



**CeROArt**

Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art

**HS | 2018**

**Four Study Days in Contemporary Conservation**

---

## De l'intention de l'artiste à l'effet de l'œuvre. Changer l'approche en conservation ?

Muriel Verbeeck

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ceroart/6020>

DOI : 10.4000/ceroart.6020

ISSN : 1784-5092

### Éditeur

Association CeROArt

### Référence électronique

Muriel Verbeeck, « De l'intention de l'artiste à l'effet de l'œuvre. Changer l'approche en conservation ? », *CeROArt* [En ligne], HS | 2018, mis en ligne le 15 janvier 2019, consulté le 26 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ceroart/6020> ; DOI : 10.4000/ceroart.6020

---

Ce document a été généré automatiquement le 26 avril 2019.



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

---

# De l'intention de l'artiste à l'effet de l'œuvre. Changer l'approche en conservation ?

Muriel Verbeeck

---

« Jusqu'à maintenant, il y avait l'idée, l'objet et l'effet. J'ai éliminé le second volet pour ne laisser que l'idée et l'effet. » Nicolas Schöffer, à propos de *Grand prisme avec Effets*, 1968.

## Introduction

- 1 « L'intention de l'artiste » est devenue, en conservation d'art contemporain, un mantra aussi puissant que le terme « authenticité », lorsque l'on traite d'œuvres anciennes, d'objets ethnographiques ou même religieux. Lors du récent symposium de NACCA (2018), Nina Quabeck a judicieusement exploré l'évolution des termes *intent* et *intention*.<sup>1</sup> Plusieurs communications lors du colloque SBMK y ont également fait référence, et ont exploré le potentiel et les limites du concept. Cet article reprend l'exposé de la Journée d'étude du 2 février 2017 au C2RMF, et un développement proposé lors du symposium SBMK.<sup>2</sup> Le troisième volet de cette recherche sera présenté au congrès AIC, en mai 2019 et fera l'objet d'une publication en anglais.<sup>3</sup>
- 2 L'intentionnalité est en effet étroitement liée aux concepts de fonctionnalité esthétique et d'attentionnalité, que je souhaite ici développer dans une optique pragmatique, susceptible d'outiller l'intervention en conservation.

## Un peu d'ontologie

- 3 Les grands mots font peur aux conservateurs-restaurateurs. Ceux de la science sont parfois redoutables — FTIR, camera hyperspectrale, spectroscopie raman — mais néanmoins les étudiants en conservation-restauration ont appris à les comprendre et à

les utiliser. L'ontologie, l'intentionnalité ou l'attentionnalité sont aussi des outils : des mots-outils, des concepts, qui permettent d'appréhender le réel, d'explorer la réalité, et de comprendre les objets de nos interventions : parmi eux, l'œuvre d'art (contemporaine).

- 4 L'ontologie de l'œuvre d'art (la tentative de définir ce qu'est « être » une œuvre d'art) a une longue histoire<sup>4</sup>. Des penseurs comme Wittgenstein ou Goodman ont néanmoins contribué à déplacer la question de la nature de l'œuvre d'art à celle de ses usages (« Quand y a-t-il art ? »). En France, Jacques Morizot<sup>5</sup>, René Pouivet<sup>6</sup> et Pierre Cometti<sup>7</sup>, se sont attachés à divulguer les thèses Anglo-saxonnes, analytiques et pragmatiques. Gérard Genette les a poussées plus loin, fournissant des clés d'analyse bien utiles à la pratique de la conservation, et encore trop rarement exploitées.
- 5 On peut en effet soutenir que l'ontologie de l'art importe peu à l'artiste (on peut faire de l'art sans le définir), de même qu'au spectateur (on peut éprouver une émotion esthétique sans connaître la nature de ce qui la suscite). Par contre, lorsqu'on intervient pour conserver ou restaurer un objet, il importe de bien connaître sa nature, son *essence*, qui ne se réduit pas à ses composantes matérielles.
- 6 L'art contemporain a fait exploser le cadre des ontologies traditionnelles, qui, le plus souvent, défendait une approche « contemplative » des œuvres. Celles d'aujourd'hui sont complexes, plurielles, composites, diachroniques, éphémères, plurisensorielles (et nous pourrions ajouter encore bien d'autres qualificatifs). Elles nécessitent une ontologie revisitée, qui nous permettra d'appréhender ces œuvres sous un autre angle (ou sous d'autres modalités), lors des interventions.

## Gérard Genette

- 7 Né en 1930 et mort le 11 mai 2018, Gérard Genette est d'abord un critique littéraire et un théoricien de la littérature française. Proche du structuralisme, il s'est intéressé à l'art, et notamment à « l'œuvre de l'art »<sup>8</sup> dans les années 90, en explorant les auteurs anglo-saxons — en particulier Goodman et Beardsley.
- 8 Genette distingue dans le monde réel, des objets esthétiques (qui font l'objet d'une perception esthétique, donc une perception par les sens, les sensations, les sentiments) ; parmi ces objets esthétiques, il distingue objets naturels (une montagne, un coucher de soleil, un caillou) et objets artificiels (fait de la main de l'homme ou encore : artefacts) ; parmi les artefacts esthétiques, certains sont utilitaires (et leur dimension esthétique est donc secondaire (ex. : un smartphone, une voiture) et d'autres sont INTENTIONNELLEMENT et prioritairement esthétiques — ce sont les œuvres d'art.
- 9 La définition opératoire de l'œuvre d'art par Genette s'énonce donc ainsi :
- 10 L'œuvre d'art est un artefact à fonction intentionnellement esthétique
- 11 Où l'œuvre d'art se décrit comme :
  - un objet fait de main d'homme (objet au sens large : Ce peut être une installation, un paysage transformé, une œuvre numérique ou virtuelle...)
  - qui fonctionne c'est-à-dire qu'il traduit une intention (pas toujours formulée) par des moyens (matériels, mais pas seulement). Genette explique et précise le terme « fonction » par « effet intentionnel » (p.14)

- intentionnellement : l'artefact est voulu comme artefact esthétique. Genette insiste sur le fait que cette « intention » est à comprendre dans le sens ordinaire et fort du terme (et non dans le sens phénoménologique)<sup>9</sup>. Intention, intentionnalité signifient donc chez lui « finalité, visée, dessin ».
  - esthétique : qui touche les sens, les sensations, les sentiments.
- 12 Pour Genette une œuvre d'art ne se manifeste (= ne se donne à voir) comme une œuvre d'art que quand elle est perçue comme telle par un spectateur (ou plus justement un percepteur).<sup>10</sup> Mais cette « attentionnalité » du percepteur qui répond à « l'intentionnalité » de l'artiste ne lui correspond pas nécessairement. Le récepteur se saisit des éléments « perceptuels »<sup>11</sup> de l'œuvre et la comprend et l'interprète à sa manière. Il lui donne forme. Il l'*informe*.
- 13 De fait, précise Genette, ce n'est pas l'objet qui est de nature esthétique, ni la représentation, c'est la mise en correspondance de l'intentionnalité de l'artiste et de l'attentionnalité du récepteur — autrement dit : la relation. La part du récepteur est aussi constitutive de l'œuvre. C'est l'attentionnalité du récepteur qui est *intentionnelle* au sens phénoménologique du terme.<sup>12</sup>
- 14 Pour illustrer ce propos, notons plusieurs cas de figure ; l'artiste peut expliciter son intention, et le spectateur s'y plier ; il y a là coïncidence entre intentionnalité et attentionnalité ; mais parfois, l'attentionnalité ne correspond pas ou plus à l'intentionnalité. « Je vous ai servi du poisson, vous m'avez félicité pour mon excellent poulet », disait ainsi le chanteur québécois Felix Leclerc. L'artiste contemporain s'accommode le plus souvent de cette appropriation, qui témoigne de la richesse de l'œuvre ; mais parfois aussi, l'attentionnalité ampute l'œuvre de sa polysémie : ainsi l'exemple regrettable de *Dirty corner*, d'Anish Kapoor, affublé par une journaliste du qualificatif de « vagin de la reine ». *Dirty corner* cesse d'être cette contestation chaotique de l'ordre de Versailles pour devenir l'image pornographique et quasi blasphématoire de « LA » reine (sous entendue : Marie-Antoinette) – et c'est en tant que telle qu'elle est à trois reprises vandalisée.<sup>13</sup>
- 15 Ce concept d'attentionnalité (constitutive de l'œuvre) doit inviter le restaurateur à une grande prudence : car de même qu'il existe une patine qui se définit comme la trace du temps sur la matière, il existe une patine attentionnelle qui peu à peu travestit les œuvres, mêmes contemporaines. Le restaurateur doit prendre en compte l'intentionnalité et la fonctionnalité esthétique ; mais il doit se défier comme la peste des strates de subjectivité qui constituent autant de lectures de l'œuvre, et qui finissent par l'opacifier comme plusieurs couches de vernis.
- 16 Le regard du spectateur lambda qui va qualifier telle œuvre de Nicolas Schöffer de très « disco » commet évidemment un anachronisme interprétatif. On ne peut et ne doit pas empêcher quelqu'un d'aujourd'hui de « voir » au travers du prisme de ses expériences (ou parfois de son manque d'expérience), car c'est ainsi que toute œuvre devient œuvre d'art : au travers d'une perception sans cesse actualisée ; c'est ainsi qu'elle demeure vivante, en étant réinterprétée. Mais cette patine attentionnelle ne doit pas s'inscrire de façon matérielle sur l'œuvre. Il faut laisser cette tâche d'acclimatation au commissaire d'exposition et veiller à limiter l'intervention de restauration à l'*effet* induit par la fonctionnalité esthétique. Il n'entre pas dans les prérogatives du restaurateur de restaurer le SENS : seulement ce qui le porte.<sup>14</sup>

- 17 Les interviews d'artistes font souvent état, du moins si on veut bien les écouter, d'un relatif dédain envers la matérialité de leur œuvre. Au contraire, sa *façon*, sa *mise en œuvre* est toujours largement subordonnée à la notion d'*effet* — et ce, y compris dans le cas des œuvres conceptuelles.

## L'effet de l'œuvre d'art

- 18 Une œuvre d'art, dit Genette, est faite pour *fonctionner* comme une œuvre d'art, -un fonctionnement qui implique et l'intention du concepteur, et l'attention du récepteur, ce qui permet d'établir une relation esthétique. Cette relation esthétique ne s'établit pas sur l'intention, ni sur le fonctionnement, mais sur la résultante du fonctionnement, donc, l'*effet* induit et perçu. Cette notion d'effet est primordiale, au sens étymologique du terme, et en art contemporain -souvent multisensoriel et synesthésique, particulièrement cruciale.
- 19 Les historiens de l'art s'intéressent, de façon privilégiée, à la dimension sémiotique de l'œuvre (ce que l'artiste a voulu faire, voulu dire, voulu exprimer), d'où l'inflation extraordinaire, en art contemporain, des interviews d'artiste. Le rôle du conservateur-restaurateur — s'il ne peut, bien sûr, se dispenser de ces éléments de connaissance de l'œuvre — va bien au-delà de celui de l'historien de l'art : c'est de comprendre *comment*, *par quels moyens*, l'œuvre *fonctionne*, donc, traduit l'intentionnalité dans des *effets*.
- 20 Sanneke Stigter a recouru à plusieurs reprises, en tant que conservatrice-restauratrice, à l'observation participante, en soulignant les écueils de sa tâche <sup>15</sup>; la démarche envisagée ici n'est pas simple, non plus. En effet, pour Genette, qui s'inspire de Panofski et de Schaeffer, la réception primaire de l'œuvre porte sur les éléments « perceptuels » de l'œuvre. Ce type de perception est donc principalement lié aux sens (vue, ouïe, toucher, odorat...); la réception secondaire est marquée par le cognitif (ce que nous savons par expérience, notre culture, l'histoire...). L'histoire surtout influe sur la perception, et construit la représentation que nous nous faisons de l'intention.
- 21 Ainsi — c'est un lieu commun de l'histoire de l'art — nous voyons en Turner un précurseur des impressionnistes. Accordons-nous que ce n'était pas son intention initiale... et qu'il n'a pu revêtir ce rôle qu'après que le temps, l'histoire et l'histoire de l'art aient classé les courants et les artistes dans un ordre chronologique; le voir comme précurseur des impressionnistes est une construction mentale – savante et cultivée, certes, mais du même ordre que celle, bien plus ingénue, d'un adolescent devant une œuvre de Nicolas Schöffer : « waw... c'est trop disco ce truc ».
- 22 Nous sommes donc devant un paradoxe : Plus et mieux le conservateur-restaurateur connaîtra l'œuvre (de façon cognitive), plus son attentionnalité va, en quelque sorte, se « stratifier ». L'œuvre sera perçue au travers de plus en plus de filtres (histoire de l'œuvre; place dans l'histoire de l'art; valeurs, histoire matérielle; analyse; interprétations — voire même : expérience professionnelle). Bref, dans la relation esthétique, la part de son apport *attentionnel* devient de plus en plus importante, par rapport à l'apport *intentionnel* de l'artiste. Sa représentation mentale devient « proluxe » — ce qui dans certains cas peut reléguer la relation esthétique primaire (perceptuelle) au second plan.
- 23 Or, comment restaurer la fonction esthétique, si celle-ci n'est pas perçue, et même davantage, si elle n'est pas perçue comme prioritaire ?

## Objectiver la perception ?

- 24 La question est : est-il possible d'objectiver la dimension perceptive ? Autrement dit, est-il possible d'isoler l'effet sensoriel induit, de la dimension interprétative par le sujet qui perçoit ? Est-il possible de lire l'œuvre en amont de l'attentionnalité secondaire ? Si oui, comment ?
- 25 Outre le fait de sensibiliser le restaurateur à cette délicate question, il faut l'encourager encore et toujours, à affiner ses facultés de « percevoir ». Or, c'est précisément, outre la fréquentation des œuvres en contexte d'exposition, la pratique, le travail d'atelier, l'approche matérielle qui lui donnent cette aptitude ; ce que nous pourrions désigner comme « sensibilité ».
- 26 Cette sensibilité ne doit pas être « autistique » ; le restaurateur a à vérifier la qualité de sa perception par le recensement d'autres expériences ; en ce sens, la consultation des parties prenantes, si chère à Munoz Vinas, demeure très importante ; mais il faut interroger sur le senti avant le ressenti, sur la sensation avant le sentiment. Que percevez-vous, que voyez-vous, qu'entendez-vous...
- 27 Dans le cadre d'œuvres qui ont un passé, les attentionnalités se sont « stratifiées », elles font corps indissociables avec les œuvres, elles forment une patine qui a son intérêt au même titre que la patine matérielle (si pas pour l'histoire de l'art, au moins pour celle des idées). Dans le cadre d'œuvres contemporaines, les attentionnalités des parties prenantes revêtent une dimension subjective, qui n'a pas à interférer avec la tâche du restaurateur. Attentif à l'intentionnalité de l'artiste et à la fonctionnalité esthétique, ce dernier doit se cantonner à « restaurer la matière » (ou le support de l'effet) qui n'est en somme que la condition d'une expérience perceptive. Mais l'effet produit doit aussi être regardé sous l'angle du spectateur « perceptif » (même si l'œil innocent n'existe pas, selon Goodman). Il faut tendre à une objectivité idéale, sachant qu'elle n'est qu'idéale, et donc, qu'elle n'existe pas.

## Argus

- 28 En définitive, le restaurateur contemporain est un nouvel Argus : sa tâche est de garder un œil sur l'intentionnalité de l'artiste, un sur la matérialité, un sur le fonctionnement de cette matérialité. Or pour cette dernière la clé de compréhension ne réside pas seulement dans les pièces, aussi complexes soient-elles, d'un moteur, d'un cerveau électronique, d'un programme, mais dans l'effet induit et ressenti – et nous sommes là avec un quatrième œil du côté du spectateur ou plutôt du perceuteur. On ne peut pas se contenter de décrire une œuvre comme produisant un son (même si ce dernier est mesurable, quantifiable), nous avons besoin de la perception humaine pour comprendre la nature de ce son (sourde ou aigu, « rond » ou « ténu »). Comme nous avons besoin de l'œil humain pour comprendre que l'intensité lumineuse d'un LED, sa température, sa chaleur, ne suffisait pas à traduire l'effet lumineux « tamisé » dans une œuvre de Schöffers : ce qui a débouché sur une réédition critiquable, de l'avis même d'Éléonore Schöffers, de Varetra.

Fig.1 Varetra, Nicolas Schöffer, 1975



Les Varetra sont des boîtes lumineuses en plastique dans laquelle se glissent différentes plaquettes découpées ou colorées en plexiglas, permettant de révéler des combinaisons d'images et voulu comme un « déclencheur de créativité ».

**CRÉDITS : DIGITAL ARTI MEDIA**

- 29 Cette révision ontologique et théorique n'est pas pur jeu de l'esprit. Elle invite à une approche pragmatique : en matière d'art contemporain, le matériel, les matériaux, les installations, les mobiles, les machines, les ordinateurs, les écrans portent une intention esthétique et une fonctionnalité esthétique complexes (polysémique, multisensorielle, susceptible de produire de l'immatériel [lumière, son]... etc.). Au-delà de l'intention, il faut décomposer la fonctionnalité esthétique et faire preuve d'assez de souplesse et de compréhension du fonctionnement de l'œuvre pour ne pas sombrer dans le fétichisme matériel (puisque l'originalité ne tient ici, ni à l'authenticité matérielle, ni même à son identité ou sa similarité). Mais surtout, il faut faire preuve d'une intelligence perceptive, d'une sensibilité aux effets, car c'est l'effet qui est la manifestation de l'intention, la fonctionnalité, répétons-le, n'en est que le support.

## Conclusion

- 30 Théoriser, ce n'est pas formaliser un discours ni imposer un cadre, mais rassembler des outils et proposer un mode d'emploi adaptable selon les usages.
- 31 Parmi les « objets restaurables »<sup>16</sup>, l'œuvre d'art, comme l'a déjà souligné Brandi, occupe une place spécifique. La définition de l'œuvre par Genette peut nous aider à reformuler notre approche en termes de conservation des œuvres contemporaines.
- 32 Pour Genette, l'œuvre d'art a prioritairement une fonction esthétique, cette fonction esthétique est intentionnellement, volontairement, recherchée par l'artiste et se traduit par un *effet* dont le spectateur est le récepteur. La relation esthétique s'établit lorsque l'attentionnalité du percepteur rejoint l'intentionnalité de l'artiste.

- 33 Le rôle du conservateur-restaurateur, en matière d'art contemporain, est de restaurer la fonction esthétique, c'est-à-dire les moyens mis en œuvre par l'artiste pour faire éprouver quelque chose au spectateur — les moyens mis en œuvre pour obtenir un *effet*.
- 34 Dans cette optique, le conservateur-restaurateur a prioritairement à se placer dans le rôle du perceuteur, et à inventorier, recenser, décrire, de façon aussi objective que possible, ces effets, en usant de toute sa sensibilité. La part cognitive — qui est essentielle à sa pratique — doit autant que faire se peut, ne pas interférer avec sa perception esthétique primaire ; son intervention, enfin, doit contribuer à restaurer, au-delà de la matière, l'effet, cet effet auquel tend l'intention de l'artiste, et dont la matière n'est, en définitive pour l'artiste, que le vecteur.

---

## NOTES

1. NACCA Symposium 2018: From different perspectives to common grounds in contemporary art conservation, Köln, 25. Juin 2018; SBMK Summit 2018, Acting in Contemporary Art Conservation, Amersford-Utrecht, 15-16 novembre 2018.
2. Verbeeck, Muriel, "From the artist's intentionality to the "effect" of the work: Observe, describe, quantify the qualitative perception?", *Acting in Contemporary Art Conservation*, SBMK Summit on (inter)national collaboration, Thursday 15-Friday 16 November 2018.
3. Verbeeck, Muriel, "From Prism to Kaleidoscope", *New Tools, Techniques, and Tactics in Conservation and Collection Care*, AIC's 47th Annual Meeting will be May 13-17, 2019, in Uncasville, CT, and New England.
4. Livingston, Paisley, "History of the Ontology of Art." In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta, Summer 2016. Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2016. On line, 15 septembre 2017 <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/art-ontology-history/>.
5. Morizot, Jacques, *La philosophie de l'art de Nelson Goodman* / Jacques Morizot. Rayon art. Nîmes, J.Chambon, 1996.
6. Pouivet, Roger. "Goodman et la reconception de l'esthétique." *Rue Descartes*, no. 80 (March 28, 2014): 4-19, (Online, 10 septembre 2017) <https://doi.org/10.3917/rdes.080.0004>.
7. Cometti, Jean-Pierre, "Analyse et ontologie: remarques sur l'identité des oeuvres d'art." *Rivista di estetica*, no. 38 (June 1, 2008): 47-54. (Online, 10 septembre 2017) <https://doi.org/10.4000/estetica.1933>.
8. Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art* / Gérard Genette. Poétique (Éditions du Seuil). Paris: Editions du Seuil, 1994. Genette, Gérard. *L'Oeuvre de l'art*. Paris: Le Seuil, 2010. : "L'oeuvre de l'art désigne donc, pour l'instant, l'oeuvre d'art et, plus tard, et plus ambitieusement, l'oeuvre de cette oeuvre, qui est évidemment celle de l'art lui-même" p.10
9. "La production d'un objet -par ex une œuvre d'art- par un être humain procède toujours d'une intention au sens ordinaire (et fort) du terme, et la réception d'un objet, même naturel et donc en principe non intentionnel en ce premier sens, procède d'une activité que l'on peut qualifier d'intentionnelle au sens husserlien (et searlien)". P.412-413 "; "j'emploie intention et ses dérivés, intentionnel et intentionnalité, dans leur sens courant de finalité subjective, visée ou dessin"; l'intention esthétique de l'artiste (...) est essentiellement le fait de viser une attention (ou réception) esthétique" p.413.



10. Notons que Genette rejoint ici Dewey, cité par Brandi dans les premières pages de sa *Teoria*.
11. Genette utilise le terme "aspectuel", mot forgé à partir du latin *aspectus*, lié au regard, mais l'art contemporain requiert bien d'autres perceptions que visuelles.
12. Pour distinguer les sens philosophiques de l'intentionnalité cf Valérie AUCOUTURIER *Qu'est-ce que l'intentionnalité ?* Chemins Philosophiques, Paris, Vrin, 2012 ; sur le sujet de l'intentionnalité en art, cf Alessandro PIGNOCCHI, *L'œuvre d'art et ses intentions*, préface de Jean-Marie Schaeffer, Paris, Odile Jacob, 2012.
13. Verbeeck, Muriel, "“There Is Nothing More Practical than a Good Theory’: Conceptual Tools for Conservation Practice.” *Studies in Conservation* 61, no. sup2 (June 1, 2016): 233–40. <https://doi.org/10.1080/00393630.2016.1188647>.
14. Nous rejoignons ici Brandi, pour lequel "on ne restaure que la matière", celle-ci étant la condition de l'épiphanie de l'image.
15. Stigter, Sanneke, "Autoethnography as a New Approach in Conservation." *Studies in Conservation* 61 (2016). (On line, 14 février 2017) <https://doi.org/https://doi.org/10.1080/00393630.2016.1183104>.
16. Cf Vega Cardenas, Alfredo, "Esquisse d'une poétique disciplinaire. Des théories à la constitution épistémologique de la restauration des biens culturels,." *Plastir*, 43 (2016): p. 29–45.

## RÉSUMÉS

L'art contemporain n'invite plus à la contemplation (où esthétique et histoire se conjoignent), mais à l'action et l'interaction. L'artiste utilise des moyens au service d'une fonction esthétique : le but est d'obtenir un « effet ». L'analyse matérielle et fonctionnelle, l'approche technique et analytique sont insuffisantes pour expliquer ces mutations. La pensée de Gérard Genette pourrait fournir au conservateur-restaurateur d'intéressantes pistes de réflexion. Sa définition de l'œuvre d'art et le concept d'attentionnalité sont en effet particulièrement utiles à une révision méthodologique.

Contemporary art is no longer about contemplation (where aesthetics and history are expressed together), but about life span, action and interaction. The artist uses technical means to fulfill the aesthetic function: they aim to have an "effect". The material and functional analysis and the technical and analytical approach are not enough to explain this. The thought of the philosopher G. Genette could provide interesting leads. His definition of the work of art and the concept of attentionality are particularly fruitful for the conservator.

## INDEX

**Keywords :** Genette, ontology, intent, intention, intentionality, attentionality, effect, contemporary art

**Mots-clés :** Genette, ontologie, intention, intentionnalité, attentionnalité, effet, art contemporain

## AUTEUR

### MURIEL VERBEECK

Historienne de formation, Docteur en Philosophie et Lettres et titulaire d'une licence spéciale en Sciences de l'information et de la communication, Muriel Verbeeck-Boutin est chercheur au sein de l'Unité de recherche AAP de l'Université de Liège. Elle enseigne à l'École Supérieure des Arts Saint-Luc de Liège, section Conservation, restauration des œuvres d'Art, ainsi qu'à l'INP, en tant que professeur invité. Research fellow de l'ICCROM (2017) et lauréate de la Getty Research Library Grant (2018).