

# EAS



## Séminaire Objets Contagieux



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

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

**Fabien Fohrer**, entomologiste au CICRP, Marseille

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

**François Durif**, écrivain et artiste

**Isabelle Pradier**, conservatrice-restauratrice

**Lundi 12 février 2024 | 10:00 - 13:00**

**Lotte Amdt**, chercheuse et curatrice, Technische Universität, Berlin

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

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

[www.esaavignon.eu](http://www.esaavignon.eu)

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



## Objets contagieux

Journée d'études organisée par Alexis Anne-Braun (ENS-PSL), Julie Cheminaud (Sorbonne Université) et Morgan Labar (École supérieure d'art d'Avignon), samedi 30 mars 2024, amphithéâtre Milne Edwards, Sorbonne.

9h45 Introduction

10h30 Stéphanie Elarbi : « Les matériaux dangereux dans les collections contemporaines et ethnographiques »

11h20 Jean Hauser : « Processus contagieux : enjeux épistémologiques et pratiques des arts microperformatifs »

12h Gaëlle Périot-Bled : « Les gestes de maintenance de Miele Laderman Ukeles »

14h30 Thomas Constantinesco : « Contagion atmosphérique de *The Colour Out of Space* de H.P. Lovecraft »

15h10 Hugo Clémot : « Les objets contagieux ou les germes du scepticisme dans l'horreur épidémique et le *gaslight movie* »

16h Bernard Sève : « De *Werther* à *Erlkönig* : transferts et contre-transferts »

16h40 Nathalie Latour : « La céroplastie scientifique et médicale, art méconnu, art taxé d'obsolescence, art disparu... Art en renaissance »

17h20 Discussion finale



AVIGNON  
Ville d'exception



République  
des Savoirs

LETTRES  
SORBONNE  
UNIVERSITÉ



Initiative  
humanités  
biomédicales  
SORBONNE UNIVERSITÉ

LETTRES  
SORBONNE  
UNIVERSITÉ

Initiative  
humanités  
biomédicales  
SORBONNE UNIVERSITÉ

République  
des Savoirs

École  
Supérieure  
Art  
Avignon



**Nathalie Latour, artiste céroplasticienne**

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

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

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

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

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

## **Argument**

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

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

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

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

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

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

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

Cycle de recherches financé par l'Initiative Humanités biomédicales, l'UR3552 de Sorbonne Université et l'École supérieure d'art d'Avignon

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## « Les gestes de maintenance de Mierle Laderman Ukeles »

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

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

Pour étudier ces enjeux, ma communication prendra pour point de départ une série de quatre performances de Mierle Laderman Ukeles qui portent dans les années 1970 sur les opérations de maintenance dans le musée<sup>1</sup>. Avec *Transfer : Maintenance of the art object*, Ukeles conçoit trois interventions sur la vitre de protection d'une momie, effectuées par trois personnes différentes : un agent d'entretien, elle-même en tant qu'artiste et un conservateur de musée. Ce qui l'intéresse alors est d'interroger la valeur du geste de maintenance : si le premier nettoyage permet d'épousseter la vitre

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

Thomas Constantinesco, professeur en littérature américaine,  
Sorbonne Université

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

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

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

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

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

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