

L'art d'accommoder les restes

Transferts entre l'exposition et la collection

Nathalie Leleu

Mon point de vue sur l'exposition de l'art contemporain se fonde sur l'expérience de la collection et de sa gestion : c'est donc cette approche qui gouverne mon interprétation de certains de leurs points de rencontre et d'achoppement, ainsi que des divers transferts qui s'opèrent entre l'exposition et la collection.

Lorsque son essai *Le Regard* paraît en 1939, Georges Salles n'est pas encore directeur des Musées de France (1945-1957), mais alors conservateur au département des Arts asiatiques au Musée du Louvre (à partir de 1932), et depuis toujours, collectionneur. Cette double qualité, fort éloquente pour la gestionnaire de collections qui vous parle, rend d'autant plus savoureux le paragraphe d'ouverture de l'ouvrage, qui rapporte une scène d'exposition : « *Devant une petite esquisse de Rubens qui représente une Ascension, toile glauque et nacrée, humectée de rayons, échancrée en coquille, j'entendis quelqu'un murmurer : « on dirait une belle huître ». J'ai souvent pensé que pour mieux comprendre le rôle primordial et parfois suffisant de la sensation dans notre plaisir esthétique il n'était pas inutile de nous référer aux données d'un art, le moins haut placé dans la hiérarchie du goût, en revanche le plus souvent apprécié pour lui même : l'art culinaire.* »¹ En encourageant le « plaisir gustatif » du commissaire d'exposition, du collectionneur et du simple amateur, Georges Salles décrit en réalité une approche qui place la vérité de l'œuvre dans sa matière, au delà de sa forme. « *Aussi parler collection, musée, esthétique est-ce avant tout décrire des réactions optiques. Cet essai ne sera, en somme, guère autre chose que l'histoire d'un organe. L'art est matière, nous y adhérons par nos sens. Si l'on veut s'en souvenir, bien des idées fumeuses reprendront pied dans le réel.* »² Cet attachement à la matérialité en représentation et à la sensation qu'elle communique, en amont de l'esthétique et de la théorie dont l'œuvre est le support, n'est pas anodin.

Plus de soixante ans de pratiques artistiques ont décliné sur une latitude très variable la notion de la matérialité de l'œuvre d'art, dont la nature des éléments a connu des transformations radicales amplifiées par la reproductibilité, la technologie ainsi que de nouveaux protocoles de diffusion corporelle. Si l'on suit la suggestion de Georges Salles, et

¹ Georges Salles, *Le regard*, Paris, éd. Plon, 1939, réédité par la RMN, coll. « Textes », Paris, 1992, p.11

² *opus cit.*, p.16

qu'on se laisse tenter à filer après lui la métaphore culinaire, considérer la matière comme référence de l'œuvre produite par l'âge contemporain de l'art aboutit à établir une liste élaborée d'ingrédients aux propriétés contrastées, qui ne feront sens que dans la mise en actes d'une indispensable recette. L'œuvre ne pourrait exister au sein d'une collection sans le recensement scrupuleux de ces ingrédients ; toutefois, souvent seule l'exposition permet le succès de la « recette ». C'est pourquoi il importe aujourd'hui plus que jamais de se rappeler que l'une réfère constamment à l'autre, mais dans une réciprocité loin d'être évidente.

La collection est une enceinte largement ouverte sur l'exposition. Les œuvres transitent de l'une à l'autre pour nourrir l'identité de la première dans ses objets et son histoire, tandis qu'elles construisent le parcours et le discours de la seconde. Dans la croissance accélérée de son actualité artistique, le siècle dernier a montré combien ces deux corpus étaient devenus solidaires, dans une promiscuité où leurs destins se sont fréquemment croisés et influencés l'un l'autre, à la faveur notamment de la notion commune d'exemplarité. Pourtant, si l'œuvre constitue leur dénominateur commun, l'exposition et la collection la partagent de moins en moins sous une forme équivalente. Il suffit d'une visite dans les réserves du Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle pour constater la métamorphose que connaissent certaines œuvres dans leur état « conservatoire », quand elles ne sont justement pas en représentation. Si, d'une cimaise à une grille de stockage, une toile ou une sculpture de Matisse reste une toile ou une sculpture de Matisse et se présente à l'œil comme sa documentation la décrit, toutes les œuvres qui la côtoient ne jouissent pas de la même permanence, voire de la même survivance. Ainsi, les films et les vidéos invisibles s'accumulent comme autant d'objets anonymes, les installations peuvent être décomposées ou « mutilées » - c'est à dire dont une partie du matériel technique est recyclée. Parfois, ne subsiste aucune trace sinon un cahier des charges ou une notice technique de fabrication. Certaines contiennent les agents de leur propre disparition partielle ; ainsi c'est la Nature qui aura raison au terme de leur présentation des bavettes de boeuf de la robe de viande de Jana Sterback et de la laitue de *Sans titre*, 1968 (*Struttura che mangia*) de Giovanni Anselmo ; mais c'est à une économie totalement artificielle que l'on devra la destruction de la structure de *Skultur-Sortier-Station*, 1997 de Thomas Hirschhorn - qui reflète la précarité du mobilier urbain soumis à la pression de son environnement - ou d'un *Wall Drawing* de Sol LeWitt, dont le sort est étroitement lié à celui de son espace d'accueil. En tout état de cause, ces avatars ne sont pas destinés à survivre, au sein de la collection, à l'événement éphémère que constitue leur divulgation publique. D'autres objets en arrivent à échapper à l'espace de l'exposition comme à celui de la collection - j'entends ici ses salles, ses dossiers d'œuvre et ses catalogues raisonnés - pour s'épanouir dans des latitudes physiques et temporelles difficilement saisissables, comme le site Internet *Calendrier 2000* de Claude

Closky dont l'espace naturel n'est pas celui d'une cimaise de musée ni d'un casier en réserve, mais le serveur central du Centre Pompidou et le site Internet qu'il diffuse.

Au delà de la richesse créative qu'elle draine, cette hétérogénéité de démarches, de statuts corporels et de modalités de représentation n'est pas sans conséquence sur les paramètres essentiels de la collection d'art moderne et contemporain. Sans négliger les révolutions esthétiques et historiques qui le définissent, je ne peux m'empêcher de considérer que l'art est devenu moderne par les diverses procédures qu'a engagées le divorce de l'œuvre et de l'objet, dont il ne m'appartient pas ici de retracer la généalogie fondée par Marcel Duchamp et développée par Fluxus, les artistes de l'art conceptuel, du Land Art, etc³. Le retrait de la « signature » de l'artiste de la matière, la quête de véhicules symboliques au-delà d'une forme inerte et définitive ont volontairement exproprié de l'œuvre plastique son caractère unique et authentique. Ainsi sont battues en brèche les obsessions patrimoniales d'exclusivité de la propriété, de l'authenticité de la chose acquise, du « trésor national » et de sa pérennité, qui hantent les greniers des collections publiques. Comme Didier Semin en a rendu la récente démonstration dans *Le peintre et son modèle déposé*, les démarches artistiques visant à destituer l'unicité et l'intégrité de l'objet physique ont laissé « *une brèche théorique ouverte dans la philosophie du musée* »⁴. L'introduction des médias dans le processus artistique a amplifié ce phénomène d'échappement en instituant la reproductibilité technique comme norme, où la relation entre un support et ses données n'est que coïncidente et pas nécessairement signifiante. Si l'inertie du support reste déterminante dans l'œuvre photographique, sa volatilité est manifeste pour le cinéma et la vidéo. Enfin, au stade avancé de la dématérialisation de l'œuvre, comme dans la création numérique, son intangibilité résulte exclusivement de l'action d'agents immatériels et de leurs protocoles technologiques.

Si le frisson vient au théoricien face à ces latences, le praticien doit s'imposer la placidité nécessaire à une gestion clairvoyante et sensée du « cheval de Troie » qui s'est introduit au sein du musée dans la foulée du concept, de la technologie mais aussi de la cascade de droits qui tentent de cerner les évolutions de la création. Derrière la référence matérielle qui subsiste du travail de représentation se développent des protocoles politiques, esthétiques, techniques, juridiques et économiques à la visibilité parfois restreinte en dehors de la production de l'exposition. Dans de telles circonstances, gérer une collection signifie en grande partie savoir entretenir la connaissance de ces principes et de ces données immatérielles afin que les objets qu'ils mettent en jeu soient pas vains et sans qualités : ce

³ cf. Nathalie Leleu, « L'art vivant, le musée et leurs petites économies - Pièce en 6 oeuvres et 5 épisodes », *L'art même*, n°17, octobre 2002, Bruxelles

⁴ Didier Semin, « L'art contemporain échappe-t-il à la collection ? », *L'avenir des musées*, actes du colloque organisé à l'Auditorium du Louvre, mars 2000, Ed. RMN, Paris, 2001, p.496 et *Le peintre et son modèle déposé*, Ed. du MAMCO, Genève, 2001

que j'appelle, dans une acception positive et en mémoire de Georges Salles, savoir accommoder les restes.

Quand il fait de l'objet artistique plus une conséquence qu'une finalité à travers un produit dérivé, l'artiste reporte l'acte décisif d'*invention* de l'œuvre dans une dimension contractuelle scellée entre le créateur, le collectionneur et le public par le biais de l'exposition. La prise en compte indispensable de ce principe contractuel a obligé et obligera encore le musée à réformer les cadres structurels de sa collection, à savoir ses modalités d'acquisition, d'inventaire, de documentation et de diffusion.

Le prêt d'une œuvre des collections m'a montré combien ces cadres étaient dépendants d'un environnement artistique, économique et juridique mutant, mais aussi, par les défaillances de ces paramètres, comment ils étaient les meilleurs révélateurs de ces transformations.

Moon is the Oldest TV, 1965 de Nam June Paik a été inscrite en 1985 à l'inventaire du MNAM sous la forme d'une « sculpture vidéo » en exemplaire unique, composée d'images vidéo, de lecteurs, de téléviseurs N&B, d'aimants et de socles. Mais lorsqu'elle a été prêtée pour la rétrospective *Nam June Paik* au Solomon R. Guggenheim Museum de New York en 1999, c'est une simple autorisation écrite de reconstitution qui a traversé l'Atlantique. L'artiste et le SRGM n'ont pas sollicité le prêt physique de l'œuvre, qu'ils ne considéraient pas indispensable. L'artiste souhaitait non seulement restituer *Moon is the Oldest TV*, mais en outre faire « évoluer » sa réincarnation, qu'il a datée de 2000. Cette dématérialisation accélérée, qui culbute dans un même élan la référence historique, la valeur d'unicité de l'œuvre plastique et l'intégrité de la propriété acquise, peut causer quelque perplexité. En fait, cela va de soi si l'on combine les expériences de Fluxus, le droit d'auteur et l'évolution de la pratique muséale.

« Sur chacun des téléviseurs apparaît une des phases du cycle lunaire. Nam June Paik exploite ici une technologie élémentaire : par l'adjonction d'un aimant au tube cathodique, avant toute émission d'images enregistrées, il interfère sur le signal électronique, transformant le point en cercle, demi-cercle et autre fragment. »⁵ *Moon is the Oldest TV* réfère à des éléments de nature diverse, dont certains n'ont pas d'originalité propre au sens du droit d'auteur, comme les téléviseurs et les socles. Ces derniers sont manufacturés et interchangeables, sous réserve de leur remplacement à l'identique. Le support d'enregistrement des données visuelles, dont l'artiste dispose d'une copie d'auteur, est aussi un produit industriel. L'originalité de l'œuvre et la personnalité de son auteur résident dans l'assemblage et l'installation de ces éléments.

⁵ *Vidéo et après, la collection vidéo du Musée national d'art moderne*, catalogue établi sous la direction de Christine Van Assche, Ed. du Centre Georges Pompidou / Ed. Carré, Paris, 1992

C'est ainsi que l'on peut la qualifier de sculpture, dont l'œuvre originale s'étend à huit exemplaires numérotés et signés (plus quatre épreuves d'artiste), comme le prévoit la loi. L'absence de valeur autographe des éléments et la reproductibilité des données visuelles permettaient donc d'éditer *Moon is the Oldest TV* à plusieurs exemplaires, par analogie avec la production de fontes à partir d'une matrice. Même si l'usage veut que le principe d'une édition se décide simultanément à la création de l'œuvre, rien n'empêchait Nam June Paik, en vertu de son droit d'auteur⁶, de « refaire » son installation. Mais cela ne pouvait être celle du MNAM/CCI, comme le laissait entendre l'autorisation de reproduction sollicitée par Paik et le Guggenheim : si une sculpture peut avoir des originaux multiples, chacun d'entre eux est distinct et indépendant. La démarche de Paik aboutissait donc à la fabrication d'une nouvelle œuvre, sur laquelle le MNAM n'avait aucun droit de propriété, et encore moins sur les modifications que l'artiste comptait apporter. Sauf peut-être le droit à la mémoire, ce qui ne détonne pas avec la fonction d'un musée ... Car c'est dans ce sens qu'il faut interpréter la volonté de Paik de faire référence à la version achetée par le CNAC-GP en 1985, soulignant ainsi la continuité qui caractérise son travail au delà de ses objets, comme Fluxus le revendiquait.

Vingt-cinq ans plus tard, appliquer le critère d'originalité de la sculpture à une installation vidéo peut sembler aberrant, tant l'intégrité de son dispositif est fragile, à l'instar de la qualification d'« exemplaire unique » pour une œuvre dont le principe est technique, visuel et reproductible. A contrario, la vidéo incorporée à l'œuvre plastique ne saurait totalement l'assimiler à la création audiovisuelle ou à l'édition. En fait, Paik rejetait certains aspects conventionnels qu'il jugeait sans fondement ou anachroniques quant à sa démarche créative, comme les scrupules nourris par le musée sur la simultanéité de l'exposition de *Moon is the Oldest TV* à New York et à Paris dans *Le Temps, vite !*. Le point de vue de Paik appelle à une révision des catégories patrimoniales traditionnelles, dans ce qu'elles doivent prendre en compte et au regard des droits qui en dérivent.

Que cette « réclamation » se fasse à l'extérieur du musée – d'où son caractère manifeste et dérangeant - ne signifie pas que ce dernier la mette fondamentalement en cause. Il n'existe pas de certificat officialisant les modalités d'installation ni les caractéristiques précises des éléments ; les valeurs d'usage restent donc contestables. La conservation de l'œuvre conduit nécessairement le musée à envisager l'obsolescence du matériel et de sa technologie, et donc leur évolution à terme, en accord avec l'artiste. Ensuite, en interdisant le mouvement des éléments interchangeables (les moniteurs et les lecteurs) mais en acceptant de prêter les bandes vidéo⁷, l'institution admet de fait une hiérarchie au sein des éléments de *Moon is the Oldest TV* sans que son intégrité en soit altérée. Bien plus, Paik a

⁶ Sont particulièrement visés ici le droit à la paternité (droit moral) et le droit de représentation (droit patrimonial).

⁷ Cette dissociation est une pratique courante dans le cadre du prêt d'installations vidéo.

reconfiguré son installation dans l'enceinte même du Musée, à l'occasion de sa présentation dans les salles (1985, 1992), en modifiant le nombre et le type de moniteurs⁸. Il a ensuite agréé le codage numérique des données visuelles. Le musée a enregistré ces variations au sein de l'œuvre en distinguant dans sa documentation ses états successifs, sans pour autant qu'ils génèrent d'exemplaires originaux. N'est-ce pas pourtant ce qui aurait dû ressortir de ces expériences conduites sur ce qui était à l'origine une « sculpture vidéo » ? *Moon is the Oldest TV* a donc été présentée à New York avec le cartel suivant : « 1965, colored version 2000. Collection CNAC-GP, MNAM, Paris. This variation of the 65' original created for The Worlds of Nam June Paik is made possible by the NASA Art Program ». Les moniteurs, au nombre de treize, se répartissaient dans une rotonde à la luminosité naturelle (le MNAM privilégie quant à lui la pénombre constante). Aux bandes d'origine s'est ajoutée *Full Moon*, montrant un vol d'oiseau en images de synthèse, et l'ensemble a été légèrement colorisé. En compilant dans son intitulé l'amplitude historique de *Moon is the Oldest TV*, Paik assimile la notion de version à celle de génération. Si du point de vue juridique, New York et Paris jouissaient au même moment de deux installations distinctes, l'esprit de son auteur désignait quant à lui une œuvre qui était la même tout en étant autre. L'esprit du musée a répondu, dans la démarche historique qui lui est propre, à celui de Nam June Paik, arguant d'une sorte de « droit de mémoire » - sinon d'origine - évoqué auparavant. Son autorisation s'est assortie du souhait d'avoir communication de tous les ajouts et modifications entrepris par l'artiste, afin d'enrichir la documentation de *Moon is the Oldest TV*. Aucune exigence juridique ne fonde cet accord : il ne dépend que de la bonne disposition des parties et de leur volonté de poursuivre leur collaboration. Ce que le MNAM/CCI conserve aujourd'hui n'est pas tout à fait ce qu'il a acheté, de son propre fait comme de celui d'agents qui lui sont extérieurs.

A son terme, cette fable trouve une morale : la diffusion de *Moon is the Oldest TV* a remis en perspective l'engagement, les droits, devoirs et limites de chacun des acteurs du contrat artistique dont l'œuvre reflète les accords et les accrocs. En interrogeant à rebours le cadre de la cession de l'œuvre, en substituant à la notion de propriété celle d'exploitation, en révisant les catégories patrimoniales et documentaires, cet épisode pointe les évolutions et contradictions dans lesquelles le musée est engagé et qui requalifient son rôle et sa responsabilité.

A l'instar des certificats produits par les artistes conceptuels, l'avertissement qui définit les œuvres de Daniel Buren concrétise la relation indéfectible de l'auteur et de son œuvre, en même temps qu'il y implique son propriétaire, puisqu'il le désigne comme garant de cette

⁸ Les moniteurs varient de 9 à 12, pouvant aller jusqu'à 17, des téléviseurs couleurs succèdent à certains en N/B.

cohésion. En cas de manquement des parties aux clauses du certificat, tant le propriétaire que l'œuvre sont disqualifiés.

Quand *Jamais deux fois la même*, 1967/1985/1990/1994 ... de Daniel Buren n'est pas " mise en œuvre " (au sens littéral) dans les salles du MNAM, cette installation évolutive in situ est conservée dans un classeur au Cabinet d'art graphique. Son inscription permanente au sein de la collection se résume à un certificat / avertissement ⁹.

Le CNAC-GP n'a pas acquis d'élément corporel puisque le concept de l'œuvre motive une re-création différente à chaque exposition. " *Le principe est de recouvrir uniformément de papier prérayé un mur entier, choisi par le propriétaire de l'œuvre, le Musée en l'occurrence, ce qui implique, bien entendu, un faire nouveau à chaque présentation. Peu importe encore la couleur choisie pour les rayures. Le nombre de possibilités de présentation est infini. L'espace choisi, mur extérieur ou intérieur d'un bâtiment – pouvant aller du plus infime au plus long – peut présenter toutes sortes d'éclairages et se montrer sous toutes les couleurs du prisme* " ¹⁰. L'œuvre trouve une réalité matérielle dans son exposition, et seulement dans ce cas. Si l'acquisition porte sur cet objet éphémère, le cadre de sa cession le dépasse largement. Le seul support matériel transféré est l'avertissement dont la valeur est essentielle : il est l'œuvre dans son origine, puisque sans lui elle ne peut être réalisée conformément aux volontés de l'artiste. On peut donc considérer ce protocole comme partie intégrante de l'œuvre au même titre que les éléments qu'il décrit. Mais le certificat en lui-même ne fait pas l'œuvre ; c'est pourquoi son exposition n'est a priori pas justifiée. En revanche, il permet d'attribuer l'œuvre à son auteur, en vertu à l'observation des clauses. Par conséquent, l'avertissement rend compte du concept d'originalité, d'unicité et d'authenticité de la chose artistique. C'est l'une des raisons pour lesquelles il doit être validé par une procédure contractuelle (engagement du propriétaire, paraphe et remise d'un coupon à l'artiste) et qu'il n'en existe pas de duplicata. *Jamais deux fois la même* n'est pas un multiple, ne vient pas de nulle part et n'appartient pas à tout le monde. Si les clauses du certificat ne sont pas respectées, l'attribution de *Jamais deux fois la même* tombe et perd son identité artistique dans l'anonymat.

N'est-il alors pas concevable que ce qui fait véritablement œuvre, c'est l'économie d'un ménage à trois [auteur – œuvre – propriétaire] ? Les clauses du certificat se bornent à organiser ses rapports, en rappelant les rôles, devoirs et limites de chacun. Cette approche des relations au sein de la société de l'art se fonde sur la latitude du droit d'auteur, dont le certificat déploie tout l'éventail. L'œuvre ne résulte que de l'acceptation, en connaissance de cause, des droits moraux et patrimoniaux prévus par le Code de la propriété intellectuelle

⁹ Le modèle de l'avertissement (1969) est reproduit, avec celui du certificat qui lui est antérieur (1968), dans *Daniel Buren, Les Ecrits (1965-1990)*, tome I : 1965-1976, capcMusée d'art contemporain, Bordeaux, 1991

¹⁰ cf. *La collection du MNAM, acquisitions 1986-1996*, sous la direction de Agnès de la Beaumelle et Nadine

français ¹¹. Notamment, la cession à un propriétaire successif motive une nouvelle procédure contractuelle. Un droit de suite est aussi prévu. Et surtout, toute exposition publique, dans quelque contexte que ce soit (intra-muros ou dans le cadre d'un prêt), est soumise à autorisation préalable, à l'instar de la reproduction iconographique de l'œuvre.

Dans le cadre de la collection publique et de l'activité du musée, le fait que l'artiste réserve son droit de représentation devient une contrainte majeure. La vocation d'un musée, outre de collectionner, étant d'exposer et de diffuser, il pourrait se retrouver en situation de ne pas réaliser sa mission. Cet aspect pose en fait plus de questions qu'il n'engendre de problèmes. La compréhension de l'œuvre exigeant celle du concept fondant l'esprit et la lettre de l'avertissement, le musée ne verra aucun intérêt à le contrarier. Inversement, on peut admettre que son éventuel égarement, inévitablement décelable, ne ferait que réactualiser la problématique de l'œuvre et renforcer les liens entre les parties. Ce que le musée collectionne ici, c'est une œuvre de l'esprit. L'esprit d'une médiation.

En vendant *Jamais deux fois la même*, Daniel Buren n'a pas cédé son droit d'exploitation sur l'œuvre, puisque cette réserve concourt précisément à la sauvegarde de son attribution. En revanche, son éventuelle réserve attire l'attention moins sur l'exercice de ce droit que sur les conséquences de l'absence de sa cession, cette dernière étant rarement négociée dans le domaine des arts plastiques, ni dans son principe, ni dans son coût.

Cette réflexion ouvre une perspective peu amène : outre le vent de révolution qu'elle ferait souffler sur les usages des musées, l'acquisition du droit de représentation des milliers de peintures, sculptures, objets ... non tombés dans le domaine public, déstabiliserait leurs budgets. Si une telle éventualité survenait, tout un pan de l'économie des musées d'art moderne et contemporain, dont les arts plastiques composent la grande majorité des collections, serait à réformer. Mais serait-elle viable ?

Les arts vidéo et cinématographique ne laissent pas place au doute : exposer un film Super 8 de Vito Acconci ou une cassette Bétacam de Sadie Benning n'ayant aucun sens, l'acquisition du support s'accompagne nécessairement de la négociation particulière des droits liés à l'exploitation des éléments audiovisuels, régis par un cadre réglementaire précis. Le musée doit gérer les stratégies mises en jeu dans ces formes de création. Les installations combinant plusieurs médias réclament l'association de plusieurs savoir-faire, du

Pouillon, Ed. du Centre Pompidou, Paris 1996

¹¹ Le droit d'auteur comprend le droit moral et le droit patrimonial.

Le droit moral se décompose comme suit :

- les droits déterminant la vie de l'œuvre, à savoir le droit de divulgation, le droit de repentir et de retrait,
- les droits assurant le respect de l'œuvre et de l'artiste, soit le droit à la paternité et le droit au respect de l'œuvre.

Le droit patrimonial comprend :

- les droits liés à l'exploitation, soit le droit de reproduction et le droit de représentation,
- le droit de suite.

matériel coûteux et pas mal de temps. Leur processus tend vers le modèle de production audiovisuelle classique, dans ses cadres humains, ses logiques financières, ses systèmes de distribution. Les frontières deviennent poreuses entre les divers acteurs et les rôles se partagent dans la collaboration en même temps que les auteurs et ayant-droits se multiplient dans le processus de production et oscillent entre l'individuel et le collectif ¹².

Dans *The Third Memory*, Pierre Huyghe reconstitue le film de Sydney Lumet *Dog Day Afternoon* (Un après-midi de chien), substituant à l'acteur la personne réelle dont le rôle est inspiré. Cette « catharsis » aspire à rendre à cet homme son histoire, à travers la réinterprétation de son destin cinématographique. Les images du film de Lumet et le film de Huyghe sont diffusés dans deux salles où est installé du matériel documentaire contextualisant le fait divers. La production de *The Third Memory*, 1999 de Pierre Huyghe a été financée par plusieurs partenaires dont le CNAC-GP et Anna Sanders Films sarl, société de production co-fondée par l'artiste. Ce tour de table a permis la viabilité du projet et la production de cette installation à cinq exemplaires, dont un d'artiste. La co-production permet au musée la jouissance d'un exemplaire à un coût maîtrisé, avec les droits d'exploitation afférents pour la durée de protection légale. Cette modalité lui permet donc d'être un peu plus que propriétaire, car sa qualité de producteur lui donne des droits plus étendus. Elle installe ainsi d'emblée le musée au sein d'un système économique et juridique commun à l'ensemble des industries des médias et du spectacle. Que la modalité d'acquisition muséal que constitue l'achat par commande se soit développée au Centre Pompidou est naturel ; la vocation du Centre à diffuser les formes et les pratiques de la création contemporaine fait de l'établissement une gigantesque machine de production, dont la réforme statutaire de 1992 a recentré la fonctionnalité sur l'exposition et le spectacle vivant. S'observe alors, dans certains domaines, une dépendance de la collection vis à vis de l'exposition, seul cadre productif techniquement et économiquement viable à l'acquisition de l'œuvre. Dans le secteur des nouveaux médias, la collection dérivée de l'exposition concerne, depuis 1987, environ 30% de l'ensemble des installations : citons, pour les plus récentes, *Zapping Zone*, 1990-1997 de Chris Marker, *Hors-champ*, 1992 de Stan Douglas, *Feature Film*, 1999 de Douglas Gordon et *The Third Memory*, 1999 de Huyghe. Par la nature des processus artistiques et technologiques auxquels il s'intéresse, ce domaine de collection transcrit continuellement et de façon visible les opérations de transfert entre la politique culturelle, ses contextes créatifs et économiques ainsi que ses acteurs, mais rapporte aussi les difficultés que posent au musée des systèmes dont il n'a pas la maîtrise. La diffusion hors du CNAC-GP de *The Third Memory* signale la pluralité des régimes qui la caractérise, à travers les nombreuses démarches auxquelles l'emprunteur doit se soumettre.

¹² cf. Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaouroux, « Le droit d'auteur confronté aux créations contemporaines », *Mouvements*, n°17, septembre -octobre 2001, Paris, p. 17-20

Contrairement à un film ou une vidéo, l'installation ne se déplace pas d'un seul bloc : chacun de ses composants est à considérer de façon autonome. Après avoir sollicité l'agrément du musée, la structure d'accueil doit négocier pour son propre compte auprès des ayants droits concernés les autorisations d'exploitation de l'extrait du film *Dog Day Afternoon* de Sydney Lumet, de deux vidéos documentaires et de documents d'archive (pages du *New York Times*, de *Life Magazine* et du *Daily News*) incorporés dans l'installation. L'emprunteur se trouve lui aussi engagé dans la logique globale de la production de l'œuvre, et il y contribue a posteriori en payant sa part de droits d'exploitation. Cette cascade de droits et la variété des objets, des auteurs et des statuts qu'ils visent, offrent à mon sens une illustration manifeste du brassage des catégories artistiques, mais aussi de l'intégration au sein de l'œuvre de plusieurs modèles économiques dont la coexistence est parfois houleuse, comme l'avaient annoncé les Situationnistes, Guy Debord et Jean Baudrillard.

Si l'hétérogénéité de ses objets a d'ores et déjà modifié la morphologie de la collection, sa définition raisonnée reste un chantier ouvert. Le principe d'analogie intégrale entre la nature de l'œuvre et celle de son objet, tel que l'inventaire l'a toujours pratiqué, ne résiste pas à l'inflation d'éléments au degré d'authenticité variable mais tout à fait pertinents pour la valeur de l'œuvre qu'ils composent. Ainsi, comme évoqué précédemment, certains éléments techniques, scénographiques et documentaires ne sauraient jouir au sein de la collection de la même équivalence de valeur produite par l'exposition de l'œuvre. Le musée y joue sa capacité d'expertise des collections qu'il conserve. Outre les nuances qu'elle introduit dans les principes généraux de numérotation, d'identification et de marquage, la prolifération des statuts matériels nécessite un véritable aménagement catégorique et hiérarchique de l'inventaire afin que soient prises en compte sans équivoque possible les notions d'exemplaire, d'édition et de version et autres avatars de l'œuvre en représentation.

Après les modalités d'acquisition, d'inscription et de diffusion, le dernier paramètre constitutif des collections que j'aborderais - hélas trop brièvement - vise le domaine documentaire, auquel le dynamisme foisonnant de la création contemporaine a lancé de nouveaux défis. La temporalité limitée des installations, performances et autres processus spectaculaires exige de la mémoire documentaire une adaptation pertinente de ses principes d'instruction, aux fins d'intégrer les protocoles « invisibles » - conceptuels, technologiques ... - qui animent les œuvres, et de permettre leur interprétation. Ainsi, décrire *One and three Chairs*, 1965 comme l'installation d'une chaise et de deux photographies noir et blanc ne rend pas compte de l'œuvre de Joseph Kosuth. Cette triple représentation d'une même chose (une chaise) sans répétition formelle (1. sa matérialité, 2. sa définition, 3. sa photographie) ne saurait se contenter d'un constat matériel sans qualification de l'économie qui la gouverne. Pour respecter le projet de Kosuth et montrer que « l'idée de l'art et l'art sont la même chose », il

importe de distinguer l'élaboration de l'œuvre de sa réalisation, qui, dans ses objets, n'est que référents et documentation d'un procès relationnel : la chaise est quelconque, et les photographies (la définition du dictionnaire et l'image de la chaise dans l'espace d'exposition), reproductions d'éléments en situation générées par l'acte d'exposer. Une fois l'exposition révolue, la place des images de la chaise et de la définition n'est pas dans la réserve du Musée, mais dans le dossier documentaire de l'œuvre – dont le format est généralement inadapté à ce type d'archive ... Quant à la chaise, la rendre à sa fonction naturelle de support tombe sous le sens. Toutefois, dans ce cas précis, la confusion entre l'œuvre et ses référents est aisée, tant l'exposition les solidarise et oblitère toute hiérarchie entre eux, tant l'inertie de la plupart des « objets muséaux » génère le risque de laisser les référents à se substituer à l'œuvre au sein de la collection, et d'« oublier » l'acte de production *in situ*. A défaut d'une instruction documentaire caractérisant chacun des niveaux synthétisés dans l'œuvre en représentation, il s'avère difficile pour le gestionnaire de répondre à quelques questions capitales : qu'a-t-on acquis (le certificat + une reproduction de la définition ? la chaise ? les trois ?) ? que doit-on produire ? que doit-on conserver ? que doit-on prêter ?

A l'archive linguistique et iconographique descriptive, devenue insuffisante, se conjuguent d'autres outils d'instruction mais aussi de véritable médiatisation, telles les bases de données permettant l'association de données textuelles, visuelles et sonores qui tendent à restituer la dimension de l'exposition, dans un mimétisme produit notamment par l'animation. En matière d'art visuel, les fictions produites sur CD-ROM et sites en lignes, avec souvent les mêmes moyens utilisés par les artistes, deviennent ainsi concurrentes de l'œuvre elle-même dans l'enceinte de la collection. Elles contribuent à accuser la perte de l'origine, référence encore fondamentale de la légitimité du musée ¹³.

Pour conclure cette mise en abyme de la collection dans l'exposition, je voudrais souligner que les nouvelles contradictions qui succèdent aux anciennes ne font que prouver la bonne santé d'un système en constant état alternatif. Le musée et ses conventions ne sont affranchis ni de la théorie, ni de l'expérience, ni des controverses. Comme outil d'investigation et d'interprétation, le musée et sa collection offrent sans doute plus que jamais une large visibilité sur les transformations des champs et des pratiques de la production culturelle, les résistances qu'elles suscitent et les réformes qu'elles annoncent. Mon expérience et les quelques exemples cités m'ont appris que ce n'est point enfoncer des portes ouvertes de remettre sans cesse le métier sur l'ouvrage, surtout quand l'un et l'autre changent aussi manifestement de nature et de fonction.

¹³ cf. Jean-Claude Chirollet, « La mémoire encyclopédique 'virtuelle' », *Les mémoires de l'art*, P.U.F., 1998, p. 130-143

Cette conférence est un développement de la communication de l'auteur au colloque « Exposer l'art contemporain », sous la direction de Catherine Perret, Collège de Philosophie / Centre Georges Pompidou, 4-5 octobre 2002.