

CIPAC

Fédération
des professionnels
de l'art contemporain

**5^{ème} Congrès international des professionnels de l'art contemporain
29 novembre 2007, ENSA / Les Subsistances, Lyon**

Table ronde *L'avenir des collections publiques d'art contemporain*

Intervention de Nathalie Leleu

J'évoquerai dans mon intervention deux sujets dont le caractère marginal et prospectif ne doit pas occulter l'actualité et l'urgence à réfléchir sur leurs enjeux et finalité : **la mutualisation des collections et le patrimoine muséal électronique.**

Le 1^{er} novembre 2002, la Tate de Londres publiait un communiqué de presse annonçant la décision conjointe du Centre Pompidou, du Whitney Museum de New York et de la Tate elle-même d'acquérir conjointement l'installation *Five Angels for the Millenium* de Bill Viola. L'œuvre consiste en cinq projections simultanées dans un espace occulté, figurant l'apparition et la disparition de figures et intitulées *Departing Angel, Angel of Birth, Angel of Fire, Ascending Angel* et *Angel of Creation*.

Tant Nicholas Serota, le Directeur de la Tate, que Maxwell L. Anderson, le directeur du Whitney, arguaient du bénéfice que le public trouverait dans cette alliance. Je cite M. Anderson : « *Ces dernières années, les musées dans le monde ont eu de plus en plus tendance à se considérer comme des partenaires plutôt que comme des concurrents. Notre association permet de montrer cette œuvre extraordinaire à un public le plus large possible à l'échelle internationale. Je suis convaincu que ce type d'arrangement doit sa viabilité à un nouvel esprit de collaboration, et qu'il fera des émules.* » Et pour citer Bruno Racine, alors président du Centre Pompidou, c'est " *une formule qui ne peut que se développer au regard*

des prix pharamineux atteints dans les ventes " ¹. Derrière l'argument du public pointe celui du marché et des flux financiers qui débordent le lit des budgets publics. L'acquisition du Viola, qui a abouti en 2004, a été rendu possible grâce au soutien financier de Lynn Forester de Rothschild pour la Tate, de Leonard A. Lauder pour le Whitney Museum of American Art et de Mme Edmond Safra pour le Centre Pompidou.

Pour la première fois ², trois institutions muséales s'associaient pour l'achat d'une œuvre d'art contemporain. L'exploit a été réitéré en 2005 par la Tate, le Centre Pompidou et le Kunstmuseum de Bâle avec la co-acquisition de *MAPPING THE STUDIO II with color shift, flip, flop & flip/flop (Fat Chance John Cage) 2001* de Bruce Nauman.

Quelles en ont été les conséquences sur la gestion de la collection ?

Toujours dans un communiqué de presse, Maxwell L. Anderson précisait que, je cite, : « [...] l'accord nécessite de partager la propriété de l'œuvre et d'alterner sa présentation. [...] L'accord signé entre le Whitney, la Tate et le Centre Pompidou règle, entre autres aspects, la propriété, la présentation, le transport, la manipulation et l'installation, l'assurance, la conservation, et les prêts de l'œuvre. L'accord lui-même est remarquable pour avoir résolu des questions concernant trois pays, trois établissements majeurs - chacun avec leurs propres missions et directives - et deux systèmes légaux, l'un basé sur la Common Law (aux Etats-Unis et en Grand Bretagne) et l'autre sur la loi du Code Civil (en France). » ³

Le principe de co-propriété qui assortit la co-acquisition suppose le partage d'une œuvre originale, authentique et unique. En fait, *Five Angels for the Millenium*, essentiellement composée d'images numériques et de matériel audiovisuel, a été édité en trois exemplaires (+ deux épreuves d'artistes), et c'est à un système de gestion purement conventionnel que

¹ Cité dans « Beaubourg : nouvelle génération » in *Les Echos*, 11 mai 2007, <http://www.lesechos.fr/luxe/art-vivre/300168998.htm>

² Il existe des précédents de co-acquisitions d'œuvres en dehors du champ de l'art contemporain. Plusieurs contrats ont été conclus entre la Réunion des musées nationaux et le Metropolitan Museum de New York : en 1973, l'achat a porté sur un peigne liturgique en ivoire du XIIe siècle, représentant l'arbre de Jessé, en 1975 sur une plaque en ivoire carolingienne figurant la Crucifixion (cf. Conférence générale de l'Unesco, Paris, 1978, <http://unesdoc.unesco.org/images/0002/000289/028945fo.pdf>). En 1980, la National Portrait Gallery de Washington et le Boston Museum of Fine Art ont acquis *Athenaeum portraits* de Gilbert Stuart. En 1981, *La Sainte Famille* de Poussin a été acquise par le Getty Museum et la Norton Simon Art Foundation de Pasadena.

³ « *New York's Whitney Museum, London's Tate Gallery and Paris's Pompidou Center will jointly acquire major Bill Viola Installation* », New York, London, Paris, October 17, 2002. (www.whitney.org) "[...] The agreement entails sharing ownership of the work and alternating its presentation. It is believed to be the first international co-purchase by three major museums of a contemporary work of this significance. [...] The agreement concluded between the Whitney, the Tate and the Pompidou governs, among other aspects, ownership; presentation; transportation; handling and installation; insurance; conservation; and loans of the work. The agreement itself is remarkable for having resolved issues pertaining to three countries, three major institutions - each with their own missions and guidelines - and two legal systems, one based on Common Law (in the U.S. and Great Britain) and Civil Law (in France)."

l'on doit la sauvegarde de cette illusion. Ainsi chaque institution jouit d'une « période de garde » où elle a la possibilité d'exposer l'œuvre avant de transférer ce pouvoir à la suivante. Cette allocation conditionne engage la responsabilité du musée dépositaire en matière d'assurance, de maintenance et de conservation ⁴.

L'œuvre perdue, mais ses propriétaires peuvent changer. En effet, si le régime d'inaliénabilité et d'imprescriptibilité des collections des Musées de France confère une relative permanence au tiers-propriétaire français, les deux autres parties ont légalement latitude à céder leur titre de propriété, en vertu par exemple du *deaccession* en vigueur outre-Atlantique et outre-Manche ⁵. En cas de vente, chaque propriétaire peut se porter acquéreur des parts cédées et tout nouvel entrant doit être unanimement agréé.

Est-ce à dire que l'avenir des collections tend vers la mutualisation des œuvres ? Si l'argument économique constitue un élément de réponse positif, il apparaît que la nature même de certaines œuvres favorise cette tendance. Depuis quarante ans, le coefficient d'immatérialité de la création artistique dissout la tangibilité des collections en dehors de la mise en exposition des œuvres qui la composent. L'introduction des médias dans le processus artistique a amplifié ce phénomène d'échappement en instituant la reproductibilité technique comme norme. Tout ou partie de certaines œuvres résultent exclusivement de l'action d'agents immatériels et de leurs protocoles technologiques. La réserve d'un musée d'art contemporain ne compte plus seulement des M², mais aussi des terra-octets. Les serveurs informatiques, baies de stockage et autres entrepôts numériques constituent désormais des zones de conservation du patrimoine artistique.

Un Matisse ne se partage pas ; un fichier informatique, si. La culture matérielle du musée se convertit progressivement en données électroniques. Un nombre croissant d'œuvres les utilise et les campagnes de numérisation des fonds documentaires remplissent les magasins virtuels des bibliothèques de musée. Les révolutions technologiques installent la notion de traçabilité au cœur du système documentaire, dont l'artiste n'est plus la seule source : toute une « chaîne » de collaborateurs, prestataires et fournisseurs participe au processus d'instruction de l'œuvre et de son économie. La diversité de ces informations réclame un traitement et une organisation qui favorisent la visibilité et la lisibilité des ressources. Leur accessibilité s'avère souvent cruciale dans la restitution du projet artistique. Enfin, la circulation désormais planétaire du patrimoine artistique motive le partage de l'information en temps quasi-réel ; ce dernier constitue l'objectif premier de la structuration fonctionnelle des réseaux.

⁴ NB : le prêt de l'œuvre à un tiers doit être décidé à l'unanimité.

⁵ Ex : la collection de la Tate, propriété de la Nation, est cessible.

Visibilité, lisibilité, accessibilité, connectivité et traçabilité : voilà définies les conditions nécessaires et suffisantes pour jouir des facultés d'une ressource au gigantesque potentiel. La « boîte-à-outils » documentaire du musée tire parti des spécificités de la Toile : un flux continu via une plateforme réseau ; une large panoplie d'outils et de formats éditoriaux (bases de données, expositions virtuelles, hypertexte, etc.) ; une pratique collective, voire mutualiste grâce au partage des contenus numériques et/ou numérisés. La dimension électronique valorise de la même façon l'œuvre et le document ; les liens transversaux qu'elle permet entre l'un et l'autre, ouvrent la voie à des articulations visant à amplifier leur connaissance et leur compréhension dans un processus d'agrégation exploitant leur complémentarité.

Ces circonstances, ici brièvement résumées, modifient le périmètre d'activité du gestionnaire de collections et le conduisent à réformer sa méthodologie. Comme la plupart des secteurs de la société civile, les métiers de la conservation et de la documentation ont connu un reprofilage accéléré depuis les premières expériences de dématérialisation des inventaires dans les années 70 puis à la faveur de leur mise en réseau à la faveur d'Internet, tandis que les artistes eux-mêmes avaient déjà engagé ce processus dans leurs œuvres dès les années 60. L'ampleur de cette mutation appelle une grande vigilance face au cheval de Troie qu'a introduit l'électronique au cœur des systèmes d'information. Si les qualités de la ressource numérique sont largement à même de satisfaire les intérêts du créateur, de l'opérateur et de l'utilisateur, ses défauts peuvent tout autant les dévoyer. Sa capacité à intégrer tous les médias, sa diffusion performante des contenus et la communication interactive qu'elle offre en font un vecteur idéal. Pourtant la volatilité et la corruptibilité de la donnée électronique la constituent en menace pour l'intégrité et la pérennité du patrimoine numérique. Si la maturité technologique du numérique est encore à venir, sa prolifération impose dès aujourd'hui une réactivité vitale pour la cohérence de la géographie documentaire.

Que l'instabilité de l'œuvre d'art, dans son principe ou dans sa forme, se répercute sur la collection est un corollaire inévitable ; que le musée enregistre, dans l'intérêt de sa bonne gouvernance, la chaîne de mutations qui en découlent l'est tout autant.