

L'Assistant.e Polyvalent.e



L'assistant.e: “celui ou celle qui seconde quelqu'un.e”

Antonin Blanchard

en collaboration avec

Louise Nicolas de Lamballerie

et

Paul Lyvalant

EBABX - École supérieure des Beaux-Arts de Bordeaux

2019-2020

Mémoire de Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique

option Art

accompagné par

Florent Lahache, Maël Guesdon et Thomas Boutoux

AVERTISSEMENT

Ce mémoire est le résultat d'un travail à six mains qui ont en commun d'avoir travaillés dans les marges d'un travail artistique. De ce fait, le "je" qui prend la parole dans ce texte renvoie à plusieurs locuteurs.

Récemment, lors d'un rendu d'école, je me suis fait une réflexion : la manière dont j'aborde la production a plus d'importance que sa restitution finale. Les décisions que j'ai prises à la suite de ça, ont largement orientées mon parcours futur.

J'avais passé un semestre à me torturer le cerveau pour cette présentation. Un an auparavant, le duo que je formais avec un ami prenait fin ; lorsque cette situation qui me convenait au départ s'est terminée, j'ai compris que les dialogues qui s'étaient mis en place durant les moments de production étaient un modèle de travail qui me convenais.

À l'inverse, pendant la période de réflexion solo qui a suivi, le dialogue que j'ai créé entre moi et moi, n'était autre qu'un jeu de bipolarité selon les semaines où la lune était pleine ou non.

Accord et désaccord restent dans un duel perpétuel, et les interlocuteurs que j'ai trouvés par la suite, n'étaient sont autres que les personnalités physiques de cette bipolarité. Impossible pour moi d'y trouver mon compte; pourtant dans ce laps de temps je suis resté engagé dans ma production.

Menuiserie, sculpture, assemblage, peinture, tout y est passé. Les termes pour la décrire, restent vagues: sculpture ? scénographie ? scène ? et j'en passe.

Les pièces produites sont exagérées, grandes, imposantes, mais je reste minutieux quant à leurs finitions, je souhaite qu'une part de réalité soit présente. Il est temps de leur donner une âme, de les mettre à la lumière du jour, ces pièces produites avec tant d'émotion. Oui, car, c'est ce qu'on souhaite toujours au fond de nous quand on produit; de ne pas voir déperir ce dans quoi on a mis tant d'effort.

Il ne faut pas que ça prenne la poussière, on espère que ça ne finira pas en cadeau de fête des mères, mais plutôt sur un joli sol de ciment lustré, sous le feu d'éclairages trop blancs et dont les réglages sur notre appareil photo nécessitant qu'on sélectionne l'option « lumière lumineuse » pour avoir les bonnes couleurs sur la photo.

Mais derrière, il a fallu assumer ce monstre, et après une matinée où je suis resté fragile et distant dans un dialogue avec les différents.e.s invité.e.s venu.e.s assister à ce rendu, j'ai du me rendre à l'évidence.

Ce genre de système ne me convient pas. Je me suis essayé à émettre une pensée, des idées basées sur certaines recherches, plus ou moins en lien avec les problématiques principales que je me suis imposées.

Ce rendu m'a fait comprendre que tout cet ego trip que je me suis créé, cet univers où l'on nage en solitaire, où l'on rencontre deux ou trois personnes qui nous disent une fois noir, une fois blanc, il n'est pas pour moi.

À ce stade, c'est un peu un flash back qu'on se fait dans notre tête, comme dans ces films très romancés où l'on voit le personnage principal prendre conscience de ce qu'il a vécu, de ce qu'il est. Et si le.a spectat.eur.ice a un tant soit peu compris la logique du film, iel sera heureux.se de voir l.'e héro.ïne.s de son film grandir.

À titre personnel, je ne me vois pas continuer ainsi; les enjeux que le "collectivisme" m'apportent dans la production m'importent plus qu'autre chose. Les réflexions qui sont formulées en groupe, ont plus de sens que la boucle qui se crée dans ma tête. Les manières de produire à deux, trois, quatre ou dix mains, créent pour moi l'effervescence nécessaire au cadre de travail que je cherche.



À la suite de ces trois dernières années, entre les stages, l'assistanat d'artiste, l'atelier partagé et les projets collectifs, il était logique pour moi de mettre un terme au système de production individuel.

Dorénavant je ne produirai plus que sous une forme collaborative.

Envisageons que l'assistantat d'artiste soit un domaine : pour le définir, je choisirai de le comparer avec le cinéma. Rares sont les longs métrages réalisés avec pour seul accessoire une caméra. En un sens, le cinéma regroupe tout ce qu'un.e assistant.e fait.

Une équipe de tournage se compose de plasticien.ne.s, de technicien.ne.s, d'ouvrier.e.s, de praticien.ne.s, etc. En effet, un film met en action tout un panel de corps de métiers ; il permet par exemple de faire se rencontrer différentes techniques, manières de produire et/ou manières de travailler.

L'assistant.e, lui, trouve sa place en chacun de ces corps, iel est le.la technicien.ne lumières qui *éclaire* le travail du.de la scénographe ; scénographe qui aura lui.elle-même besoin d'un.e ouvrier.e tout au long du processus de production ; et si au sein de ce processus il y a des spécificités, le.la scénographe pourra faire appel à un.e plasticien.ne.

Ces professionnel.le.s œuvrent de concert à la bonne réalisation d'une production unique, un résultat final, au sein duquel une multitude de savoir-faire auront été mobilisés.

Tous ces corps de métiers mentionnés faisant partie du domaine cinématographique, se retrouvent de manière similaire dans d'autres contextes, tel que dans les institutions lors de montage d'expositions. La même logique est à l'œuvre, plusieurs savoir-faire sont mobilisés. Mais contrairement à la multitude de personnes qui forment l'ensemble d'une équipe cinématographique, l'assistant.e d'artiste est seul.e lors de l'exécution des œuvres et de leur mise en scène dans les espaces concernés.

L'assistant.e est toutes ces personnes à la fois, iel remplit le rôle de plasticien.ne, technicien.ne lumières, scénographe, etc.

En 2015, je participe à un tournage c'est mon premier. C'est pour moi l'occasion de mettre en pratique de multiples acquisitions techniques. Pour ainsi dire, l'équipe d'un tournage c'est une pluridisciplinarité technique, une diversité de gens qui se complètent les un.e.s et les autres. À ce moment là, je ne me sens pas expert dans un domaine précis, mais plutôt dans une polyvalence à moindre mesure.

Toute l'équipe est formée d'ami.e.s, le producteur nous a tou.te.s contacté.e.s pour nos diverses compétences qui se complètent. La plupart sont déjà sur le pied de guerre depuis trois jours et, à mon arrivée, la tension est palpable.

L'organisation du tournage se divise en trois temps; une première partie consiste à équiper le plateau en fonction des scènes qui vont être tournées: division de l'espace global pour avoir plusieurs scènes, mise en place de la lumière dans les différents espaces réservés aux performances, penser la prise de son ainsi que le cadre. Chacun.e d'entre nous s'emploie à une tâche spécifique.

Le second temps est celui de la répétition avec l'ensemble des artistes présent.e.s ainsi que toute l'équipe technique; c'est l'occasion de faire une sorte de première, comme au théâtre. Le troisième temps est celui du direct, où tout se déroule sur une soirée. Ainsi, nous avons peu de marge d'erreur dans chacun de nos travaux respectifs.



Nous comprenons vite durant la semaine que tout le budget de la production est passé dans le défraiement des artistes, et qu'il ne reste sûrement plus grand chose pour nous défrayer. Dans le même temps, on nous assigne à chacun.e des artistes ou groupe d'artistes à assister dans la mise en place de leur performance.

C'est comme cela que, trois jours avant le jour J, je me retrouve en train de construire une sorte d'aquarium pour la performance de quatre artistes, dans un lieu où l'outillage ne permet absolument pas d'assurer une parfaite production de ce type.

...

Historiquement, le travail de l'artiste s'est progressivement modifié; d'artisan.ne travaillant seul.e, iel est passé à dirigeant.e d'un groupe d'individu.e.s exécutant ses ordres. Poussé par l'intégration de l'art sur le marché, l'artiste s'est vu.e forcé.e d'évoluer dans sa pratique.

Si dans un premier temps artiste et artisan.e signifiaient sensiblement la même chose -puisque l'artiste fabriquait des objets à partir de matières premières-, la marchandisation des productions artistiques a fondamentalement changé les pratiques.

Forcé.e de suivre le chemin capitaliste, l'artiste se doit de produire plus pour gagner sa vie et être *rentable*. L'art pour l'art n'est plus considéré, la production artistique doit pouvoir être vendue, achetée, monétarisée, spéculée, etc.

Dès lors, l'œuvre d'art se doit de remplir un critère phare: la ***reproductibilité***. Pour gagner sa vie, l'artiste doit pouvoir produire en grande quantité et de la manière la moins coûteuse possible. Le but recherché n'est plus celui esthétique, mais plutôt le potentiel bénéfice qu'il est possible d'en tirer.

Comme toute entreprise, il s'agit de mettre en œuvre les moyens possibles pour diminuer les coûts de production et augmenter les prix de vente. Effet quasi immédiat de ce nouvel objectif: la mécanisation de la production, et donc, la perte de savoir-faire traditionnels.

C'est d'ailleurs ce que critique Walter Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*: l'entrée sur le marché de la production artistique entraîne la perte de deux éléments primordiaux dans ce qui lui permet de définir une œuvre d'art, l'unicité et l'authenticité.



...

C'est à ce moment là qu'on ressent une certaine responsabilité plastique que l'on est pas censée assumer, mais qui vous pend au nez sans l'avoir choisie. Je me dis que si les six litres d'eau ne tiennent pas entre ces cinq parois en verre durant les dix minutes de live, ce sera vraiment une catastrophe.

Après avoir fini ce détail scénographique, je tente, tant bien que mal, d'expliquer à la production que je ne souhaite pas être responsable de la non réalisation des pièces par les artistes elleux mêmes. Evidemment, je me retrouve face à un mur, car je suis chargé d'assister ces personnes, et donc de répondre à leur diverses demandes artistiques.

Durant le jour J tout se passe bien : on est tou.te.s au taquet, l'aquarium fuit mais ce n'est pas vraiment visible à la caméra. Plus tard, dans la soirée après la performance, il a craqué, les vitres se sont brisées au sol et la pièce gisait dans sa mare. Heureusement, j'avais estimé qu'il fallait la mettre dans un endroit où il pourrait arriver ce genre de truc.

Quand le tournage se termine, on rentre tou.te.s chez nous, sans jamais avoir été défrayé.e.s. Fort heureusement, malgré la non reconnaissance de notre travail accompli, tous nos noms apparaissaient près de ceux de la production. C'est une infime satisfaction. Après avoir été montré dans certaines institutions, le projet a disparu des réseaux, sans jamais pouvoir en récupérer une copie.

Les débuts de l'assistant.e se font donc lors du développement du marché de l'art et de la recherche de reproductibilité. C'est notamment au sein des ateliers qu'ils se développent. Au xvii^e siècle, la marchandisation de l'art entraîne un réel changement dans les manières de créer.

N'étant plus à même de répondre aux commandes qui leur sont passées, les artistes individuel.le.s se raréfient. Au départ, les artistes ouvrent leurs ateliers à des apprenti.e.s et des élèves, souhaitant acquérir certaines techniques et les perfectionner. Celles et ceux ayant gagné la confiance de leur maître du fait de leur.s talent.s, deviennent alors assistant.e.s et reproduisent des œuvres, répondent aux commandes.



“L’assistant est la figure qui se perd. Ou, mieux, de la relation avec ce qui est perdu. Cette relation renvoie à tout ce qui, dans la vie collective comme dans la vie individuelle, sombre à chaque instant dans l’oubli, à la masse infinie de ce qui est perdu de manière irrévocable. À chaque instant, la mesure d’oubli et de ruine, le gaspillage ontologique que nous portons en nous excède de beaucoup la pitié de nos souvenirs et de notre conscience.”

Giorgio Agamben, “ Assistants ”,
in Profanations

C'est à ce moment là que se dessinent les premiers contours de l'assistant.e du XXI^e siècle. Sur le schéma fordiste de production à la chaîne, l'artiste engage du personnel pour l'aider à répondre aux commandes qu'il reçoit et faire tourner son entreprise.

Comme le théorise¹ Pierre-Michel Menger, « *La hiérarchie des réputations s'exprime dans l'intensité de la demande qui converge vers les artistes les plus fameux, et qui appelle le développement et la structuration du travail en atelier : entreprise organisée selon une division hiérarchique du travail, avec un volume d'assistant.e.s et d'apprenti.e.s corrélé au pouvoir de marché (marché de commandes) de l'artiste, mais aussi à ses caractéristiques personnelles [...]* ».

La production artistique est désormais calquée sur celle industrielle : division du travail et dilution de l'individualité sont appliquées.

En septembre 2018, je fais un déplacement pour une proposition de travail en tant qu' "assistant polyvalent", dans un lieu dans lequel j'avais déjà donné plusieurs coups de main. À mon arrivée on m'explique mes différentes missions ; le lieu termine sa dernière exposition sur laquelle j'ai aussi travaillé. Pour accueillir la prochaine, il faut évidemment tout "remettre à neutre".

On me charge d'assister l'artiste qui, pendant le montage de l'expo, va donner ses directives pour la mise en place de ses pièces dans les différents espaces. Je me sens assez honoré d'assister un.e artiste car j'ai toujours espoir de trouver un bon dialogue avec cette personne lors de la production et la mise en place de l'exposition.



Le jour de son arrivée, on se présente et elle m'explique qu'elle est très fatiguée d'avoir traversé ce vaste océan qu'est l'Atlantique, et qu'elle aimerait avoir l'esprit plus clair pour commencer à travailler. Je lui conseille de se reposer un peu avant de commencer, et lui dit qu'elle n'a qu'à me donner quelques premières directives qui ne nécessitent pas sa présence.

Elle me tend un papier d'une pièce qu'elle a pensée pour cette expo, en m'expliquant que pour faire cette pièce elle aurait besoin d'une base avant de commencer. Je prend le papier, en acquiesçant que ce sera fait dans les prochains jours. Sur celui-ci était gribouillé un plan de deux planches de bois assemblées par leur bout formant un angle; il était aussi spécifié le système d'accrochage ainsi que les mesures.



Entre temps, j'avais évidemment commencé à mettre la main à la pâte; 300m² d'espace d'exposition s'offraient à moi, et chaque mur, chaque angle, chaque moulure devaient être repeints pour ne pas laisser penser qu'il y avait quoi que soit auparavant.

...

Il fut un temps où, une personne souhaitant devenir un.e artiste reconnu.e (cf. être exposé.e dans les salons) s'affiliait à un.e maître et à son atelier pour se nourrir de son art. D'élève, iel gagnait progressivement en connaissances et en confiance, pour atteindre le stade d'apprenti.e.

À travers les exercices de reproduction pour intégrer les techniques, puis de production d'œuvres supervisées par le.la maître et enfin en totale autonomie, l'élève devenait apprenti.e, et parfois lui.elle-même maître dans un atelier. La plupart des élèves restaient apprenti.e.s et passaient leur vie à travailler pour leur maître, exécutant de grandes commandes, royales ou particulières.

Exemple marquant, Raphaël et ses assistants, qu'il estimait particulièrement - leur rendant hommage dans certains tableaux comme *Héliotrope chassé du temple* - Jules Romain et Marcantonio Raimondi. Le maître avait en eux une telle confiance qu'il lui arrivait de s'inspirer de leurs manières de faire, de leur laisser champ libre pour certaines commandes de taille, comme le retable de Sainte Cécile.

Sans pour autant cosigner cette œuvre, Raphaël la réalise en duo avec Giovanni da Udine, qui peint tous les instruments, et notamment l'orgue tenu par la sainte, donnant au retable toute sa spécificité.



...

Quelque chose me tracasse; je suis très content d'avoir été appelé pour assister l'artiste en question, mais la main d'œuvre sur place n'a pas l'air d'être très nombreuse. Ma mission s'étend sur deux semaines, date à laquelle ouvre l'exposition. Un sentiment d'inquiétude apparaît en moi: tout miser sur ma personne pour remplir l'entièreté des tâches nécessaires au bon déroulement de la mise en place de cette expo, est un peu optimiste à mon sens.

Après une semaine de travail précipité, je termine les différents espaces d'exposition sans me pencher sur les détails. La base du futur travail de l'artiste en vue d'accueillir diverses céramiques est fin prête. Aussi, les légères rénovations de certains recoins qui sont nécessaires pour le bon accueil du public viennent d'être achevées.

Avec toutes ces charges, je n'ai pas vraiment eu le temps de nouer un quelconque dialogue avec l'artiste. Elle avait fait une école d'art comme moi, et, comme elle, je connais les différentes techniques de céramique qu'elle utilise. Pourtant je comprends assez vite que l'assistance dont elle a besoin pour cette exposition est seulement de l'ordre du.de la "technicien.ne de surface". Tout du moins, j'ai l'impression d'être perçu comme tel.

J'ai tendance à considérer l'assistant.e autant comme technicien, que comme praticien.ne, mais les dialogues que l'on peut former chez l'un.e et chez l'autre ne sont pas pareils. Pour autant, l'assistanat est de l'ordre d'une collaboration de savoir-faire, de perceptions, de logique de travaux, et de productions.

En bref, plus le travail avance, moins je me sens à ma place dans ce rôle. On me commande l'installation d'une pièce tubulaire conséquente, que je termine en une semaine, ainsi que la réalisation de la pièce centrale qui a été pensée pour cette exposition. Entre temps, il y a évidemment eu des changements de couleur dans les espaces, sans parler de tous les détails qui restent à faire, et le tout sans jamais vraiment voir l'artiste pointer le bout de son nez dans le lieu.

Le h-3 arrive à grands pas, et je continue de rafistoler les détails qui ne conviennent pas au curateur et autres décisionnaires de cette exposition. Jusqu'à la dernière minute, je m'affaire. S'en suit l'opening, et les différentes interviews.

Dans l'une, pour laquelle je tends l'oreille, je comprends enfin l'intérêt qu'a l'artiste d'avoir un.e assistant.e pour chaque expo. J'en viens même à me demander si chacune des pièces ici présentes n'a pas été faite par une autre petite main, dans un autre cadre d'exposition.

Car lors de l'interview, l'artiste présente l'œuvre que j'ai réalisé comme LA pièce pensée et réalisée spécialement pour cette expo, et évidemment, de ses propres mains.

Le statut des apprenti.e.s était bien défini selon un contrat, à la différence du statut des assistant.e.s du ^{xxi}e siècle. Les jeunes disciples étaient affilié.es à un.e artiste, choisi.e le plus souvent en accord avec les parents (raisons financières). Le.la maître devait alors s'engager à vêtir son élève, le.la nourrir, parfois même le.la loger, selon ce que stipulait le contrat.

L'apprentissage pouvait s'étendre sur une durée de six ans, voire plus selon la relation entretenue entre le.la maître et son élève. Durant cette période, l'apprenti.e devait s'occuper des tâches de l'atelier et/ou du foyer partagés avec l'artiste ainsi que, principalement, suivre un enseignement artistique. Comme pour Raphaël et ses deux assistants, il arrivait que les élèves soient des éléments de grande confiance et puissent réaliser des œuvres en signant du nom de l'artiste.



Pourtant, malgré une définition selon un contrat, une ambiguïté concernant le statut de l'apprenti.e s'installe dès le XIII^e siècle. Comme le note Christiane Klapisch-Zuber, les termes même utilisés poussent à la réflexion : “dedit in allocationem” ou “allocavit”. Ces formules, inscrites sur les contrats placent l'apprenti.e comme un service ou un bien qu'il est possible de *louer*.

Le parallèle fait avec l'ouvriè.re est très parlant, il s'agit de louer sa force de travail, au profit d'une personne tierce. L'apprenti.e n'est alors pas considéré uniquement comme un.e élève, mais plutôt comme une force de *production* acquise par un.e artiste, “[...] après un temps variable, il [l'assistant.e] produisait, et cela il ne pouvait le faire qu'à l'avantage exclusif de son maître.”

L'assistant.e est donc un *titre de propriété*, iel appartient à son.sa maître et se doit d'exécuter les tâches qui lui sont imposées.



“Il y a aussi des assistants parmi les choses. Chacun d’entre nous possède ces choses inutiles, à la fois souvenir et talisman, dont il a un peu honte, mais qu’il ne voudrait céder pour rien au monde. Il s’agit parfois d’un vieux jouet rescapé des massacres de l’enfance, d’une trousse d’écolier qui conserve un parfum oublié, d’un tee-shirt rétréci que nous continuons, sans la moindre raison, à ranger dans le tiroir de nos chemises d’homme.”

Giorgio Agamben, “Assistants”,
in Profanations

En 2015, un ami et moi postulons pour une annonce en Belgique, pour assister un duo d'artistes. Quelques mois plus tard, nous nous retrouvons à l'aéroport avec nos valises en direction de la terre flamande. Notre contrat est sous forme de stage dans une galerie-atelier. Le duo d'artistes nous offre le logis, pour les quatre semaines à venir.

On sait qu'ils avaient besoin de petites mains, ainsi que d'une présence dans la galerie, mais on n'a pas été mis au courant de leurs projets ou de leurs différentes dead lines.

Le lendemain de notre arrivée, on a plutôt bien fait connaissance; ils nous ont donné rendez-vous à l'atelier pour nous briefer sur nos tâches. Il y a un calendrier assez serré: des pièces à envoyer à droite à gauche, d'autres à aller chercher, mais surtout une installation très importante pour la fin du mois.

Nous avons pour mission d'assembler des volumes assez imposants, fait en bois, puis de faire les finitions, type ponçage et pâte à bois. Petit à petit, les jours passent, et on s'entend de mieux en mieux; on s'occupe de la galerie parfois. Sur certains jours où ils doivent s'absenter, notre listing de tâches journalières est un peu plus important.

Lorsqu'ils nous présentent à leurs ami.e.s, ils nous décrivent comme leurs petits stagiaires; nous, ne sachant pas trop où se foutre, on répond juste "hey salut", et on continue ce qu'on est en train de faire.

Les semaines passent et le travail qu'on fournit nous permet d'être dans les temps; on peut se permettre de se poser devant certaines pièces presque achevées pour discuter un peu. On est surpris car progressivement, on est intégrés à ces discussions, par exemple on nous demande simplement "tu penses pas qu'on devrait arrondir plus ce côté là ?" ou bien "je trouve ça trop brut, qu'est-ce que t'en penses ?".

On met toujours notre grain de sel quand on nous le demande; personnellement ça m'a aussi permis de voir un système de production qui me paraît assez efficace.

Plus tard, quand on nous présente à d'autre ami.e.s, on nous appelle par nos prénoms, et lorsque certaines personnes issues d'institutions artistiques belges passent à la galerie ou à l'atelier, on nous présente comme leurs assistants.

Je comprends alors que par notre efficacité de production, ainsi que par le regard qu'on peut apporter à une pensée qui n'est pas la notre, notre statut devient petit à petit plus flatteur.



La capitalisation de l'art va forcer les artistes à poursuivre une logique productrice marchande, tournée vers le profit. C'est à ce moment que l'apprenti.e perd de sa valeur en tant qu'élève: iel n'est plus considéré.e comme une personne à qui il faut léguer un savoir, mais plutôt comme celui ou celle qui va exécuter des tâches, de manière à produire en quantité. L'assistant.e rempli ce rôle, entre artisan.ne et ouvrier.e.

Comme toute chaîne de production, le travail effectué par les assistant.e.s paraît aliénant et s'écarte de son but premier. Si dans un premier temps, il s'agissait d'une transmission de savoir-faire et d'une relation axée sur l'apprentissage, cet objectif là est progressivement perdu de vue.

Dès lors, l'assistant.e n'est plus valorisé.e ou reconnu.e, il n'est aux côtés de l'artiste que pour exécuter des directives. Il ne s'agit pas de créer à partir de différentes entités individuelles, mais de créer une pièce unique en noyant les différent.e.s individu.e.s qui y ont participé, au profit d'un nom unique.

En effet, si l'atelier devient collectif, voire collaboratif, la production en tant que telle reste individuelle : la signature est unique et l'artiste se garde de partager le crédit de la production.

Comme l'énonce Olafur Eliasson : « J'aimerais penser que je suis responsable de l'idée. J'espère que nous sommes tous d'accord sur le fait que je reste maître de l'arbitrage final ». Seul.e le.a maître est célébré.e pour son chef d'œuvre et jamais il ne sont mentionnés les noms des assistant.e.s ayant participé à la création.

La capitalisation de l'art va forcer les artistes à poursuivre une logique productrice marchande, tournée vers le profit. C'est à ce moment que l'apprenti.e perd de sa valeur en tant qu'élève : iel n'est plus considéré.e comme une personne à qui il faut léguer un savoir, mais plutôt comme celui ou celle qui va exécuter des tâches, de manière à produire en quantité. L'assistant.e remplit ce rôle, entre artisan.ne et ouvrier.e.

Comme toute chaîne de production, le travail effectué par les assistant.e.s paraît aliénant et s'écarte de son but premier.

Si dans un premier temps, il s'agissait d'une transmission de savoir-faire et d'une relation axée sur l'apprentissage, cet objectif là est progressivement perdu de vue.

L'assistant.e n'est plus valorisé.e ou reconnu.e, il n'est aux côtés de l'artiste que pour exécuter des directives. Il ne s'agit pas de créer à partir de différentes entités individuelles, mais de créer une pièce unique en noyant les différent.e.s individu.e.s qui y ont participé, au profit d'un nom unique. En effet, si l'atelier devient collectif, voire collaboratif, la production en tant que telle reste individuelle : la signature est unique et l'artiste se garde de partager le crédit de la production.

Comme l'énonce Olafur Eliasson : « J'aimerais penser que je suis responsable de l'idée. J'espère que nous sommes tous d'accord sur le fait que je reste maître de l'arbitrage final ». Seul.e le.a maître est célébré.e pour son chef d'œuvre et jamais il ne sont mentionnés les noms des assistant.e.s ayant participé à la création.



“Dans tout cela l’assistant est chez lui. Il ânonne le texte de l’inoubliable et le traduit dans la langue des sourds-muets. De là ses gesticulations obstinées, de là son visage impassible de mime. De là, aussi, son ambiguïté irrémédiable. Parce que l’inoubliable ne se donne que dans la parodie. Le lieu de chant est vide. À côté et tout autour, les assistants s’affairent. Ils préparent le Règne”.

Giorgio Agamben, “Assistants”,
in Profanations

Parfois, suite à de longues investigations historiques et artistiques, certains tableaux sont reconnus comme appartenant à un.e assistant.e et non à l'artiste. C'est notamment ce qu'il s'est produit pour *Le Colosse*, chef d'œuvre longtemps attribué à Goya.

Tableau phare dans l'histoire de l'art espagnole, symbole de la guerre d'indépendance, il n'a cessé d'être au centre des débats. Dès les années 1990, des doutes sont soulevés sur son auteur.e par deux spécialistes de Goya, Manuela Mena et Juliet Wilson. Le style du tableau ne correspond pas en tous points à celui de l'artiste et c'est grâce à l'impulsion du commissaire José Luis Diez qu'une enquête est ouverte.

En 2008, l'œuvre est réattribuée à Asensio Julia, assistant de Goya. Événement marquant, cette réattribution est encore très critiquée, car pour certain.e.s il n'est pas concevable qu'une œuvre comme celle-ci puisse ne pas être de la main du maître.

La spécificité de l'assistant.e du ^{xxi}e siècle se traduit nécessairement par sa polyvalence. Détent.eur.ice d'une multitude de savoir-faires, acquis tout au long de ses différentes expériences, sans forcément avoir suivi de cursus spécifique. C'est aussi grâce à la formation initiale qu'il a suivie que l'assistant.e se forme à la polyvalence.

Son statut le.la force à être adaptable, voire malléable selon les contextes de travail dans lesquels iel se trouve. Les missions remplies par l'assistant.e d'artiste moderne sont ponctuelles: son aide est demandée sur une période de préparation puis de montage d'exposition. Contrairement aux assistant.e.s d'artistes du ^{xvii}e siècle, il est rare de suivre un.e artiste tout au long de sa carrière.

En 2018, un ami et moi même sommes chargés d'assister un peintre dans son atelier. Un grand type, un peu renfrogné et légèrement boiteux. À sa rencontre, après une bonne heure de retard, on comprend vite sa sympathie et sa simplicité. On a été envoyés en renfort chez lui, car il est le prochain artiste invité dans le lieu pour lequel on bosse. Après une vingtaine de minutes passées au téléphone, il nous invite à entrer et à commencer le travail. Il a l'air perturbé, il met du temps à réfléchir.

Au bout d'un énième coup de fil, il s'excuse et nous explique les raisons de son retard, ainsi que tous ces coups de téléphone: une amie à lui est dans un sale état à l'hôpital. Nous, tous penauds, on a rien à dire là-dessus; il est tout excusé évidemment.

On le rassure du mieux qu'on peut sur le travail qu'on a à faire, pour lui laisser le temps de passer d'autres coups de fils, rien de plus humain au final.

Son atelier est dans un bordel monstre. Notre mission est de le rendre clean, et d'accrocher un maximum de ses toiles en vue de la visite d'un curateur suisse. Ce sont de grand formats, leur assemblage est multiple, c'est au peintre de décider de leur places. On accroche donc minutieusement toutes ses toiles, en les mettant à niveau et en respectant un écart précis entre chaque. Ça nous prend l'après-midi.



On termine en fin de journée, et il nous propose de nous ramener dans le centre ville car il y va aussi. On accepte volontiers. Pendant le trajet, il nous propose de nous rémunérer pour notre travail. Il insiste au point que l'on est obligés d'accepter. Pour nous, cette journée est comprise dans le cadre de notre travail et il n'avait pas besoin de nous payer en plus.

À la suite de ça, il nous paye une bière et un petit casse croûte avant de s'en aller retrouver son amie à l'hôpital. Un mois a passé après notre rencontre avec le vieux type renfrogné qui peignait des grandes toiles dans son atelier. On se retrouve au pied d'une nouvelle exposition.

Cette polyvalence s'explique aussi du fait de l'apport technologique dont bénéficie le secteur artistique contemporain. L'artiste n'a pas forcément besoin d'un.e assistant.e pour réaliser ses œuvres, la technologie remplit une certaine part de travail dans sa production. C'est en cela que l'assistant.e s'est détaché.e de son statut initial, rattaché à un.e seul artiste.

L'introduction de la technologie dans les disciplines artistiques entraîne une double conséquence. D'une part, elle est néfaste, notamment pour l'assistant.e, puisque l'artiste a moins besoin d'aide (cf. Walter Benjamin). Mais dans un second temps, la technologie permet à l'assistant.e de se détacher de son.ssa maître et de gagner en indépendance et en autonomie. C'est en cela que l'assistant.e devient volatile, polyvalent.e, multidisciplinaire et multiplie ses connaissances.

Dès lors, entre les assistant.es des ateliers du xvii^e siècle et ceux d'aujourd'hui, il y a une principale différence. À l'époque, un.e assistant.e était généralement dévoué.e à un.e artiste tout au long de sa vie. Ce statut "d'assistant.e attitré.e" permettait une position sociale stable ainsi qu'un perfectionnement continu de la technique de l'artiste suivi.e.

A contrario, l'assistant.e du xxi^e siècle se doit d'être polyvalent.e, multitâche, capable de maîtriser une grande variété de techniques. Sa volatilité sur le marché du travail le.la force à s'adapter aux différents besoins des artistes pour qui iel travaille.



Ainsi, l'assistant.e, s'il est nécessaire dans le processus de production, n'est absolument pas mis.e en avant (ou alors dans des secteurs très spécifiques et peu courants comme les expositions collectives). Iel est invisible, travaillant dans l'ombre de son. sa maître.

D'ailleurs, l'artiste fait le choix d'un.e assistant.e qui puisse à la fois remplir le rôle de praticien.ne et de penseur.se; son assistant.e devient alors un.e "praticien.ne de la pensée". En d'autres termes, l'assistant.e se converti.e en une personne étant capable de prendre du recul sur les productions de son.sa maître et qui sait décomposer sa pensée.

Le fait que l'assistant.e ne soit pas entièrement dans la position d'artiste lui permet de se détacher du travail artistique et d'avoir un point de vue différent de celui de l'artiste.

En 2019, je me retrouve assistant d'un artiste issu de la ville où j'étudie. Je connais déjà son travail, mais c'est dans sa dernière rétrospective que j'ai découvert plus largement ses pièces. Peintre de formation, il s'est ensuite penché sur la sculpture afin de développer plus profondément certaines réflexions, sans pour autant abandonner son médium premier.

La plupart de ses sculptures sont réalisées avec une certaine minutie, et c'est ce qui attire énormément ma curiosité. Les pièces en question avaient l'air si fragile et à l'inverse ses plus grands projets faisaient part d'une solidité impressionnante, et cela sans ménager une "maniaquerie" du détail et de la finition. Je suis donc honoré de pouvoir être au plus près de la conception.

J'ai été appelé pour travailler dans son atelier, mais aucune indication précise ne m'a été donnée. Je passe une première fois dans son atelier, pour prendre les informations sur mes futures missions, et pour permettre une première rencontre. Il m'invite à entrer et m'explique que son atelier est en travaux. Il me parle de son futur projet qui se déroule en ses lieux, et que mon aide est requise pour faire quelques travaux, histoire de rendre l'endroit plus propre. Il a l'ambition de faire un film, et avant de tourner il veut restaurer ses locaux.

Je cache un peu ma déception, car je pensais travailler sur des projets plus concrets. Mais peu importe, tant que je suis en accord avec mes principes d'"assistant polyvalent". J'envisage cette mission avec une porte de sortie qui peut éventuellement m'intéresser.

...



Le terme de “technicien.ne” permet de regrouper un ensemble de fonctions remplies par l’assistant.e, sorte de “mot-valise” qui ne détaille pas l’étendue des missions. Subissant des abus de langages, le.a technicien.ne n’est plus considéré.e comme *“une personne qui connaît qui connaît et pratique une technique; un.e professionnel.le qualifié.e d’une technique”* (Larousse), mais plutôt comme un.e individu capable de remplir une multitude de tâches, sans réelle spécificité. L’agent.e technique se transforme en un.e homme/femme à tout faire.

Enfin, l’autre appellation qui semble pouvoir définir ce qu’est un.e assistant.e est celle d’ouvrier.e. À la fois de la pensée et de la pratique, l’assistant.e s’apparente à un.e ouvrier.e, à savoir un.e *“travailleur, travailleuse qui exécute pour le compte d’autrui, moyennant salaire, un travail manuel; dans un atelier, une mine, une manufacture, une usine, une exploitation agricole, etc.”* (Larousse).

À titre d'exemple extrême, les salarié.es de Jeff Koons Inc peuvent être considéré.e.s comme des ouvrier.e, travaillant à la chaîne dans une usine. Apogée capitaliste de la production artistique, l'entreprise américaine Jeff Koons Production Inc. Orchestrée de loin par celui qui est plutôt entrepreneur qu'artiste, chef d'une équipe de salarié.e.s, qui produisent à la chaîne selon leur formation, les œuvres du maître sans jamais être cité.e.s.

Dès lors, l'artiste devient dirigeant.e d'entreprise, à tel point que parfois iel ne participe plus du tout au processus créatif, comme l'illustre l'exemple de Jeff Koons. Les assistant.e.s bien formé.e.s doivent être capables de reproduire à l'identique le trait de leur maître, sans que le public puisse faire de différence; et surtout, sans que le public ne puisse même imaginer que quelqu'un.e d'autre que l'artiste puisse réaliser de telles production.

Symbole du capitalisme, le nom de l'artiste devient alors une marque de fabrique, une attestation qui vient fixer un prix sur une œuvre. Sans cette signature, la production n'est même pas considérée et est qualifiée d'amatrice.

...

Suite à ce premier contact, on discute du salaire, ainsi que d'un emploi du temps assez vague. Notre première rencontre ne me permet pas de cerner sa personnalité. Malgré cela, je trouve enfin mon premier job avec une rémunération convenable, dans la filière qui me convient le plus.

Deux semaines après, je commence mes travaux de maintenance : peinture, plâtre, ponçage. L'artiste est toujours présent quand je suis là ; souvent au téléphone, pour vendre ses toiles un peu partout. Je travaille en même temps que les ouvriers qui viennent faire des travaux.

Un jour, l'un d'eux s'approche de moi pendant que je recouvre les murs d'une couleur ocre douteuse, et me dit "C'est bien petit c'est du bon travail ça. T'es peintre en bâtiment ? ", "Non du tout, on m'a engagé pour faire quelques petits travaux".

La semaine passe, l'artiste me montre quelques-unes de ses toiles, et tous les jours il sort un nouveau bibelot de je ne sais où, pour lui attribuer une place décorative. Il m'explique les intentions qu'il a pour cet atelier : il veut le rendre cosy, à l'image d'un certain design nordique. Il souhaite pouvoir recevoir des ami.e.s, peindre, montrer des toiles, prendre le café, etc. : enfin être indépendant de sa vie de famille et avoir une sorte de bureau perso.

Moi je hoche la tête et je donne mon avis sur le design nordique quand on me le demande. Mais je suis surtout devenu un conseiller exemplaire en plantes pour sa décoration d'intérieur.

Plus tard, alors que je fais mon plâtre de rebouchage, le même ouvrier s'approche et me propose une cigarette histoire de faire une pause. J'accepte. "Du coup tu fais quoi, je comprends pas ?", "Moi ? Bah j'suis seulement l'assistant du jeune peintre. Si il a un truc en tête, soit je le fais, soit on le fait ensemble quoi."

Alors que j'étais en train d'installer un système d'accrochage pour les toiles, l'artiste me parle de son ancien assistant avec qui il avait développé une certaine complicité, surtout littéraire.

Il m'explique que depuis, il n'a plus eu personne pour l'assister, simplement parce qu'il n'en a plus eu besoin. Il délègue beaucoup de ses pièces à des artisans. ne.s de confiance. Lui, il est juste à la conception ; pour le reste, en ce qui concerne ses sculpture monumentale, il les commande auprès d'entreprises.

Je suis un peu déçu, mais ça ne m'étonne pas trop. Je vois aussi ma porte de sortie se refermer devant moi, lorsque je comprends qu'il n'a pas besoin d'assistant.

Tous les jours où je suis à l'atelier, on discute un peu tout en travaillant. Il me montre des trucs chouettes qui sont cachés dans ses cartons et moi je lui fais écouter des groupes de musique sympas. Quand ma tâche de rénovation se termine, il m'annonce qu'il a un projet où il a sûrement besoin de mon aide. Surpris et ravi à la fois j'accepte.



Le constat est donc le suivant : l'artiste, forcé.e de produire dans un but marchand engage un.e ou plusieurs assistant.e.s pour augmenter son *rendement*. L'assistant.e rempli ce rôle, entre artisan.ne et ouvrier.e. Comme toute chaîne de production, le travail effectué par les assistant.e.s paraît aliénant et s'écarte de son premier but, alors qu'au départ, il s'agissait d'une transmission de savoir-faire et d'une relation axée sur l'apprentissage.

Paradoxalement, l'assistanat est un terme socialement perçu comme péjoratif; dénoncé par la pensée libérale, le terme d'assistanat est associé à une manière de profiter du système, notamment celui des allocations et des aides salariales. Vu.e comme le dernier échelon de la société, l'assisté.e est celui ou celle qui ne peut pas se détacher de l'aide d'autrui.



À l'été 2019, j'apprends qu'une institution parisienne cherche un.e assistant.e de production, en vue du montage de la prochaine exposition. L'assisté est un artiste d'une cinquantaine d'années, venant d'Afrique du Sud. Il a gagné une certaine notoriété via sa pratique photographique, mais est encore peu connu de la scène française. Je me précipite sur l'offre.

Une semaine après, en route vers la capitale. Je suis reçu par la directrice du lieu. Elle m'apprend que l'espace est géré par peu de personnes, et qu'il a débuté il y a 50 ans comme association culturelle. Depuis, le chemin parcouru leur a permis de s'implanter dans le tissu culturel parisien, tout en gardant une certaine liberté quant au choix de la gestion et de la programmation.

Au fil de la conversation, je comprends qu'un grand nombre de valeurs culturelles sont en lien avec les miennes. Je suis assez charmé d'apprendre que ce lieu est bien plus tourné vers le social que vers la capitalisation de la culture. Suite à cela, on me fait visiter les 600m2 d'exposition, tout en m'expliquant les différentes rénovations à faire avant d'entamer l'installation de la prochaine exposition.

Sur notre route, on rencontre le type qui est l'homme à tout faire du lieu, le "teckos" qui touche un peu à tout. Il me souhaite la bienvenue, et me dit de ne pas hésiter à l'appeler si j'ai besoin d'aide ou de quoique ce soit d'autre. Je suis assez ravi de rencontrer toutes les act.eu.rice.s de cet espace avant de commencer, parce que je me retrouve souvent projeté dans des lieux qui sont des fourmilières, dans lesquels les salutations sont mises au second plan : le travail d'abord !

...

A contrario, dans le domaine artistique, l'assisté.e n'est pas celui ou celle qui profite d'un système, iel est bien la personne qui travaille, qui produit et qui reconnu.e pour cela.

Paradoxalement, l'assisté.e (l'artiste) est socialement reconnu.e, tandis que l'assistant.e ne l'est pas. La hiérarchie est donc inversée dans le domaine artistique : l'assisté.e a le beau rôle, tandis que l'assistant.e est passé.e sous silence.

Ainsi, cette réflexion conduit à se questionner sur la décision que font certain.e.s d'être assistant.e d'artistes aujourd'hui. Statut précaire couplé d'un climat économique et social peu favorable, l'assistant.e du ^{xxi}^e siècle est finalement une personne adhérant à des valeurs partagées par sa génération. Riche d'une histoire fortement marquée par les luttes sociales et l'entraide, l'assistant.e contemporain.e cherche à mettre en pratique ces concepts dans différents contextes.

Les sensibilités des assistant.e.s contemporain.e.s se retrouvent dans des formes spécifiques du ^{xxi}^e siècle comme par exemple le collectif, le regroupement d'entités, d'idées, de savoir-faire, etc.

Si d'une part l'artiste a créé une vraie individualité dans sa manière de produire due à la marchandisation grandissante de l'art, l'assistant.e lui.elle est au centre d'une logique forte de collectivisme. Si l'on se penche sur les tâches de ce.lui.le ci, elles réunissent partage, collaboration, dualité, réflexion collective, et cela au delà du contrat principal d'assistance.



En effet, quand l'artiste ou le groupe d'artistes se veut réceptif, on comprendra qu'outre les capacités et la logique d'un.e praticien.ne, d'un.e ouvrier.e ou d'un.e technicien.ne se cache une réflexivité autour de la pratique, et que cette réflexion se répercute sur des modes de vie ou de pensée.

C'est dans ce but un peu plus intime, qu'une recherche de la polyvalence est nécessaire pour permettre au dialogue de s'agencer. Lorsque cet échange est mis en place, l'assistant.e devient collaborat.eur.ice du projet, iel s'ancre dans une pensée commune. Un.e individu.e peut-iel se permettre d'affirmer une pensée qui lui est propre, sans qu'elle soit sujette à la discussion au sein d'une communauté / de la société ?

Les logiques de pensées, qu'elles soient économiques, politiques ou sociales, ne s'avèrent véridiques que lorsqu'elles sont mises à l'épreuve par autrui. L'artiste, dans son individualité, fait corps avec le collectivisme, lorsqu'iel s'engage avec un.e assistant.e. L'assistant.e valorisé.e se détache de son rôle technique pour s'accomplir en tant qu'artiste.

Ainsi, lorsque cel.ui.le-ci est mis.e en avant, sa place dans la production est modifiée: apparaissent alors des termes comme "colabore avec", ou son nom est souligné dans les intitulés d'expositions ou encore un collectif éphémère se crée le temps d'une production commune.

...

Je suis fin prêt à travailler. Sachant que l'artiste arrive plus tard dans la journée, je commence mon travail de rénovation avec le type en charge de l'entretien. On discute un peu. Après la pause déjeuner, un grand type arrive, accompagné d'une femme bien moins grande que lui. Il se tient bien droit sur ses jambes, malgré les quelques rides rappelant la vieillesse d'un homme, ainsi que ses quelques cheveux gris coiffés en arrière.

Il ne parle pas un mot de français, certaines compétences d'anglais sont donc requises pour l'assister au mieux. Heureusement pour moi, j'étais assez à l'aise pour me débrouiller et comprendre l'accent aiguisé d'un sud-africain. Invité par la directrice, il a carte blanche sur les deux étages d'exposition et a des ambitions bien précises pour l'installation de toutes ses pièces.



On se serre la main professionnellement, lui, son accompagnatrice et moi. Je l'invite à discuter un peu de ce qu'il a en tête autour d'un café. Il accepte volontiers. On passe une bonne heure à imaginer les choses, avec l'équipe, tout en faisant des allers-retours dans les différentes salles d'expositions. J'apprends au fil de la conversation que la personne qui est à ses côtés, est en quelque sorte son assistante lors de ses shoots, mais elle est aussi artiste-peintre-scénographe.

J'avoue que son statut reste ambigu tout au long de l'installation de l'expo. Assistante ? Artiste ? En tout cas, elle semble connaître la moindre intention ou pensée du vieux photographe.

Il y a une importante masse de travail à accomplir : l'exposition n'est pas composée seulement de photographies, des installations d'objets viennent la compléter. Et un des grands espaces d'exposition doit être complètement sombre, donc repeint. C'était la première mission ; avec l'aide du "teckos" du lieu, on met une journée et une matinée.

Une pièce de l'institution est remplie de cartons : ce sont les pièces et objets que l'artiste reçoit un peu tous les jours par La Poste. De vieilles babioles qui lui servent pour ses décors. On doit tout déménager dans l'espace le plus sombre pour pouvoir commencer à penser la place des objets. Trois jours durant, on laisse l'artiste les rassembler, pendant que nous installons les photographies au second ; la tâche est moins compliquée.

Mais on apprend que finalement, il ne souhaite pas que l'espace soit aussi sombre, qu'il faut donc tout changer. Fort heureusement, son amie le raisonne, pour ne changer qu'une partie de l'exposition. Alors, il sélectionne une partie des murs qu'il veut recouvrir de papier peint, et une autre qui doit être repeinte par son assistante.

Ensuite on fait des tests de papier peints sur les murs ; assis confortablement, il pointe du doigt les rouleaux que je dois dérouler et présenter au mur. Un hochement de tête suffit pour comprendre que c'est ok, une grimace annonce que ça ne va pas, ou qu'il n'est pas vraiment sûr. Il en va de même pour les objets, babioles et carcasses moisies : il les pointe du doigt, et indique une autre direction pour annoncer l'endroit où je dois les déposer.



Soit à quatre pattes, soit à genoux, je m'empresse de placer les pièces comme convenu. Mais tout de même... à force, j'ai envie de le voir galérer à quatre pattes lui aussi. Non pas que ce soit une sorte de fantasme, mais il est tellement grand, toujours le menton vers le haut, que ça en devient humiliant. Pour le coup, j'ai vraiment l'impression "d'assister un assisté".

Je suis là pour que l'exposition puisse voir le jour, et pour le bon déroulement du montage d'exposition. En fin de journée la directrice ainsi que ses collègues me proposent un petit verre de débauche. Elle est contente de mon travail et me félicite de l'avancement du projet.

Durant la conversation, et quelques verres plus loin, on sympathise et j'apprends leur point de vue sur ce personnage quelque peu désabusé. Je suis rassuré, car dans la position dans laquelle je suis, je n'ose rien dire. Mais ces dames sont lucides, je suis content de le savoir.

C'est dans cette recherche de la polyvalence que je place l'assistant.e du XXI^e siècle; cel.ui.le qui cherche une autonomie totale, qu'elle soit technique, identitaire, ou de pensée, et une reconnaissance à l'égal de celle obtenue par l'Artiste avec un grand A.

L'assistant.e mérite lui.elle aussi son grand A.

BIBLIOGRAPHIE / SOURCES

-Agamben Giorgio, *Profanations*, 2005

-Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, 1935, Édition Allia

-Blanc Jan et Jaillet Florence, *Dans l'atelier des artistes, Les coulisses de la création de Léonard de Vinci à Jeff Koons*, 2011 Beaux Arts Édition

-Guillouët Jean-Marie, A. Jones Caroline, Menger Pierre-Michel et Sofio Séverine, « Enquête sur l'atelier : histoire, fonctions, transformations », *Perspective*, 1 | 2014, 27-42. Institut Nation d'Histoire de l'Art

-Heinich Nathalie, *L'aura de Walter Benjamin*, Note sur «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique», Actes de la Recherche en Sciences Sociales, pp. 107-109, 1983

-Klapisch-Zuber Christiane, « Disciples, fils, travailleurs. Les apprentis peintres et sculpteurs italiens au XV^e et XVI^e siècle », *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, 2016

-Menger Pierre-Michel, *Portrait de l'Artiste en travailleur*, 2002

-Ribac François, *À plusieurs voix sur Portrait de l'artiste en travailleur*, dans *Mouvements*, n°29, septembre-octobre 2003

-Jeff Koons, "PME Culturelle" <https://www.letemps.ch/culture/methode-jeff-koons-une-pme-culturelle-service>

-El coloso y su atribución a Goya
<https://www.museodelprado.es/aprende/investigacion/estudios-y-restauraciones/recurso/el-coloso-y-su-atribucion-a-goya/661a409d-72c2-48dd-9247-34a241f81f43>

-The Colossus definitely removed from Goya catalogue
<http://www.thearttribune.com/The-Colossus-definitely-removed.html>

Avec l'aide de :

Paul Fleury
et
Patrick Mouret

Achevé d'imprimer à l'EBABX en novembre 2019

