, conférant ainsi à l'institution une autorité accrue dans la définition de ce qui constitue une représentation conforme de l'œuvre.

Portées par des institutions d'envergure dont la Tate Collection, les théories contemporaines se sont progressivement éloignées de cette approche. Le lexique dominant se déplace de la « variabilité » et de l'« itération » vers la « vivacité » [*liveness*] et l'« activation », termes qui reportent le foyer d'attention vers le corps de l'artiste et/ou des interprètes en ce qu'ils résistent à toute forme de réification et impliquent une redistribution de l'autorité vers les détenteur-riche-s d'un savoir incarné (Lawson 2024). Plus récemment encore, émerge le concept de « vitalité » [*vitality*] de l'œuvre, issu des nouveaux matérialismes, afin de promouvoir une conservation dite « relationnelle » (Marçal 2023), fondée sur des approches collaboratives et partagées – non sans soulever de nouvelles questions quant aux responsabilités institutionnelles, notamment à l'égard des héritages coloniaux qui traversent les pratiques de collectionnement (Todd 2016).

Ces reconfigurations lexicales successives révèlent, en creux, une tension non résolue que chaque terme susmentionné tente de gérer sans jamais la nommer explicitement. Cette profusion terminologique ne signale pas un enrichissement du vocabulaire, mais l'impossibilité structurelle de stabiliser un lexique adéquat. La performance excède en effet la caractérisation comme médium au sens moderniste énoncé par Greenberg (Greenberg 1960/2017) sans pour autant se réduire à la notion de média (Gaudreault et Marion 2000). Les tentatives visant à établir une définition consensuelle (Gusman 2023) témoignent ainsi moins d'une progression cumulative que d'une reformulation des mêmes apories dans des cadres lexicaux successifs.

Cette communication propose dès lors d'interroger non pas l'ontologie de la performance, mais la fonction productive de cette instabilité terminologique. Il s'agit de montrer que ces glissements terminologiques successifs ne constituent pas de raffinements progressifs vers l'acceptation d'une définition stabilisée. Ils révèlent au contraire une instabilité constitutive qui rend compte à la fois de la résistance de la performance à toute catégorisation et de sa capacité à reconfigurer sans cesse de nouveaux régimes de présence et de conservation. En ce sens, l'instabilité terminologique n'apparaît pas le symptôme d'un débat inachevé ; elle en constitue la condition.

Camille Delattre est candidate au doctorat en histoire de l'art à l'Université de Montréal, spécialisée en muséologie numérique. Sa thèse est intitulée « Conserver la performance muséalisée : proposition d'un modèle documentaire basé sur les technologies du Web sémantique ». Ses recherches, financées par le Fonds de recherche du Québec, portent sur la muséalisation de la performance et sur les apports des humanités numériques à ses processus de documentation.

Samedi 6 juin 2026

Erika Vecchietti

Conservatrice

Museo Civico Galleria del Premio Suzzara

Ce qui reste quand l'œuvre change : pratiques muséales et soin de l'éphémère au Museo Galleria del Premio Suzzara

Le Museo Civico Galleria del Premio Suzzara est une institution publique italienne née autour d'un prix d'art contemporain fondé en 1948, dont la collection s'est constituée au fil des éditions à partir des œuvres présentées, sélectionnées ou primées. Ce modèle singulier — où exposition, concours et collection sont historiquement imbriqués — fait du musée un terrain privilégié pour observer l'évolution des pratiques artistiques contemporaines et les transformations qu'elles imposent aux paradigmes muséaux. Face à des œuvres processuelles, éphémères ou instables, le musée n'apparaît plus seulement comme un lieu de conservation, mais comme un espace d'expérimentation méthodologique et conceptuelle.

Cette communication s'inscrit dans une pratique curatoriale et muséologique développée au sein du 52^e Premio Suzzara, et interroge la manière dont une institution peut intégrer l'instabilité comme donnée structurelle de son fonctionnement. Lorsque l'œuvre se définit par une activation, une transformation ou une disparition, les catégories traditionnelles d'acquisition, de conservation et de collection se révèlent insuffisantes. La notion de soin [*care*], entendue comme responsabilité curatoriale, choix documentaires et mémoire institutionnelle, devient alors un opérateur méthodologique central permettant d'accompagner des régimes d'existence de l'œuvre fondés sur la variabilité.

À partir de trois études de cas, cette contribution analyse concrètement les réponses muséales à l'éphémère. Chez Marco Massarotti (*Io sono te*, huile sur papier, 210 × 220 cm), l'œuvre se présente comme un événement irréversible : elle advient, se consume et disparaît, affirmant une variabilité ontologique. Chez Laura Buccafusca (*Tracce cartografiche*, installation site-specific au sol, technique mixte), le corps, la matière et le temps deviennent des agents actifs de transformation, déplaçant la conservation vers l'accompagnement d'un processus vivant. Avec Irena Paskali (*Echoes of Art*, installation site-specific fondée sur l'usage de bandes magnétiques et de médias obsolètes), l'œuvre se reconfigure selon les contextes d'exposition, faisant de la documentation et des conditions techniques des éléments constitutifs de son identité.

Parmi ces trois exemples, l'œuvre *Io sono te* de Marco Massarotti constitue le cas le plus révélateur. La transformation des configurations matérielles n'y relève pas d'une simple adaptation installationnelle, mais d'une condition ontologique constitutive : l'œuvre existe comme une constellation d'états possibles plutôt que comme un objet définitivement fixé.

À partir de ce cas d'étude, la communication analyse les implications concrètes que cette variabilité introduit dans les pratiques muséales. Comment documenter une œuvre dont l'identité se déploie à travers des configurations multiples ? Quels éléments doivent être considérés comme essentiels à préserver : la forme matérielle, l'intention artistique ou encore les conditions spatiales de présentation ?

L'expérience menée au Museo Galleria del Premio Suzzara montre que la conservation de telles œuvres implique un déplacement du rôle du musée : il ne s'agit plus uniquement de préserver des objets, mais de maintenir les conditions de possibilité de leurs transformations légitimes. Dans cette perspective, la documentation, l'archive et le dialogue continu avec l'artiste deviennent des instruments fondamentaux pour assurer la transmission de l'œuvre dans le temps.

En articulant réflexion théorique et retour d'expérience muséologique, cette communication propose ainsi de considérer le musée non plus comme un lieu de fixation des formes, mais comme un espace de négociation et de gestion d'une instabilité constitutive de certaines pratiques artistiques contemporaines.

Erika Vecchiotti est conservatrice au Museo Civico Galleria del Premio Suzzara (Italie), où elle travaille sur les relations entre pratiques artistiques contemporaines, dispositifs curatoriaux et responsabilités institutionnelles du musée. Docteure en archéologie (Université de Bologne), elle a développé un parcours transversal entre recherche académique, gestion des collections, conception d'expositions et projets de valorisation du patrimoine matériel et immatériel. Après plusieurs années de recherche universitaire sur les systèmes de documentation, d'archivage et de cartographie culturelle, elle a collaboré avec des institutions muséales, des archives et des organismes de recherche nationaux, en particulier sur les questions de transmission, de mémoire et de dispositifs narratifs. Son expérience inclut la conception et la curation d'expositions, la médiation culturelle, ainsi que la production de contenus éditoriaux et audiovisuels pour des institutions culturelles. Au Premio Suzzara, elle s'intéresse tout particulièrement aux œuvres processuelles, éphémères et instables, et aux implications muséologiques qu'elles soulèvent en matière de conservation, de documentation et de care. Son travail récent explore le musée comme espace critique et éthique, où la collection ne se définit pas uniquement par la permanence de l'objet, mais aussi par la mémoire de l'expérience, la trace et la responsabilité curatoriale.

Clôture du colloque et lancement du numéro « Perspectives curatoriales sur les collections » de la revue *Muséologies. Les cahiers d'études supérieures*

Ce numéro double vise à mettre en commun des recherches et des pratiques curatoriales qui remettent les collections à l'avant-scène de l'actualité dans le but d'interroger et de repositionner leur fondement, leur pertinence et leurs usages. Il regroupe 18 contributions sous la forme d'articles, d'entretiens et d'essais par des chercheur·euse·s, conservateur·ice·s, commissaires et artistes. Le numéro couvre plusieurs approches et disciplines incluant l'histoire de l'art, la muséologie, la danse, le théâtre, l'architecture, l'archivistique, les humanités numériques, les études autochtones, les études du care et le champ de l'histoire réparatrice.

Sous la direction de **Lisa Bouraly**
et **Marie Fraser**

Bibliographies

(Par ordre de présentation)

Pierre Saurisse, *Œuvres performatives et contexte variable*

Calonje, Teresa. (dir.). (2014). *Live Forever. Collecting Live Art*. Koenig.

Giannachi, Gabriella et Westerman, Jonah. (dir.). (2018). *Histories of Performance Documentation: Museum, Artistic, and Scholarly Practices*. Routledge.

Hölling, Hanna B., Feldman, Jules Pelta et Magnin, Emilie. (dir.). (2023). *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care (vol. 1)*. Routledge.

Remes, Outi, MacCulloch, Laura et Leino, Marika. (dir.). (2014). *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*. Peter Lang.

Tate Research Publication. (2016). *Performance at Tate: Into the Space of Art*. Tate Gallery. <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate>

Clara Cazaubiel, *La variabilité comme pratique auto-critique au musée : curation, production et conservation de l'œuvre variable dans l'espace muséal renouvelé. Le Benesse Art Site Naoshima (Naoshima, Japon) et l'Institut Inhotim (Brumadinho, Brésil)*

Beaune, Jean-Claude. (1988). *Les spectres mécaniques : essai sur les relations entre la mort et les techniques : le troisième monde*. Champ Vallon.

Chaumier, Serge. (2018). *Altermuséologie : manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*. Hermann.

Deloche, Bernard et Desvallées, André. (1989). *Museologica : contradictions et logique du musée* (2e éd. rev. et corr.). Éditions W, MNES.

Kwon, Miwon. (2002). *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. MIT Press.

Raymund, Ryan. (commiss.). (2012). *White cube, green maze: new art landscapes* [Catalogue d'exposition]. Heinz Architectural Center, Carnegie Museum of Art.

Van Saaze, Vivian. (2013). *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks*. Amsterdam University Press.

Wain, Alison et Sherring, Asti. (2021). Changeability, Variability, and Malleability: Sharing Perspectives on the Role of Change in Time-based Art and Utilitarian Machinery Conservation. *Studies in Conservation*, 66(8), 449-462.

Manon Abt, *Conserver l'instable*

Ashley-Smith, Jonathan. (2018). The Ethics of Doing Nothing. *Journal of the Institute of Conservation*, 41(1), 6-15. <https://doi.org/10.1080/19455224.2017.1416650>

Domínguez Rubio, Fernando. (2014). Preserving the unpreservable: docile and unruly objects at MoMA. *Theory and Society*, 43(6), 617-646. <https://doi.org/10.1007/s11186-014-9233-4>

Flack, Carla, Lawson, Louise, McConchie, Jack et Ming-Yi, Tsai. (2018). Cybernetic Umbrella: A Case Study in Collaboration. Dans Rachel Rivenc et Reinhard Bek (dir.), *Keep It Moving? Conserving Kinetic Art* (p. 41-46), Getty Conservation Institute.

Star, Susan Leigh et Griesemer, James R. (1989). Institutional Ecology, 'Translations' and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39. *Social Studies of Science*, 19(3), 387-420.

van de Vall, Renee. (2023). Theories of Time-Based Media Art Conservation: From Ontologies to Ecologies. Dans Joanna Phillips et Deena Engel (dir.), *Conservation of Time-Based Media Art* (1^{ère} éd., p. 13-27), Routledge.

Viola, Bill. (1999). Permanent Impermanence. Dans Miguel Angel Corzo (dir.), *Mortality immortality?: The Legacy of 20th-Century Art* (p. 85-94). Getty Conservation Institute.

Bibliographies

(Par ordre de présentation)

Clélia Barbut, *Les œuvres à protocoles dans la collection du cnap. Concevoir des outils pour une conservation préventive, entre présents incertains et futurs lointains*

Barbut, Clélia. (2023). *Enjeux d'une dialectique entre mémoire directe et mémoire archivistique dans les collections d'art contemporain. Les vertus des entretiens audiovisuels* [Rapport de recherche relatif]. CNAP. <https://www.cnap.fr/soutien-la-creation/theoriciens-et-critiques-dart/rapports-de-recherche/clelia-barbut>

Beerkens, Lydia et al. (dir.). (2012). *The Artist Interview. For Conservation and Presentation of Contemporary Art*. Jap Sam Books.

Bénichou, Anne. (2020). *Rejouer le vivant : Les reenactments, des pratiques culturelles et artistiques (in)actuelles*. Les presses du réel.

Bishop, Claire. (2012). Delegated Performance: Outsourcing Authenticity. *October*, 140, 91-112. https://doi.org/10.1162/OCTO_a_00091

Brit, Mehdi et Meats, Sandrine. (2014). *Interviewer la performance*. Manuella Éditions.

Hölling, Hanna B., Feldman, Jules Pelta et Magnin, Emilie. (dir.). (2023). *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care* (vol. 1). Routledge.

Hölling, Hanna B., Feldman, Jules Pelta et Magnin, Emilie. (dir.). (2024). *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care* (vol. 2). Routledge.

Kreplak, Yaël. (2022). La vie secrète des œuvres ? Une lecture de la section confidentielle des dossiers d'œuvres d'art contemporain au musée. *Genèses*, 126(1), 56-79. <https://doi.org/10.3917/gen.126.0056>

Marçal, Héliia. (2017). Conservation in an era of participation. *Journal of the Institute of Conservation*, 40(2), 97-104.

Montano, Linda M. (2000). *Performance Artists Talking in the Eighties*. University of California Press.

Pellegrin, Julie. (2024). *(Non) Performance. A Daily Practice*. T&P Publishing.

Saurisse, Pierre. (2025). *Performance in the Museum*. Lund Humphries Publishers Ltd.

Pascale Tremblay, *Les Belongings de Dayna Danger: prégnance de l'oralité dans la variabilité de l'œuvre*

Barbut, Clélia. (2020). Du document aux entretiens. Transmission, mémoire et historiographie des performances féministes des années 1970. Dans Marie-Laure Allain Bonilla, Émilie Blanc, Johanna Renard et Elvan Zabunyan (dir.), *Constellations subjectives : pour une histoire féministe de l'art* (p. 100-118). Éditions iXe.

Bénichou, Anne. (2020). *Rejouer le vivant : Les reenactments, des pratiques culturelles et artistiques (in)actuelles*. Les Presses du Réel.

Brit, Mehdi et Meats, Sandrine. (2014). *Interviewer la performance: regards sur la scène française depuis les années 1960*. Manuella éditions.

Caso, Almudena et Barco, Hannah. (2020, hiver). Exhibiting Socially Engaged Art Practices: Expanded Curatorial Strategies. *Field. A Journal of Socially-Engaged Art Criticism*, (15). <https://field-journal.com/editorial/exhibiting-socially-engaged-art-practices-expanded-curatorial-strategies/>

Danger, Dayna. (2025). *Belongings*. Dayna Danger. <https://www.daynadanger.com/belongings>

Lorente, Jesus Pedro et Moolhuijsen, Nicole. (2015, mars-avril). La muséologie critique : entre ruptures et réinterprétations. *La Lettre de l'OCIM*, (158), 19-24. <https://doi.org/10.4000/ocim.1495>

Maracle, Lee. (2018). Oratoire : Accéder à la théorie. Dans Marie-Hélène Jeannotte, Jonathan Lamy et Isabelle St-Amand (dir.), *Nous sommes des histoires : réflexions sur la littérature autochtone* (J.-P. Pelletier, trad.). Mémoire d'encrier. (Publication originale en 1990)

Rodionoff, Anolga et Ross, Louis. (2025). *Les archives en performance, la performance en archive : action, méthode, recherche*. Hermann Éditeurs.

Bibliographies

(Par ordre de présentation)

Garance Chabert, Céline Poulin et Emilie Villez, *Focus sur l'exposition : Le Syndrome de Bonnard ou l'impermanence à l'œuvre*

Assolent, Mikaela. (s. d.). *Une pédagogie de l'adresse manquée*. CAC Brétigny. <https://www.cacbretigny.com/fr/1062-une-pedagogie-de-l-adresse-manquee>

de Sutter, Laurent. (2019). *Indignation totale : Ce que notre addiction au scandale dit de nous*. Éditions de l'Observatoire.

Eco, Umberto. (1965). *L'œuvre ouverte* (C. Roux de Bézieux, trad.). Éditions du Seuil. (Publication originale en 1962)

Harding, Sandra. (1991). *Whose Science? Whose Knowledge?: Thinking from Women's Lives*. Cornell University Press.

Lemaître, Christophe. (dir.). (2016). *La vie et la mort des œuvres d'art = The Life and Death of Works of Art*. Tombolo Presses.

Murat, Laure. (2025). *Toutes les époques sont dégueulasses*. Verdier.

Stéphane Bellin, *La documentation muséale en ligne interrogée au regard de la variabilité de la performance*

Bellin, Stéphane. (2024). L'art contemporain en ligne : éditorialisation de la documentation, triple médiation des images et hyper-œuvre, *Études de communication*, (63), 51-71.

Bénichou, Anne. (2015). *Recréer/scripter – Mémoire et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Les presses du réel.

Bénichou, Anne. (2020). *Rejouer le vivant : Les reenactments, des pratiques culturelles et artistiques (in)actuelles*. Les presses du réel.

Crofts, Nicholas. (2022). Documentation (muséale). Dans François Mairesse (dir.), *Dictionnaire de muséologie* (p. 197-199). Armand Colin.

Desprès-Lonnet, Marie. (2009). L'écriture numérique du patrimoine, de l'inventaire à l'exposition : les parcours de la base Joconde. *Culture & Musées*, (14), 19-38.

Desprès-Lonnet, Marie. (2014). L'écriture du patrimoine, de la documentation à la médiation. *Documentaliste-Sciences de l'information*, 2(51), 71-88.

Desprès-Lonnet, Marie et Rizza, Maryse. (2021). Quand l'archive incarne l'institution : le rôle des dossiers d'œuvre

dans la fabrique documentaire de la muséalité d'un musée des Beaux-Arts. *Signata*, (12). <https://doi.org/10.4000/signata.3151>

Rizza, Maryse. (2013). La numérisation du dossier d'œuvre : enjeux organisationnels pour les musées. *Culture & Musées*, (22), 25-45.

Tardy, Cécile. (2015). La médiation d'authenticité des substituts numériques. Dans Cécile Tardy et Vera Dedebei (dir.), *Mémoire et nouveaux patrimoines*. Open Edition Presse.

Livia Torchio, *La variabilité des œuvres d'art contemporain à l'épreuve des PACTA - Protocolli per l'Autenticità, la Cura e la Tutela dell'Arte contemporanea: documenter les œuvres variables en Italie à l'aide d'un outil ministériel*

Donati, Alessandra. (2017). La tutela giuridica dell'identità e dell'integrità dell'opera d'arte contemporanea. *Contratto e Impresa. Europa*, 160-183.

Finbow, Acatia. (2021). New Approaches to Documenting Performance in the Museum: Value, History, and Strategy. Dans Susanne Franco et Gabriella Giannachi (dir.), *Moving spaces. Enacting Dance, Performance and the Digital in the Museum* (p. 139-152). Edizioni Ca' Foscari.

Ippolito, Jon. (2003). Accommodating the Unpredictable: The Variable Media Questionnaire. Dans Alain Depocas, Jon Ippolito, et Caitlin Jones (dir.), *Permanence Through Change: The Variable Media Approach* (p. 46-53). Guggenheim Museum Publications, The Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology.

Phillips, Joanna. (2015). Reporting Iterations: A Documentation Model for Time-Based Media Art. *Revista de História da Arte*, (04), 168-179.

Poinsot, Jean.-Marc. (1999). *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*. Les presses du réel.

Wahbeh, Farris. (2023). Towards a performance continuum. Archival strategies for performance-based artworks. Dans Hanna B. Hölling, Jules Pelta Feldman et Emilie Magnin (dir.), *Performance. The Ethics and Politics of Conservation and Care* (vol. 1, p. 169-187). Routledge

Bibliographies

(Par ordre de présentation)

Zoë Renaudie, *Documentation des objets désobéissants*

Belteki, Daniel, Rees, Arran J. et Sichani, Anna-Maria. (2025). Datafication and Cultural Heritage Collections Data Infrastructures: Critical Perspectives on Documentation, Cataloguing and Data-Sharing in Cultural Heritage Institutions. *Journal of Open Humanities Data*, 11(1). <https://doi.org/10.5334/johd.277>

Bénichou, Anne. (2010). *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Les Presses du réel.

Briet, Suzanne. (1951). *Qu'est-ce que la documentation ?* Éditions documentaires, industrielles et techniques.

Caswell, Michelle et Cifor, Marika. (2020). Neither a Beginning nor an End Applying an Ethics of Care to Digital Archival Collections. Dans Dirk Vom Lehn, Hannah Lewi, Steven Cooke et Wally Smith (dir.), *The Routledge International Handbook of New Digital Practices in Galleries, Libraries, Archives, Museums and Heritage Sites*. Routledge, Taylor & Francis Group.

Routledge International Handbook of New Digital Practices in Galleries, Libraries, Archives, Museums and Heritage Sites. Routledge, Taylor & Francis Group.

Dekker, Annet. (2013). Enjoying the Gap: Comparing Contemporary Documentation Strategies. Dans Julia Noordegraaf, Cosetta G. Saba, Barbara Le Maître et Vinzenz Hediger (dir.), *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives* (p. 149-169). Amsterdam University Press.

Domínguez Rubio, Fernando. (2014). Preserving the unpreservable: docile and unruly objects at MoMA. *UC San Diego*. <https://escholarship.org/uc/item/9qr4d9qx>

Jones, Amelia et Heathfield, Adrian. (2012). *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Intellect.

Anne-Sophie Miclo, *Écrire l'indocilité du vivant : mutations des dispositifs textuels dans les musées d'art contemporain*

Aloi, Giovanni. (2012). *Art and Animals*. I.B. Tauris.

Bret, Cyrille. (2016). Les collections d'art contemporain à l'épreuve du vivant à travers quelques cas remarquables. *Gradhiva*, (23), 146-167.

Domínguez Rubio, Fernando. (2014). Preserving the unpreservable: docile and unruly objects at MoMA. *Theory and Society*, 43(6), 617-645.

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

Miclo, Anne-Sophie. (2025). *Ce que le vivant fait aux musées d'art : une muséologie du vivant au regard de cas emblématiques*. [Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal]. Archipel. <https://archipel.uqam.ca/18812/>

Poli, Marie-Sylvie. (2011). Le texte d'exposition, un dispositif de tension permanente entre contrainte et créativité. *La Lettre de l'OCIM* (Office de Coopération et d'Information Muséographique), (132), 5-13.

Puig de la Bellacasa, María. (2017). *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. University of Minnesota Press.

Rivenc, Rachel et Roth, Kendra. (dir.). (2022). *Living Matter: The Preservation of Biological Materials in Contemporary Art, An International Conference Held in Mexico City, June 3-5, 2019*. Getty Conservation Institute. <https://www.getty.edu/publications/living-matter>

Wandersee, James H. et Schussler, Elisabeth E. (1999). Preventing Plant Blindness. *The American Biology Teacher*, 61(2), 82-86.

Zhong Mengual, Estelle. (2021). *Apprendre à voir : le point de vue du vivant*. Actes Sud.

Bibliographies

(Par ordre de présentation)

Camille Delattre, *De la variabilité à la vitalité : généalogie d'une tension terminologique dans les théories de la performance*

Auslander, Philip. (2006). The Performativity of Performance Documentation. *Performance Art Journal*, 28(84), 1-9.

Depocas, Alain, Ippolito, Jon et Jones, Caitlin. (dir.). (2003). *Permanence through change: the variable media approach = L'approche des médias variables*. Guggenheim Museum Publications, Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie.

Gaudreault, André et Marion, Philippe. (2000). Un média naît toujours deux fois... *Sociétés & Représentations*, 9(2), 21-36.

Greenberg, Clement. (2016). *La peinture moderniste* (P. Krajewski, trad.). Appareil 17. (Publication originale en 1960)

Gusman, Tancredi. (2023). Introduction: On the Present of Past Performance: Investigating the Practices of Reconstructing and Representing Performance Art. Dans Tancredi Gusman (dir.), *Reconstructing Performance Art: Practices of Historicisation, Documentation and Representation* (p. 1-18). Routledge.

Jones, Amelia. (1997). "Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. *Art Journal*, 56(4), 11-18.

Lawson, Louise, Harvey, Duncan, Ribeiro, Ana et Marçal, Hélia. (2024). The Living Process of Conserving Performance: Theory and Practice in the Conservation of Performance-Based Artworks at Tate ». Dans Renée van De Vall et Vivian Van Saaze (dir.), *Conservation of Contemporary Art: Bridging the Gap Between Theory and Practice* (p. 315-340). Springer.

Marçal, Hélia. (2023). Vitality and the Conservation of Performance. Dans Hanna B. Hölling, Jules Pelta Feldman et Emilie Magnin (dir.), *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, (vol. 1, p. 70-92). Routledge.

Phelan, Peggy. (1993). *Unmarked: the Politics of Performance*. Routledge.

Phillips, Joanna. (2015). Reporting Iterations: A Documentation Model for Time-Based Media Art. *Revista de História da Arte*, (04), 168-179.

Todd, Zoe. (2016). An Indigenous Feminist's Take On The Ontological Turn: 'Ontology' Is Just Another Word For Colonialism. *Journal of Historical Sociology*, 29(1), 4-22.

Erika Vecchietti, *Ce qui reste quand l'œuvre change : pratiques muséales et soin de l'éphémère au Museo Galleria del Premio Suzzara*

Bishop, Claire. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso.

Botan, Adrian et Vecchietti, Erika. (dir.). (2026). *Inferno riflesso. La guerra nello specchio dell'arte*, Edizioni del Premio.

Derrida, Jacques. (1995). *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Galilée.

Engel, Deena et Wharton, Glenn. (2017). Managing Contemporary Art Documentation in Museums and Special Collections. *Art Documentation Journal*, 36(2), 293-311.

Laurenson, Pip. (2006). Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations. *Tate Papers*, (6). <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations>

Murray, Simon. (dir.). (2020). *Performing Ruins*. Palgrave Macmillan Cham. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-40643-1>

Phelan, Peggy. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge.

Rinehart, Richard et Ippolito, Jon. (1994). *Re-Collection: Art, New Media, and Social Memory*. MIT.

Wharton, Glenn. (dir.). (2019). *Conservation as Care: Changing Values and Ethics in Conservation Practice*. Routledge.