

L'ART VIVANT ET SES INSTITUTIONS



Nathalie Leleu

Nathalie Leleu est Attachée de conservation au Musée national d'art moderne / Centre de Création industrielle – Centre Georges Pompidou, et actuellement chargée de mission sur la politique numérique du MNAM. Auteur de divers textes et articles en histoire de l'art, sur la gestion des collections et les nouvelles technologies appliquées au domaine culturel et artistique, elle enseigne à l'Université Sorbonne Paris IV – DESS Connaissance de l'art contemporain et à l'Institut d'Études Politiques de Paris.

Place Georges Pompidou
F-75004 Paris
nathalieleleu@yahoo.fr

« Range tes réserves ! » ou la Cuisine du Placard ⁽¹⁾

Début 2004, les équipes du Musée national d'art moderne (MNAM) furent invitées dans les réserves du Centre Pompidou à visiter une exposition pour le moins singulière ; plusieurs dizaines d'objets anonymes ou indéterminés, disposés sur des supports de fortune, étaient offerts au regard sagace des conservateurs, attachés de conservation et de collection, documentalistes, accrocheurs, techniciens, etc. L'ensemble résultait des mouvements considérables motivés par le déménagement du Centre Pompidou lors de sa rénovation (1997-1999), puis du transfert de réserves liés à l'application du Plan de prévention contre le risque d'inondation (PPRI) en 2003.

Ces objets étaient illisibles en l'état, car leur contexte d'entrée et d'usage au sein de la collection du MNAM était invisible. L'exhibition visait à leur donner une identité et/ou une fonction en faisant la part de l'œuvre et celle de l'accessoire. Pour inusitée qu'elle soit dans le lieu consacré de l'inventaire et de la documentation, la scène n'est pas incongrue. Au contraire, elle est symptomatique de la réalité d'une collection muséale : un corps hétérogène et dilaté dans le temps et dans l'espace, dont les nombreuses coordonnées ne sont pas aisées à déchiffrer ni à situer. Leur connaissance et leur maîtrise ne souffrent pas l'intermittence, a fortiori la négligence. La « piquêre de rappel » qu'a constituée l'exposition des « Anonymes Sans Emploi » est un signe des temps – de ceux que vit le monde des musées depuis environ trois décennies – qui ont vu les réserves remonter à la surface des préoccupations des conservateurs mais aussi de leurs collaborateurs dont les rangs se sont professionnellement étoffés. Le mythe fantasque de la cave sombre et poussiéreuse d'où ne sortaient que les chefs-d'œuvre a vécu. L'expansion immobilière de l'offre muséale, le renouvellement périodique de l'accrochage des collections et l'accélération de la programmation nationale et internationale des expositions à partir des années 1970 ont finalement eu raison de la triste réputation d'espaces reclus mais utiles, dont la jouissance s'avère onéreuse et l'organisation logistique essentielle à une circulation performante des œuvres en interne comme en externe. Il est incontestable que l'expérience éphémère du Centre Pompidou à son ouverture en matière de « réserves accessibles au public », annonçait, sans toutefois arriver à transformer l'essai, le destin dynamique de ces lieux jusqu'alors obliérés de l'activité muséale. L'accès réel ou virtuel à cette aire de transit plus ou moins permanent continue de hanter les esprits contributeurs à la préfiguration d'établissements muséaux d'aujourd'hui et de demain ⁽²⁾ qui, c'est à espérer, n'oublie pas que la réserve est avant tout un espace de conservation et de travail : une zone de retraite et d'étude où s'exerce une veille constante,

d'une part, une antichambre aux salles d'exposition où l'on prépare les œuvres, d'autre part. Quelle que soit l'évolution des vocations, des objectifs et des missions, il importe, pour concourir à leur succès, de préserver la fonction primordiale de la réserve : rendre disponible, dans le meilleur état possible, un objet identifié et localisé.

Stimulé par le modèle développé dans les musées américains, l'essor du métier de régisseur de collections, auquel le Centre Pompidou n'est pas étranger, a porté ses fruits sur le front de la logistique comme sur celui de la conservation préventive des œuvres ⁽³⁾. Mais ces efforts – auparavant portés par des documentalistes clairvoyants sur l'émergence d'un métier dépassant leurs compétences – ne suffisent pas à endiguer la masse d'anomalies déclarées, en dépit de la vigilance que réclament le contrôle et la coordination des entrées et des sorties, des restaurations ou des interventions techniques et désormais des transferts de technologies. La polymorphie de la création artistique au XX^e siècle, la corruption des formes canoniques de l'œuvre d'art, la désolidarisation des supports et des contenus ainsi que les modalités d'immatriculation et de conservation disparates en fonction de la nature des œuvres ont multiplié à l'envi le nombre de « trublions » au sein des collections.

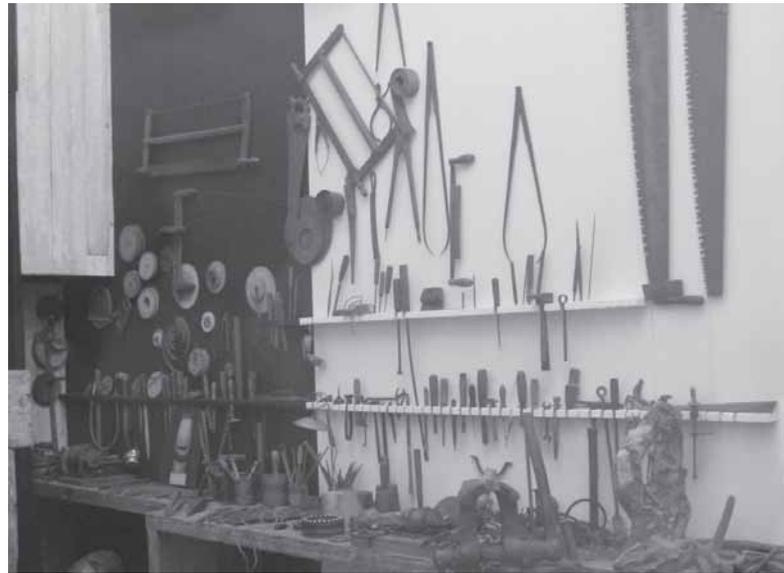
Être un gestionnaire de réserve compétent ne suffit pas à prévenir les chausse-trappes ouvertes par des objets relativement muets et des spécimens dénués, de façon temporaire ou définitive, de l'authenticité et l'originalité qui leur confèreraient un statut indexé sur l'échelle muséale ; ils fonctionnent comme les auxiliaires d'une histoire parallèle, éventuellement clandestine, voire comme les reliques d'une histoire oubliée, mais ils peuvent aussi devenir, à la faveur d'un changement de paradigme, les protagonistes de l'Histoire en train de se faire. On comprend alors que les circonstances qui accompagnent l'acquisition apportent à terme leur lot de casse-tête. Il en va de même pour le système de l'exposition, capable de produire dans le recyclage de l'acte initial de création des hybrides tout aussi dérangement qu'encombrants. La diffusion de la collection dans et hors ses murs introduit un facteur de confusion dont les conséquences – qu'il ne faut pas trop hâtivement juger négatives – sont manifestes pour des secteurs les plus récents, comme la photographie et la vidéo. Que l'instabilité de l'œuvre d'art, dans son principe ou dans sa chair, se répercute sur la collection constitue un corollaire inévitable ; que le musée ne puisse faire l'économie d'enregistrer, dans l'intérêt de sa bonne gouvernance, la chaîne de mutations qui en découle, l'est tout autant.

Le fonds d'atelier et son héritage

Une poule devant un couteau ; ainsi s'est retrouvé le visiteur de l'exposition des Anonymes devant un ensemble de vis, de clous, d'anneaux, de pitons sortis d'une armoire flanquée de trois chevalets, d'une palette... ainsi que d'une machine à écrire de marque Continental et d'une effigie en bois polychrome de saint Martin (première moitié du XIX^e siècle). Un œil très averti a cependant reconnu dans ce matériel hétéroclite les effets de Vassily Kandinsky, entrés au MNAM avec l'exceptionnel legs particulier de Nina Kandinsky en 1981 ⁽⁴⁾ Les intentions de cette dernière avaient été claires, comme le rapporte Christian Derouet, conservateur au MNAM et co-auteur du catalogue du fonds Kandinsky : « Au cours d'un dîner offert par Madame Pompidou le 6 décembre 1979, elle remit à Pontus Hulten [le directeur du MNAM] une lettre où elle décidait qu'après sa mort toutes les œuvres de Kandinsky et tout ce qui, de près ou de loin, avait concerné la carrière de son mari constitueraient un fonds Kandinsky au Musée national d'art moderne » ⁽⁵⁾. Le « de près ou de loin » concernait le contenu de l'appartement des Kandinsky à Neuilly-sur-Seine comme la bibliothèque et la discothèque de l'artiste, certains des meubles et des objets qui lui étaient familiers ; l'éclairage qu'ils apportaient sur l'environnement et les sources de Kandinsky participaient du legs. Au décès de Nina en 1981, le projet pluridisciplinaire du Centre Pompidou n'avait pas encore revisité la collection du Musée et élargi le champ de ses intérêts. Il fallut attendre 1992 et la fusion du MNAM et du Centre de Création industrielle (CCI) pour voir la création d'un fonds consacré au design et à l'architecture. Ce qui dissipa, à retardement, tous les doutes possibles sur la destination des luminaires rescapés du séjour de Kandinsky au Bauhaus ainsi que de la salle à manger conçue par Marcel Breuer à Dessau en 1926 ; ils sont de fait devenus des œuvres onze ans après leur entrée au Centre Pompidou. Aucun destin muséographique ne concerna toutefois le matériel d'atelier et quelques autres objets qui contribuent plus à l'étude ethnologique qu'à l'analyse esthétique, et que le MNAM n'a pas vocation à mettre « en œuvre », malgré leur inscription à l'inventaire des collections ⁽⁶⁾.

Le cas est sensiblement différent pour les outils de Constantin Brancusi conservés dans son atelier. Le testament établi le 12 avril 1956 stipule que l'artiste lègue « à l'État français pour le Musée national d'Art moderne, absolument tout ce que contiendront au jour de mon décès mes ateliers situés à Paris, Impasse Ronsin, n°11 ». Brancusi y exprimait son dessein : la reconstitution dans les locaux du Musée national d'art moderne d'« un atelier contenant mes œuvres, ébauches, établis, outils, meubles ». Après le décès du sculpteur en 1957, une simulation de l'atelier a été tentée dans les salles du Palais de Tokyo, avant l'installation sur la Piazza du Centre Pompidou en 1977 d'une reconstitution exacte mais peu favorable à la conservation des œuvres et à la visite du public. Un nouveau bâtiment fut construit par Renzo Piano en 1997, dans le but déclaré de donner à voir l'atelier tel que Brancusi le considérait : le lieu privilégié d'exposition et d'expérience de son œuvre. La modulation des sculptures dans l'espace, dont les divers états étaient photographiés, a occupé Brancusi jusqu'à devenir, dans les années 1950, sa principale activité. L'établi et la forge présents dans l'atelier sont intégrés dans les relations spatiales établies entre les œuvres, de même que

les outils mécaniques et électriques, les palans et les poulies, que Brancusi adaptait à sa main et à ses besoins. Tout concourt ici à la construction d'une véritable « œuvre d'art totale ». L'introduction au récent accrochage consacré à l'histoire du lieu souligne cette tendance : « La reconstitution de l'atelier ne vise pas à faire œuvre d'ethnologue en recomposant dans les moindres détails la configuration du lieu, mais à transmettre l'unité créée par Brancusi entre ses sculptures dans l'espace de l'atelier. (...) cette unité doit être considérée comme l'accomplissement même de son œuvre » ⁽⁷⁾.



Vue de l'atelier de Brancusi, photo : N. Leleu.

Constitués par l'artiste lui-même en appareil documentaire solidaire de l'œuvre, les outils ont trouvé une fonction définie au sein de la collection. La plupart des objets qui ont suivi les œuvres dans les cartons des fonds d'atelier n'ont pas été dotés d'une vocation au-delà de leur usage. Les instruments de ferronnerie de Julio Gonzalez informent sur la technique du sculpteur, comme les palettes de Michel Larionov gardent la trace des pigments et des substances utilisés ; une fois leur commentaire livré, leur inertie est totale. Ainsi demeurent dans une solitude indifférente les reliefs de sculptures de Charles Despiau – visage fracassé et morceaux d'origine indéterminée.

Scories d'exposition

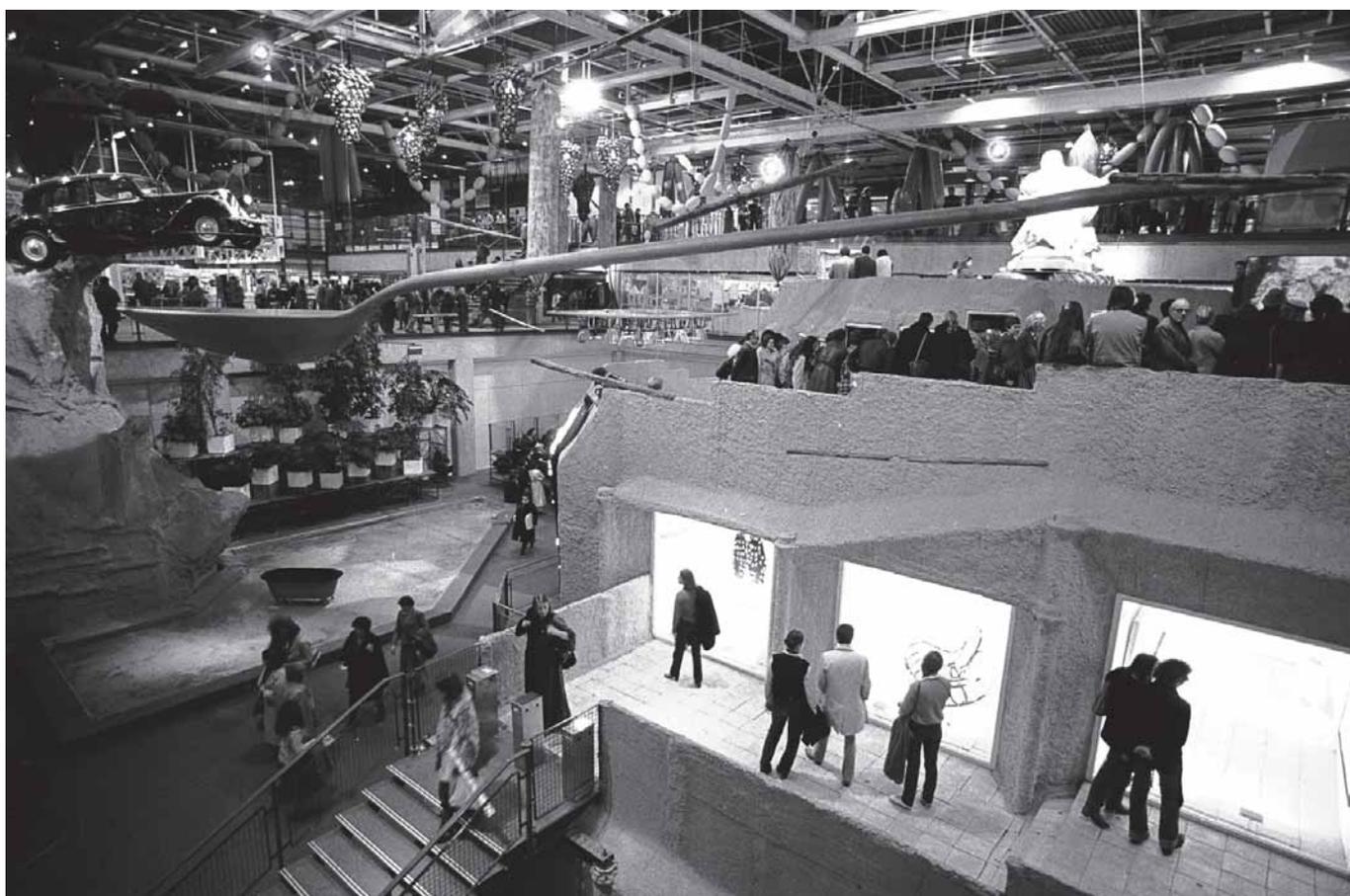
Les artistes ne sont pas les seuls à produire des objets candidats à l'exposition. L'amplification du discours scientifique, promu par une programmation coordonnée à une échelle internationale, a conduit les musées à réformer leur politique muséographique. La difficulté d'accès, voire l'impossibilité pour cause de destruction ou de dégradation, a favorisé la reconstitution d'œuvres nécessaires à la narration de l'histoire de l'art telle que quelques-uns de ses protagonistes souhai-

taient l'écrire⁽⁸⁾. La valeur d'exemplarité de ces objets se limite au périmètre de l'exposition pour laquelle ils ont été le plus souvent produits ; quelle légitimité ont-ils à lui survivre ?

L'évocation de l'*Exposition internationale du Surréalisme*⁽⁹⁾ qui eut lieu en janvier 1938 à la Galerie des Beaux-Arts à Paris formait l'un des tout premiers jalons de l'exposition *Paris-Paris (1937-1957)* au Centre Pompidou en 1981. La documentation photographique de cette manifestation était tout ce qui en restait ; c'est sur cette base que le scénographe et décorateur Christian Debout reconstitua l'espace agencé par Marcel Duchamp et fourni par les productions de Joan Miró, Yves Tanguy, Man Ray, André Masson, Jean Arp, Max Ernst, Wolfgang Paalen et Duchamp lui-même, sous la forme de mannequins apprêtés. C'est encore une fois à la faveur d'un déménagement – celui du Musée des Arts de la Mode et du Textile à l'Union centrale des Arts décoratifs (UCAD) – que ces mannequins se manifestèrent en 1993. En l'absence de traces à un quelconque inventaire, les conservateurs de l'UCAD ne disposaient d'aucune information sur ces éléments qui, si leur référence historique était connue, ne pouvaient certifier leur origine. Rétrospectivement, leur transit par l'Union des Arts décoratifs (dont les circonstances exactes ne sont pas connues) est éloquent. Au terme de l'exposition *Paris-Paris*, ces reconstitutions qui n'étaient pas des œuvres ont vraisemblablement reçu une qualification minimale résumée

dans le syllogisme suivant : les mannequins portent des costumes, les costumes sont du ressort du Musée de la Mode et du Textile, donc les mannequins ont leur place au Musée de la Mode. Mais où se situait la véritable question ? Dans la nature de ces objets ou dans leur fonction ? L'exposition *La révolution surréaliste* au Centre Pompidou au printemps 2002 n'a que partiellement tranché. Quatre mannequins⁽¹⁰⁾ ont été présentés derrière une cimaise à claire-voie, dans une parodie sommaire de l'exposition de la Galerie des Beaux-Arts ; ils ont été empruntés au Musée de la Mode et du Textile, depuis peu officiellement dépositaire d'« accessoires de présentation muséographique » en provenance du MNAM. Ces substituts d'œuvres originales, dont le degré d'authenticité semble conventionnellement minime, valent pour leur potentiel d'évocation historique et sont utilisés comme tels dans un contexte qui met à contribution de la même façon les œuvres. L'exposition abolit la hiérarchie latente qui perdure au sein de la gestion des collections, et dont la signature constitue la seule caution.

Le 8 août 2002, un article paru dans le quotidien *Sud Ouest* rapporte que « la mairie de Bordeaux conserve dans un entrepôt la fameuse cuiller de Salvador Dalí. L'œuvre en tôle de 47 mètres de long avait été prêtée en 1981 par le Centre Pompidou dans le cadre d'une exposition à l'entrepôt Lainé de Bordeaux. Depuis, la cuiller est restée sur les bords de la Garonne, le Centre Pompidou ne semblant pas pressé de la



La Kermesse héroïque de Salvador Dalí, Paris, 1979-1980, © Bibliothèque Kandinsky - Centre Pompidou - Paris.

recupérer, sans doute faute de place ». Cette cuiller, qui préoccupait depuis déjà quelques années l'auteur de cet article, était un ustensile monstrueux de 38,40 mètres et de 1480 kg effectivement affilié à Salvador Dalí, sans cependant être une œuvre originale et authentique de l'artiste catalan. La préfiguration de la rétrospective que le Centre Pompidou lui consacra en 1979-1980 incluait la création dans le Forum et sur la Piazza d'un « environnement » laissé à l'initiative de Dalí. Ce dernier souhaitait mettre en scène sa « méthode paranoïa-critique » dans le théâtre d'une foire festive inspirée de la Santa Creus de Figueras. Deux gigantesques chemises immaculées et deux moulages luminescents en résine translucide du *Monument à Meissonier* de 1895 d'Antonin Mercié⁽¹¹⁾ sur des socles garnis de pneus flanquaient l'entrée du Centre. Le critique Pierre Cabanne décrivit ainsi le Forum : « Sous d'énormes saucisses pendues aux cintres, une cuiller géante au manche étiré contourne une construction de plâtre rose où sont exposés, dans des vitrines et des alvéoles, différents bijoux du folklore daliesque et ses bijoux, que couronne le moulage de la statue de Meissonier. La cuiller vient se placer sous une traction avant perchée sur une protubérance du Cap Creus. C'est la *Kermesse héroïque* de Dalí à laquelle on accède par une entrée de métro de Guimard, et le seul apport personnel du maître à sa rétrospective »⁽¹²⁾. L'hypertrophie spectaculaire d'un objet persistant dans l'œuvre de Dalí et tout droit sorti de la peinture *Symbole agnostique* de 1932 (Philadelphia Museum of Art) avait été réalisée par le sculpteur Kim Haminsky⁽¹³⁾.

Dalí avait souhaité que les « machines à penser » spécialement conçues pour la Piazza et le Forum rejoignent le Théâtre-Musée de Figueras après la rétrospective. Le Centre Pompidou y consentit sans réserve⁽¹⁴⁾. Ce n'est pourtant que le 31 décembre 2004, à l'aube du centenaire Dalí, que la cuiller fut installée sur la Ronda Firal à Figueras. Entre-temps, l'organisation par la Compagnie dramatique d'Aquitaine d'un Mois surréaliste avait motivé le voyage de la cuiller à Bordeaux sitôt l'exposition parisienne terminée. Un séjour de 24 ans l'attendait dans un entrepôt municipal, motivé par l'oubli puis l'embarras causé par l'envergure de la chose et l'indétermination de son statut. La Mairie de Bordeaux manifestait périodiquement son désir de se débarrasser d'un encombrant qui ne pouvait être revendiqué par le Musée national d'art moderne au titre de sa collection : les courriers furent les seuls, pendant des années, à voyager. L'article de *Sud Ouest* a précipité l'épilogue car il faisait état d'une confusion fort gênante entre une œuvre attribuée à Dalí et un élément de scénographie dérivé d'une forme plastique originale. Les termes de l'alternative étaient clairs : soit l'objet était détruit – destin ordinaire des accessoires de scène – soit il était confié à la garde et à la jouissance des ayants droit de l'artiste, à charge pour eux de décider de son sort. Cette dernière option fut privilégiée, renouant avec la promesse faite à Dalí en 1981. Cette cuiller cessa ainsi de tourner dans les marmites du diable.

Le musée producteur de sa propre collection ?

La valorisation du patrimoine contrarie l'homogénéité de ses corpus, quand le musée reçoit des œuvres en devenir potentiel, comme des plaques de verre photographiques qui ne sont pas assorties d'épreuves. Les milliers de supports rentrés avec le legs Brancusi (1957), la dation Man Ray (1994) ou plus modestement avec le fonds Eli Lotar (donation Anne-Marie et Jean-Pierre Marchand en 1995) ont généré une production considérable de « tirages modernes », à savoir des tirages de lecture des négatifs sans validation par l'auteur. Dans la plupart des cas, la divulgation de l'œuvre serait impossible sans cet artifice et le musée n'a pas d'autre recours pour donner accès à ses collections sinon invisibles. Ces épreuves ne sont pas des œuvres ; elles constituent cependant un vecteur indispensable d'information et d'expérience. Quant aux épreuves d'artistes existantes, la vulnérabilité qui les caractérise trouve dans leur « tirage d'exposition » un viatique à leur bonne conservation.

La conception assez désinvolte de Man Ray du tirage d'auteur perturba à plusieurs reprises le monde des collectionneurs et des marchands⁽¹⁵⁾. Dans les années 1960, Man Ray dut faire face à une demande importante d'épreuves pour des expositions dont le nombre ne cessa d'augmenter ; il fit donc des retirages de ses œuvres historiques et sollicita plusieurs collaborateurs à cet effet⁽¹⁶⁾. Si la supervision de l'artiste est plausible de son vivant, les épreuves posthumes ne peuvent s'en targuer. Il y eut pourtant des Man Ray produits après la mort de l'artiste, et notamment 170 photographies acquises par le Musée national d'art moderne entre 1980 et 1987 et tirées à partir de 1976 par Pierre Gassman⁽¹⁷⁾ sous le contrôle de Lucien Treillard. Elles n'ont cependant pas au MNAM le statut d'œuvres mais de documents. La dation en 1994 de 12 000 négatifs de Man Ray et le don de 1 500 clichés provenant de Treillard augmenta de façon spectaculaire la « masse documentaire » d'un fonds dont l'étude motivait la production d'images positives. En outre, le MNAM se trouve confronté à une avalanche continue de demandes de prêt pour expositions (dont certaines qu'il a lui-même programmées) ; la « planche à tirage » fonctionne à plein pour alimenter les cimaises sans corrompre les photographies originales. La possible pollution des collections par la prolifération des « tirages modernes » est amplifiée par la mise en ligne, via des bases de données numériques, des interprétations virtuelles des négatifs qui troublent l'appréhension concrète des fonds existants. La partie de cache-cache avec l'inventaire concerne aussi les photographies produites par Constantin Brancusi dans son atelier et citées plus haut, mais à rebours du cas Man Ray avec les tirages de Gassman. De simple mais volumineuse documentation, les 560 plaques de verre et les 1 289 épreuves de Brancusi passèrent à l'état d'œuvres avec la création de la collection photographique du MNAM en 1981. L'institution prenait officiellement acte, quelques années après le marché de l'art, du caractère artistique de la pratique photographique du sculpteur – ce dont ses conservateurs n'ont jamais douté.

La marge est faible entre le sanctuaire artistique et le purgatoire documentaire, peuplé à l'envi, dont on peut craindre qu'il dégorge un jour et achève ainsi de dénaturer la définition

