

POÉTIQUE DE LA RÉGIE D'ŒUVRES : CHORÉGRAPHER LA COLLECTION

Cécile Camart

Sur la scène de l'auditorium du Louvre, un relief en terre cuite de l'atelier des Della Robbia est placé sous des caméras prêtes à ausculter la surface du Saint Sébastien, entre les plis de la chair; là, deux régisseurs déplacent, sur un charriot sanglé, deux bustes sculptés – l'un par Girardon, l'autre par Coysevox – et les déposent sur les socles conçus pour une scénographie éphémère; ici, des cartons exceptionnels de Le Brun sont délicatement élevés. Pendant une heure, une conservatrice dévoile les caractéristiques physiques et le contexte culturel d'une œuvre, choisie dans la collection du musée pour sa nature emblématique, à raison d'une séance mensuelle. Intitulées *L'œuvre en scène*, ces conférences examinent en direct la matérialité de l'œuvre et son iconographie, à la manière d'un théâtre d'anatomie¹; le dispositif est comparable à une « sortie d'œuvre », car ces objets, rarement inclus dans le parcours permanent des collections pour des raisons de conservation préventive, sont peu montrés au public.

THE POETICS OF ART MANAGEMENT: CHOREOGRAPHING THE COLLECTION

On the stage of the Louvre auditorium, a terracotta relief of Saint Sebastian from the Della Robbia studio is set in front of cameras that will scrutinize its surface and every fold of its flesh; in another case, two stage managers move a cart carrying a pair of securely fastened sculpted busts—one by Girardon, the other by Coysevox—and place them on plinths for a brief staging; and in yet another instance, exceptional preparatory sketches by Le Brun are carefully set up. Over the course of an hour, a curator analyses the physical characteristics and cultural context of an emblematic work of art from the museum's collection, for a series of monthly lectures titled *L'œuvre en scène*. In the manner of an anatomical theatre,¹ these presentations are live examinations of a work's materiality and iconography. The format is akin to an "art outing" since these objects, rarely included in the collection's permanent exhibition due to preventive conservation measures, are almost never shown to the public.

Béatrice Balcou
Cimaise et crochet pour T. Lowe, de la série/from the series
Les Pièces assistantes, 2017. Collection Emmanuel Lambion.
De la série/from the series *Les Pièces assistantes*, 2018.
Vue de l'exposition/Exhibition view *L'économie des apostrophes*.
Quatre coales pour D. De Tcharner, de la série/from the series
Les Pièces assistantes, 2017. Hêtre/Beech.
Ferme du Buisson. Photos : © Émile Ouroumov.



Béatrice Balcou, *The K Miyamoto Boxes*, 2016.
Okoumé, hêtre, chêne bouleau, meranti, cèdre
rouge, sapin/Aucoumea, beech, oak, birch,
meranti, red cedar, fir, dimensions variables/
variable dimensions. Ferme du Buisson.
Photos : © Émile Ouroumov.

Depuis les pratiques de la critique institutionnelle et les infiltrations d'Andrea Fraser comme guide-conférencière dans plusieurs grands musées, il est courant que les artistes explorent les collections en complicité avec les institutions, pour en détourner les dispositifs de médiation et de monstration. Ainsi, les procédés scéniques du Louvre trouvent-ils des échos dans les démarches actuelles d'artistes « muséologues », comme Béatrice Balcou, plasticienne et créatrice de performances, qui opère à travers une grammaire de gestes destinés à faire parler des artefacts sélectionnés au sein de collections et observés sous toutes leurs facettes.

Si l'on rencontre certains travaux dans cette mouvance, en France, l'antériorité des recherches revient à Béatrice Balcou, formée au post-diplôme *Exerce*, alors dirigé par Mathilde Monnier et Xavier Le Roy, au Centre national chorégraphique de Montpellier, après des études d'arts plastiques et une double vie d'ouvreuse à l'opéra. Les objets et les situations qu'elle crée sont à comprendre dans toute l'intensité d'expériences vécues avec le public, dont il est difficile de retranscrire les effets. Il faudrait imaginer, dans un espace vide auquel une vingtaine de spectateurs accèdent après avoir rencontré, sur leur chemin, une ou plusieurs sculptures de bois déposées sans cartel, un essaim de tabourets encerclant une caisse de transport d'œuvre fermée, sans autre précision sur ce qu'elle contient. Une jeune femme arrive et s'assoit parmi les visiteurs qui patientent, rassemblés en un cercle protecteur. Durant trente à soixante minutes, Béatrice Balcou sort des poches de sa combinaison différents outils, des gants de protection, et lentement, méticuleusement, procède à l'ouverture de la caisse, au déballage, à l'installation de l'œuvre qui se fait jour, à sa contemplation partagée avec cette assemblée silencieuse, puis au reconditionnement de l'objet, et finalement, à sa disparition dans la caisse qui sera de nouveau close avec toutes les précautions initiales. À l'issue de cette *Cérémonie sans titre*, elle distribue sans un mot des cartes de visite qui divulguent les coordonnées techniques de l'œuvre et de la collection d'où elle provient, trace tangible et éminemment muséale où ce qui demeure réside dans la transmission acquise et pourra servir de support à d'autres passations en forme de récits rapportés.

Si Béatrice Balcou décrit elle-même ses cérémonies comme des performances « entièrement dédiées à l'acte d'exposer et à la contemplation d'œuvres d'art », les différentes situations institutionnelles qu'elle a pu expérimenter, depuis 2013, lui ont permis de développer une ample série, toujours en cours, de quatorze cérémonies, à ce jour, qui articulent de foisonnantes questions d'ordre muséal et muséologique, donnant tout leur sens à ces rituels. Une de leurs premières spécificités repose sur le prêt consenti à l'artiste d'œuvres originales : il ne s'agit pas d'accrocher les œuvres, de les agencer dans un espace muséal, mais de focaliser l'attention des spectateurs sur la chaîne opératoire des gestes – et des relations sociales, invisibles – qui accompagnent (et précèdent) le déballage, le montage et le dévoilement de l'œuvre, qui plongent l'opératrice ou les performeurs et performeuses invités par elle dans un « état d'absorbement », expression que l'artiste emprunte aux théories de Michael Fried². Au cœur du rituel se trouvent le processus muséal et l'arrière-plan de la fabrication d'un parcours muséographique, de la mise en exposition de l'œuvre, avant qu'elle subisse les effets d'une *muséalisation* depuis la chose jusqu'à l'objet d'art, devenu *vraie chose*, tangible et authentique; ces révélations successives se concentrent sur la matérialité de l'objet, sur ses fragilités, ses points de vulnérabilité que

les enveloppes protectrices soulignent et sécurisent. L'œuvre élue émerge de son état de « dormance » et surgit, un bref instant, des réserves, avant de s'éclipser; mais sa présence *in absentia* demeure dans l'esprit du visiteur, comme un élément de collection activé qui, une fois porté et manipulé par les mains de l'artiste, aurait recouvré ses fonctions et ses qualités premières. L'artiste désigne ainsi les conditions de visibilité des œuvres à deux niveaux précis : celui du protocole et de la régie nécessaires à cette monstration et celui de l'examen du contexte dans lequel l'œuvre « vit » au quotidien, au sein d'une collection. De fait, Béatrice Balcou compare volontiers l'attitude du performeur de ses cérémonies (qu'il s'agisse d'elle-même ou de comparses) à celle du marionnettiste, du maître du thé ou encore du régisseur³. Cette seconde analogie trouve un écho lointain avec *Tea Service (Conservators Will Wash the Dishes)*, une œuvre participative de l'artiste Diane Borsato⁴ au cours de laquelle celle-ci avait servi le thé dans des tasses en porcelaine anglaise des années 1822-1830, prélevées dans la collection Grange du Musée des beaux-arts de l'Ontario (Toronto), à un groupe de responsables scientifiques de la collection et de la programmation de l'institution, qu'il a fallu convaincre : suscitant la conversation autour d'un ustensile cérémoniel, ce défi pointait parfaitement les blocages institutionnels liés au maniement des objets de collection dès lors qu'ils sont temporairement extraits de leur statut de *musealia*, les rendant aussi intouchables que des ossements sacrés enfermés dans un reliquaire, pourtant destinés à l'ostentation – vitrines portatives, ancêtres du musée et d'un éternel *nolli me tangere*. Ainsi, Béatrice Balcou a elle-même longuement appris, auprès de régisseurs et régisseuses, la grammaire des gestes indispensables à la manipulation de certaines œuvres complexes, notamment au Mudam de Luxembourg.

Cette place accordée au travail invisible des « mondes de l'art », à ces corps intermédiaires et incontournables qui agissent – monteuses, installateurs, médiateurs – n'est pas sans faire penser au *Manifeste pour un art de la maintenance*⁵ et du *care*, lancé en 1969 par Mierle Laderman Ukeles et à sa performance *Transfer: The Maintenance of The Art Object: Mummy Maintenance: With the Maintenance Man, The Maintenance Artist, and The Museum Conservator* (1973, Wadsworth Museum) durant laquelle elle compare la tâche consistant à nettoyer la vitrine d'une momie égyptienne, selon le statut de celui ou celle qui opère, non sans avoir rappelé la « règle du musée » suivant laquelle « seul le restaurateur est habilité à toucher l'objet, le suspendre, le nettoyer ». Lorsque Ukeles entrait en lien avec les employés d'une entreprise pour collecter leurs gestes « d'art », elle produisait du lien avec eux; de même, chez Béatrice Balcou s'exprime un art relationnel bien plus qu'une esthétique de la régie. Ses présentations performées sont l'aboutissement d'innombrables échanges préparatoires avec le créateur ou la créatrice de l'œuvre originale et ses assistant-e-s, avec les collectionneur-euse-s privé-e-s ou les conservateur-trice-s du musée prêteur, avec les galeries d'art. Tous ces interlocuteurs constituent les garants susceptibles de livrer les modalités d'installation et de compréhension de la pièce, dont une correspondance électronique donne à lire les traces, et que l'artiste a eu l'idée d'exposer en 2019 comme des artefacts naturels et constitutifs des œuvres dévoilées. Ainsi, le collectionneur belge Olivier Gevart explique qu'il avait acheté *Fortunate Loss* d'Eva Barto⁶ sans la voir, qu'il a rangé le protocole conceptuel dans un tiroir, tandis qu'une enveloppe noire demeure sur un pupitre de sa bibliothèque, et sert à déclencher un récit : elle est à la fois exposée (elle ne repose pas dans une caisse, enfermée

Since the advent of institutional critique in contemporary art practices and Andrea Fraser's infiltration as a lecturer/guide in several major museums, it is quite common for artists to explore museum collections by subverting cultural mediation and exhibition tropes, in full collaboration with institutions. Similarly, the Louvre's staged procedures are echoed in the practices of "museological" artists such as Béatrice Balcou, who creates performances that operate through a vocabulary of gestures designed to carefully examine select artefacts from different collections, and in a sense, bring them to life.

If these kinds of practices have become more common, in France the precedent was most certainly set by Béatrice Balcou. After studying fine arts and working as an opera house usher, Balcou completed the Exerce master's degree program, then led by Mathilde Monnier and Xavier Le Roy, at the Centre national chorégraphique de Montpellier. The objects and situations Balcou creates are met with all of the intensity of shared lived experience, the effects of which are difficult to translate. Imagine a group of about twenty viewers who, after passing a display of one or several unlabelled wood sculptures, enter an otherwise empty room to arrive at a cluster of stools circling a closed shipping crate with unidentified contents. A young woman enters and sits among the waiting audience members, who are assembled in a kind of protective circle. From the pockets of her overalls, Balcou pulls out a pair of work gloves and a series of tools and, for the next thirty to sixty minutes, slowly and meticulously opens the crate, unwraps its contents, installs the now-revealed work, shares a silent, contemplative moment with the audience, then rewraps the work, places it back in the crate, and closes it with all of the care and precaution shown beforehand. At the end of this *Untitled Ceremony*, she silently hands out cards that include technical information on the work and the collection to which it belongs—a tangible and eminently museological trace, whereby what remains resides in this transmission, which can then facilitate other transmissions in the form of narrated accounts.

While Balcou describes her ceremonies as performances that are "entirely devoted to the act of exhibiting and contemplating works of art," since 2013, the various institutional situations she has experimented with have resulted in an extensive, ongoing series of fourteen ceremonies that articulate a vast number of museological and museum-related issues that provide the framework for these rituals. One of their main particularities is the consent to lend original artworks to the artist: this is not simply a matter of hanging or arranging artworks within a gallery space, but of focusing the viewer's attention on the chain of operations—and the social and invisible relationships—that come with (and precede) the unpacking, installation, and unveiling of a work, that immerse the operator or her invited performers in a "state of absorption," an expression Balcou borrows from the theories of Michael Fried.² At the heart of this ritual is the museological process and the background of building a museographical itinerary, of exhibiting a work before it is subjected to the effects of *musealization*, of transforming it from a thing to an art object, the moment it becomes a *real thing*, something tangible and authentic. These successive revelations focus on the object's materiality, fragilities and vulnerable points, which its protective casings both highlight and secure. The chosen work rises from its "dormant" state and emerges from the vault, if only for a moment, before disappearing again; but its presence in *absentia* lingers in the mind of the viewer, like an activated element of the collection that, once held

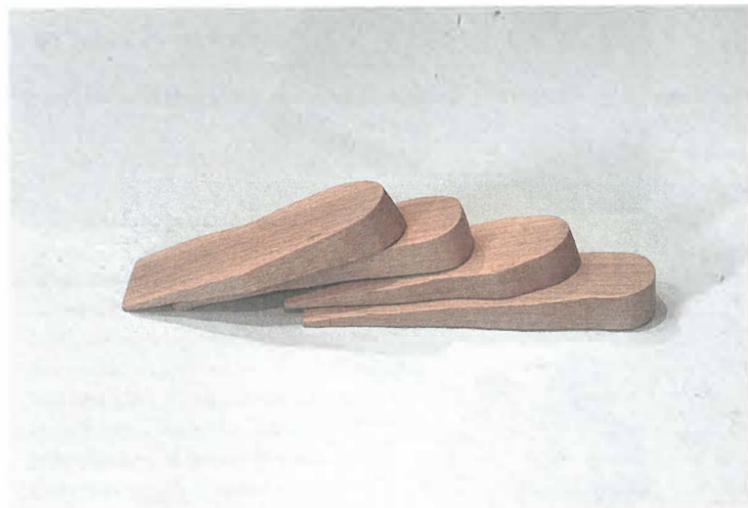
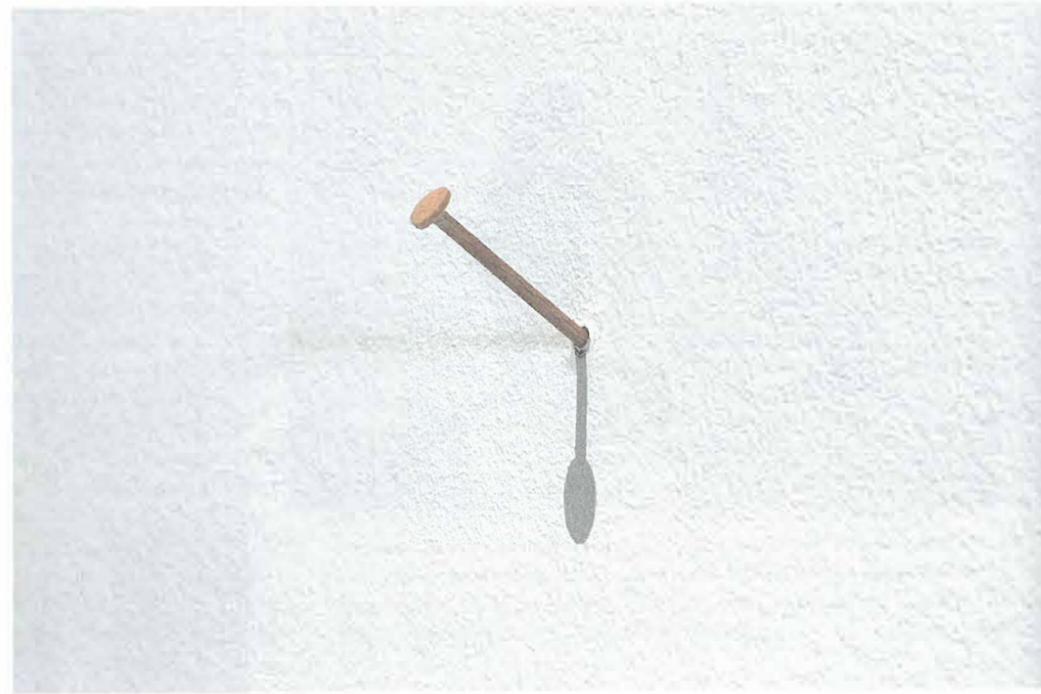
and manipulated by the artist, has found its main functions and qualities. Thus, the artist designates the viewing conditions for the work on two specific levels: the protocol and management required for its presentation, and the examination of the context in which the work "lives" on a daily basis, within the collection. In fact, Balcou willingly compares the behaviour of the ceremony's performer (whether it be her or her accomplices) to that of a puppeteer, a tea master, or a stage manager.³ This second analogy is reminiscent of *Tea Service (Conservators Will Wash the Dishes)*, a participative work by the artist Diane Borsato⁴ in which she served tea in English porcelain cups from 1822-1830 from the Grange collection of the Art Gallery of Ontario (Toronto) to a group of museum professionals in charge of the institution's collection and programming, some of whom were initially quite resistant to the idea. The project sparked a conversation around ceremonial utensils, and the challenge perfectly illustrated the institutional blockages linked to the handling of objects from collections when they are temporarily removed from their status as *musealia*, making them as untouchable as sacred bones enclosed in a reliquary yet destined for ostentation—portable displays, ancestors of the museum and of an eternal *noli me tangere*. As a result, Balcou has had to master the vocabulary of gestures that are essential to handling complex works of art, namely from conservators at the Mudam in Luxembourg.

This focus on the invisible work of "art worlds," on the intermediary and essential teams of workers—technicians, art handlers, educators—harkens back to the *Manifesto for Maintenance Art*,⁵ and *Care*, launched in 1969 by Mierle Laderman Ukeles, and her performance *Transfer: The Maintenance of the Art Object: Mummy Maintenance: With the Maintenance Man, The Maintenance Artist and The Museum Conservator* (1973, Wadsworth Museum), during which she compared the task of cleaning the vitrine of an Egyptian mummy based on the status of the person performing the task, not unlike the "rule of the museum" whereby "only the conservator is entitled to touch, hang, or clean an art object." When Ukeles came into contact with institutional employees to collect their "art gestures," she built a connection to them; similarly, Balcou produces art that is relational rather than an esthetics of management. Her performed presentations are the result of innumerable preparatory exchanges with the creator of the original work and their assistants, with private collectors or the lending museum's conservators, and with art galleries. All of these interlocutors are guarantors who are likely to stipulate the conditions for installing and understanding the work, the traces of which can be found in their email correspondence, which the artist chose to exhibit in 2019 as unaffected, constitutive artefacts of the unveiled works. For example, the Belgian collector Olivier Gevart explains that he purchased *Fortunate Loss* by Eva Barto's⁶ sight unseen; that he keeps the conceptual protocol in a drawer, while a black envelope remains on a desk in his library and is used to trigger a story. It is both exhibited (it is not stored in a crate within a vault) and dormant (it remains hidden, but still accessible and manipulable). As a result, Balcou later performed her ceremony without completely unwrapping the work as a way of respecting the conditions of its existence in its natural environment. What is the point of a ritual if it obscures the unveiling of the evidence?

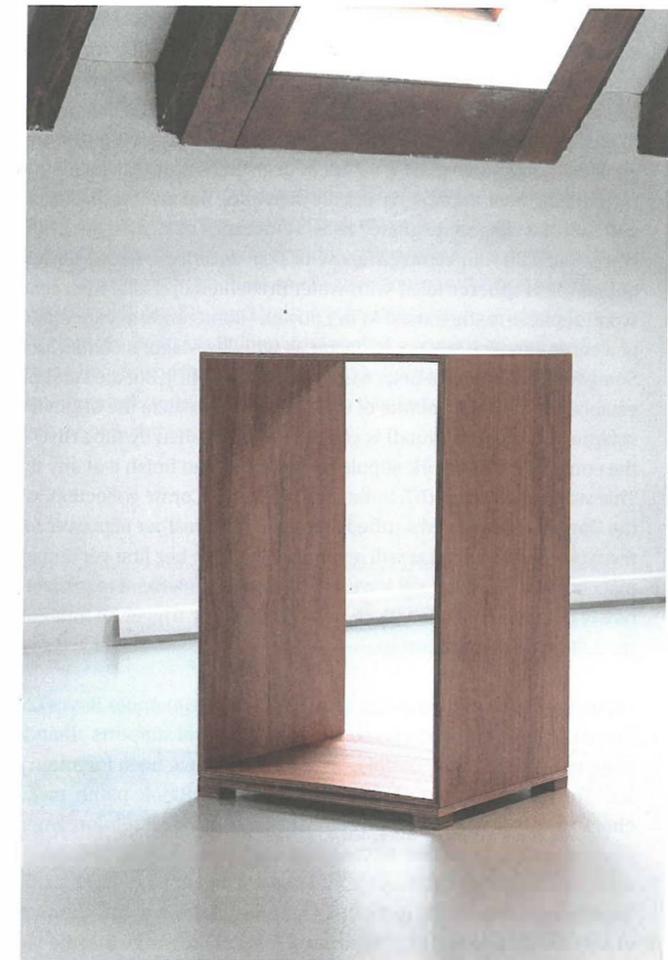
The first *Untitled Ceremony* took place in 2013 around a copy of an anonymous landscape painting from the Musée des Beaux-Arts de Liège. It centered on the care given to the work, both before and after the



Béatrice Balcou, *The K Miyamoto Boxes*, 2016. Okoumé, hêtre, chêne bouleau, meranti, cèdre rouge, sapin/Aucoumea, beech, oak, birch, meranti, red cedar, fir, dimensions variables/variable dimensions. Ferme du Buisson. Photos : © Émile Ouroumov.



Béatrice Balcou
Clou pour I. Ist Huzjan, de la série/ from the series *Les Pièces assistantes*, 2017. Collection Nicole et Olivier Gevart.
Quatre cales pour D. De Tcharner, de la série/ from the series *Les Pièces assistantes*, 2017. Collection Nicole et Olivier Gevart.
Walls for K. Miyamoto, de la série/ from the series *Les Pièces assistantes*, 2016. Kazuko Miyamoto.
Illusion of Trail Dinosaur (remake), 1979. Ferme du Buisson. Photos : © Émile Ouroumov.



Béatrice Balcou
 Série/series *Les Pièces assistantes*. Vue de l'exposition/Exhibition view of *L'économie des apostrophes*, 2018.
Socle pour E. Hack, de la série/ from the series *Les Pièces assistantes*, 2017.
Planche pour V. Goalec, de la série/ from the series *Les Pièces assistantes*, 2017. Valérien Goalec, *Untitled Portrait No. 1*, 2017. Ferme du Buisson. Avec l'aimable permission de l'artiste/Courtesy of the artist. Photos : © Émile Ouroumov.

performance, to the point of protecting it from deleterious handling during the performance's rehearsals. This first *Ceremony* led to the creation of a major body of work, whereby in parallel to her performances the artist began fabricating "placebo works," wood replicas that are similar in character to the originals, but with subtle differences, namely in the choice of materials. Initially meant to be used as physical stand-ins for learning how to properly handle artworks, the sculptures became autonomous objects, exhibited as is, sometimes alongside the original works—as with Ann Veronica Janssens' *Bain de lumière* (1998), composed of four glass spheres filled with water presented opposite their opaque wood replicas at the musée M in Louvain—sometimes in expectation of a ceremony that has yet to occur, as with Liz Magor's *Ladies Jacket Smoking* (2015), or Nina Beier's *Cars non finito* (2010). But the latter piece establishes a *mise en abîme* of that activation because the original sculpture (a block of wood) is considered unfinished by the artist: the contract for the work stipulates that Beier can finish it at any time. This was the case in 2017, in the Frac Franche-Comté collection, where the Danish artist sewed a tufted foam and faux-leather slipcover for the wooden cube. Balcou will undoubtedly revise her first version of the placebo, to which she will have to add a second element to protect the newly covered collection piece, which will likely trigger an interesting modulation to her ceremony.

Finally, with *Pièces assistantes* (2016-2017) and *Miyamoto Boxes* (2016), Balcou focuses on works she believes need literal supports—that don't compete with them if possible—or works that have been forgotten or lost. For the former, she sculpts discrete objects (hook, plinth, nail, chock, transportation structure) that provide physical reinforcement or are available if needed. In the latter case, relational art becomes an art of mediation and assistance, of assistantship in its noblest form. Immersing herself in the work of Kazuko Miyamoto, a friend and assistant of Sol LeWitt, Balcou makes replicas of lost LeWitt works that the viewer is invited to handle with the guidance of a mediator. Some sculptures are installed while others are on standby and can potentially be moved, stored, or removed from their crate. In 2019, Balcou maintained a written correspondence with cultural mediators from the Ferme du Buisson in which she discussed the weather and invited them to modify the placement of the placebo sculptures within the exhibition space. Through this exchange, she offered metaphorical and deliberately open instructions: "[...] the cold weather is coming. If Saint John Placebo is taken out of its crate in December, this will confuse the mildness of winter with that of spring, and we'll have to put it back in its crate. As for the other 'placebos,' they can huddle. Maybe they'll stay warm that way [...]." Like object-persons, the placebos are able to act independently, and gain a kind of agency⁶ in Gell's sense, which leads to the creation of a "common work" with the public. From ceremonies to intense discussions, Balcou weaves a dense cluster of social relationships as her practice evolves. And while the mediators in Balcou's installations primarily act as interpreters, they also become curators and scenographers of the work, substituting for the artist who removes herself but continues to remotely control these mobile fragments of collections.

Translated by Jo-Anne Balcaen

1. See Rafael Madressi, "Anatomy Theater: The Order of Curiosity," in *Theater, Garden, Bestiary. A Materialist History of Exhibitions*, ed. Tristan Garcia and Vincent Normand (Lausanne/Berlin: ECAL/Sternberg Press, 2019), 67-74.
2. Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980); and Pauline Chevalier, "Fermons les yeux pour voir: de l'absorbement du spectateur à sa participation," in *Gestes en éclat. Art, danse et performance*, ed. Aurore Després (Dijon: Les presses du réel, 2016), 92-99.
3. Béatrice Balcou (Noisiel/Valence: La Ferme du Buisson/Captures éditions, Digressions collection, 2018), 6.
4. I would like to thank the editorial committee for having introduced me to Diane Borsato's work; on this topic, see Geneviève Chevalier's analysis, "La carte blanche et le programme d'artiste et résidence dans les collections muséales : le cas du Musée McCord à Montréal et du Musée des beaux-arts de l'Ontario (AGO) à Toronto," *Muséologies*, 9 (2), 2018, 69-89.
5. Mierle Ukeles, *Manifesto for Maintenance Art 1969! Proposal for an exhibition "CARE," 1969-6.*
6. Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1998); Carlo Severi, *L'Objet-personne. Une anthropologie de la croyance visuelle* (Paris: Éditions Rue d'Ulm/Musée du Quai-Branly, 2017).

Cécile Camart is a lecturer in contemporary art history at the Université Sorbonne Nouvelle, where she is also associate director of the Laboratoire international de recherches en arts (LIRA – EA 7343) and director of the MA program in Médiation du patrimoine et de l'exposition. Her publications on museology have addressed the space, history, and theories of exhibitions, in particular the history of exhibition reconstitutions and reprisals (*Culture & Musées, Icofom Studies Series*). In the field of contemporary art, she has written on fictional museums, artist fictions, and institutional critique practices (*Artpress, esse, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, Ligeia, Proteus-Cahiers des théories de l'art*). In 2020, she co-organized the colloquium "Espaces, scènes et hors-champs de l'exposition : translations, transpositions, infiltrations."

dans une réserve) et en dormance (elle demeure cachée, tout en étant accessible et manipulable). Dès lors, Béatrice Balcou décide de conduire sa cérémonie sans déballer totalement l'œuvre afin de respecter les conditions de son existence dans son milieu naturel. À quoi peut bien renvoyer le rituel s'il escamote le dévoilement de la pièce à conviction ?

La première *Cérémonie sans titre* s'était tenue en 2013 autour de la réplique d'un paysage anonyme provenant du Musée des Beaux-Arts de Liège. Elle révélait une démarche centrée sur le soin apporté à l'œuvre, en amont et en aval, au point de la protéger de manipulations délétères lors des répétitions précédant la performance. Cette première ébauche a déclenché une production importante de l'artiste, consistant à fabriquer, parallèlement à ses performances, des « œuvres placebo », répliques en bois d'après les œuvres originales, épousant leurs caractéristiques avec de légères différences, à commencer par le matériau employé. Initialement destinées à l'apprentissage de la régie de l'œuvre, ces sculptures ont acquis une autonomie, exposées en tant que telles, parfois aux côtés de l'œuvre originale – à l'instar du *Bain de lumière* (1998) d'Ann Veronica Janssens, composé de quatre sphères de verre remplies d'eau, présentées en regard de leurs répliques de bois opaque, au musée M de Louvain –, parfois en attente d'une cérémonie qui n'a pas encore eu lieu, comme *Ladies Jacket Smoking* (2015) de Liz Magor ou encore *Cars non finito* (2010) de Nina Beier. Mais avec cette dernière pièce, une mise en abîme de l'activation s'instaure, car la sculpture originale (un bloc de bois) est considérée comme inachevée par sa créatrice même : le contrat de l'œuvre stipule que Nina Beier peut à tout moment la compléter. Ce fut le cas en 2017, dans la collection du Frac Franche-Comté, où l'artiste danoise est venue coudre autour du cube de bois une housse faite de mousse et de faux cuir, matelassée et boutonnée. Sans doute, Béatrice Balcou reviendra-t-elle sur sa première version de placebo à laquelle elle devra substituer un second opus, supposé protéger de sa vulnérabilité la pièce de collection nouvellement caparaçonnée, et susceptible d'engager une modulation intéressante de sa cérémonie.

Enfin, avec ses *Pièces assistantes* (2016-2017) ou ses *K. Miyamoto Boxes* (2016), Béatrice Balcou se penche sur les œuvres dont elle estime qu'elles doivent être littéralement soutenues, si possible sans entrer en concurrence avec elles, ou sur les œuvres oubliées ou perdues. Dans le premier cas, elle sculpte des objets discrets (crochet, socle, clou, cale, structure de transport) qui viennent en renfort physique ou attendent d'être sollicités. Dans le second cas, l'art de la relation se mue en art de la médiation et de l'assistance, de l'assistantat dans sa plus noble conception : s'immergeant dans l'œuvre de Kazuko Miyamoto, assistante et amie de Sol LeWitt, Balcou reconstitue des répliques de ses pièces disparues dont elle propose au public une manipulation guidée par une médiatrice. Certaines sculptures sont installées et d'autres sont en état de veille, et peuvent être potentiellement déplacées, rangées, sorties de leur boîte. Au gré d'une correspondance autour des conditions météorologiques avec les médiatrices du centre d'art de la Ferme du Buisson, les invitant à modifier la disposition

des sculptures placebos dans l'espace d'exposition, l'artiste délivrait, en 2019, ses instructions métaphoriques, délibérément ouvertes : « [...] Le froid arrive à grands pas. Si Saint-John Placebo était sorti de sa boîte en décembre, confondant la douceur hivernale avec celle du printemps, nous allons devoir le rentrer. Les autres « placebos », quant à eux, vont se regrouper. Peut-être vont-ils se réchauffer ainsi. [...] ». Tels des objets-personne, ces placebos trouvent une capacité d'agir par eux-mêmes, une agentivité au sens de Gell⁶, qui conduit à faire « œuvre commune » avec le public. De cérémonies en discussions intenses, l'artiste tisse, au fil de ses productions, un épais faisceau de relations sociales. D'abord interprètes, les médiateur-trice-s des installations de Béatrice Balcou deviennent curateur-trice-s et scénographes des œuvres, en l'absence de l'artiste qui, à distance, s'efface, mais continue de contrôler une partie de ces fragments mobiles de collections éparées.

1. Voir Rafael Mandressi, « Anatomy Theater : The Order of Curiosity », dans Tristan Garcia, Vincent Normand (dir.), *Theater, Garden, Bestiary. A Materialist History of Exhibitions*, Lausanne/Berlin, ECAL/Sternberg Press, 2019, p. 67-74.
2. Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1990; ainsi que Pauline Chevalier, « Fermons les yeux pour voir : de l'absorbement du spectateur à sa participation », dans Aurore Després (dir.), *Gestes en éclat. Art, danse et performance*, Dijon, Les presses du réel, 2016, p. 92-99.
3. Béatrice Balcou, Noisiel/Valence, La Ferme du Buisson/Captures éditions, coll. Digressions, 2018, p. 6.
4. Je remercie le comité de rédaction de m'avoir indiqué cette œuvre de Diane Borsato; voir, à ce sujet, l'étude de Geneviève Chevalier, « La carte blanche et le programme d'artiste en résidence dans les collections muséales : les cas du Musée McCord à Montréal et du Musée des beaux-arts de l'Ontario (AGO) à Toronto », *Muséologies*, 9 (2), 2018, p. 69-89.
5. Mierle Ukeles, *Manifesto for Maintenance Art, 1969 ! Proposal for an exhibition « Care », 1969.*
6. Alfred Gell, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, trad. de l'anglais par O. et S. Renaut, Dijon, Les presses du réel, 2009 [1998]; Carlo Severi, *L'objet-personne. Une anthropologie de la croyance visuelle*, Paris, Éd. Rue d'Ulm/Musée du Quai-Branly, 2017.

Cécile Camart est maîtresse de conférences en histoire de l'art contemporain à l'Université Sorbonne Nouvelle où elle est directrice adjointe du Laboratoire international de recherches en arts (LIRA – EA 7343) et responsable du Master Médiation du patrimoine et de l'exposition. Ses publications en muséologie portent sur l'espace, l'histoire et les théories de l'exposition, en particulier l'histoire des reprises et reconstitutions d'expositions (*Culture & Musées, Icofom Studies Series*) et dans le champ de l'art contemporain, sur les musées fictifs, les fictions d'artistes et les pratiques de la critique institutionnelle (*Artpress, esse, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, Ligeia, Proteus - Cahiers des théories de l'art*). Elle a co-organisé, en 2020, le colloque « Espaces, scènes et hors-champs de l'exposition : translations, transpositions, infiltrations ».