

Clémence Danne  
Pour Mémoire

# introduction

J'ai fait une rencontre étonnante. Un garçon d'une vingtaine d'années, né dans la décennie qui a suivi le décret, et qui avait donc grandi dans un pays qui ne savait plus se rappeler, un monde en constante réinvention des règles, de son histoire. Un pays qui avait déjà presque tout jeté, tout fermé au public, tout rendu opaque.

Il est toujours resté vague sur lui-même, curieux de ce que moi, qui avait vécu la transition, pouvait lui conter de l'époque précédant sa naissance. Je sais tout de même qu'il avait grandi dans une famille de province, attachée à ses traditions locales, une de ces familles qui se sont engagées, sans l'ombre d'une hésitation, dans la protection de leur musée des Beaux-Arts communal dès que le décret avait été publié. Ils avaient, comme tant d'autres, installé des statues de marbre dans leur jardin, peut-être transformé les murs de leur bureau en lieux d'accrochage avec des dizaines de tableaux serrés les uns contre les autres, à la manière des salons du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. C'était une réaction bien naturelle, née dans la précipitation. Cet élan d'émotions patrimoniales qui a fleuri aux quatre coins du pays a mené des chefs-d'œuvre à leur fin aussi certainement que si nous les avions jeté au feu.

Notre jeune homme avait vécu dans une telle demeure, et lorsqu'il descendit à la capitale pour ses études, il fut choqué de constater le rapport bien différent que nous (n')entretenions (pas) avec notre Histoire de l'art.

J'étais conservatrice dans un centre d'art contemporain. Je suis aujourd'hui collectionneuse-artiste.

J'ai vécu la transition vers notre nouveau système, je me suis inventée une place sur ce nouveau marché de l'art et du patrimoine. J'ai réalisé, avec ce garçon, quelque chose de très important : cela faisait bien longtemps que je n'avais pas vraiment parlé. Pris du recul. Rappelé l'Histoire.

# chapitre I

Nous avons rendez-vous dans un café, celui où nous nous étions croisés pour la première fois alors que je dessinais. Il aimait l'art, surtout l'art d'« avant », et avait cru reconnaître le pont des Nymphéas dans mes croquis. Il n'avait jamais vu un Monet autrement qu'à travers un écran et avait été pris de l'espoir que je pouvais peut-être en savoir plus que lui à ce sujet. Il s'était trompé, mais nous avons continué à discuter.

J'avais fini par le laisser parcourir mon carnet, qui était un de ceux que j'avais commencé quarante ans plus tôt, oubliés, puis ouverts à nouveau, bien plus tard, pour les terminer. C'était un vestige d'une période où l'on ne savait plus bien définir l'art, et c'était précisément là sa définition. En ce temps, nous étions déjà, certes, passés outre la proclamation de la mort de l'art<sup>2</sup>, mais nous arrivions à bout de termes pour qualifier les pratiques multiples de nos artistes. Il était impossible d'étiqueter nos années avec le nom d'un courant, un terme englobant qui aurait pu déclencher une unique image mentale, à la fois précise et ouverte, pour penser la « période ». Nous étions « post- », nous étions « néo- » nous étions « -revivalistes », mais nous avons découvert ensuite que nous multiplions ces termes précisément parce que nous étions en réalité « pré-... ».

Mon ami revenait de la Bibliothèque universitaire pour notre rendez-vous. Les bibliothèques existent encore. Les livres papiers sont toujours produits, même si le nombre d'ordinateurs, tablettes, carnets de notes électroniques a par ailleurs triplé pour compenser l'impossibilité de mener à bien certaines recherches physiques. Les livres sur l'art, par exemple, avec des reproductions couleur des œuvres, ne se trouvent plus qu'en brocante et se passent de main en main. Aucun livre papier n'est plus produit sur l'art contemporain. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a plus d'information ni de contenu autour de l'art contemporain. Cela veut dire que nous ne devons plus compter sur les acteurs habituels de la culture pour nous les fournir.

La France avait décidé, il y a plusieurs dizaines d'années, d'arrêter de conserver son patrimoine artistique.

\* \* \*

- Je n'arrive toujours pas à comprendre pourquoi les propriétaires ne me recontactent pas.
- On ne fonctionne pas comme chez toi, ici. Ce qui est devenu privé est resté privé. Il aurait fallu rester en province pour que les gens t'ouvrent leurs portes.
- Il aurait fallu que je le sache. Mais je ne vais pas les vandaliser ! C'est une expérience. Je veux juste voir les choses de mes yeux.
- Et les toucher de tes mains, là est le problème. Moi ça ne me dérange pas, de toute façon je n'ai jamais pu protéger correctement mes tableaux, même ceux que je compte garder pour ma collection personnelle. Je n'ai pas les ressources nécessaires. Que ce soit toi, les rats, ou la lumière qui accélèrent le processus du temps sur mes images...
- Mais je suis seul ! Pourquoi une personne ne pourrait pas faire usage de ses sens, une fois de temps à autres pour explorer une œuvre ?
- Une, plus une, plus une...

Ici, après le décret, les gens ont commencé à aménager leurs cabinets d'arts personnels. Après la bibliothèque et la discothèque, ce sont les beaux-arts qui se sont invités à nouveau, après des siècles de quasi-absence, dans les collections personnelles.

« Aller au musée » résonne désormais comme « aller assister à un concert » ; c'est une expérience qu'il faut prévoir, il faut rester à jour sur l'actualité muséale au risque de rater les quelques jours ou quelques semaines d'exposition d'un·e artiste près de chez nous. En effet, contrairement à là où habitait mon ami auparavant, nos musées n'ont pas fermé après la dispersion de leur collection. Ils se sont en majorité reconvertis en galeries d'art et en espaces d'expositions temporaires. « Temporaire » est devenu le maître-mot.

Des milliers d'objets d'art, vendus puis ensuite acquis comme des souvenirs, reposent dans des habitations privées comme des témoins étroitement reliés aux souvenirs personnels de leur propriétaire, « à la croisée du patrimoine personnel et du patrimoine culturel partagé<sup>5</sup> ». La grande majorité des œuvres contemporaines ne sont désormais accessibles, après leur monstration, que dans la confidentialité et l'amitié de ces cabinets de curiosité d'un nouveau genre, à l'opposé de ceux qui avaient précisément précédé les musées nationaux, à l'époque de la Renaissance.<sup>4</sup>

Mon jeune ami est étudiant en psychologie. Il s'intéresse de près aux rapports entre expérience sensorielle et souvenir. Mais ce qui le met en colère en cet instant est un problème plus personnel : il est en manque d'art. Il n'a jamais connu les musées comme avant, ni comme ceux de la capitale maintenant. Depuis son enfance, il est habitué à un entre-deux dont je n'ai jamais souhaité faire l'expérience : des sortes de musées solidaires que les habitants ont créé chez eux après avoir sauvé de la destruction une grande partie des œuvres déclassées par les institutions proches de chez eux.

Volontairement, quelques particuliers qui se sont retrouvés du jour au lendemain avec une collection plus ou moins impressionnante d'œuvres chez eux ont, au lieu de les remiser au grenier, bâti des extensions de leurs maisons pour les ouvrir à tout visiteur, et empêcher à leur échelle l'oubli soudain, certain et complet de toute une portion de leur patrimoine. L'histoire avait prouvé à nouveau que n'importe quelle communauté pouvait, avec pour seule coordinatrice une émotion commune – l'émotion artistique –, s'organiser pour sauver son identité alors que la catastrophe était là. Dignes héritiers des *Angeli des fango*<sup>5</sup>, qui à Florence, en 1966, avaient coordonné leurs forces pour sauver 1 800 œuvres et quatre millions de livres de la boue laissée après le passage du fleuve Arno sur la ville, les français ont su récupérer aux quatre coins du territoire plus de 40 000 objets d'art, en prévision du jour où les musées ouvriraient à nouveau. Seulement, les habitudes de conservation préventives semblent avoir été emportées en même temps que les aides financières de l'État à la culture.

— Je savais que c'était bien différent par ici ; lança-t-il après quelques minutes de silence. Mais je n'arrive pas à saisir comment exactement nous avons pu emprunter des chemins aussi opposés, alors que nous ne sommes séparés que par quelques kilomètres. C'est comme si, ici, le décret vous avait piqué dans votre fierté. Quand l'État a déclaré qu'il n'y avait plus de subventions pour les activités de conservation et de protection, que l'activité muséale n'était plus d'utilité publique, vous avez tout laissé tomber. Vous avez été mis en face de l'évidence que, sans budget, vous ne sauveriez rien pour l'éternité, et au lieu de l'accepter et de repenser vos modes de communication et de partage ; au lieu de faire une croix sur vos règles de prévention affectionnées ; vous avez récupéré ce que vous pouviez et décidé que personne à par vous, les sauveurs, n'aurait le droit de jouir de vos nouvelles possessions artistiques. Et voilà que, pour profiter de l'art parisien, je me retrouve apprenti enquêteur, à retrouver le contact de chaque propriétaire d'une œuvre que j'aurais aimé voir et apprécier, d'une œuvre que j'aurais aimé toucher, oui, peut-être bien ! Et qu'au mieux, je n'obtiens aucune réponse, au pire, je me fais insulter de potentiel voleur ou vandale en puissance.

— C'est qu'au fond, tu ne veux pas voir « l'art parisien ». Peut-être que les artistes que tu cherches ne sont plus en région parisienne. Si tu veux de l'art, à vivre et à toucher sans scrupule, tu pourrais aussi bien profiter des quelques galeries survivantes du Marais, ou faire un tour au centre Komunuma. Ne me dis pas qu'une exposition temporaire n'est pas authentique ; anticipai-je. Cela, on le pratiquait déjà avant le décret. Tu pourrais économiser sur deux mois pour faire un tour de la fondation Cartier... Ou essayer de visiter l'Atelier de Restauration des Photographies (ARP) de la ville de Paris ! Il me semble qu'il fonctionne encore, bien qu'on ait retiré le C de Conservation à son sigle et à son titre. En fait, ils ne pratiquent plus du tout la conservation préventive. Ce n'est probablement plus assez lucratif.

— L'art contemporain ne m'intéresse pas. Et on ne me laisserait jamais pénétrer dans l'ARP, ne dis pas de bêtises. Tu as regardé le prix qu'ils font payer pour un simple nettoyage de tirage argentique ?

— Je sais. Avant, l'Atelier était rattaché à la mairie, puisque son service était d'utilité publique. Les revenus étaient plus stables pour tous les employés, et les prix pratiqués étaient moindres. Maintenant que l'Atelier est privé, je t'avoue que je n'essaierais pas non plus d'y mettre les pieds. Pour les galeries, *your loss*. Cependant, je ne peux pas te laisser dire que la transition ici s'est basée uniquement sur

une question de fierté ou d'abandon de nos idéaux de conservation. Notre système était bien sûr imparfait et volontairement aveugle sur certaines questions d'efficacité de nos protocoles de conservation, mais la décision de l'État ne faisait au départ aucun cas de ces considérations philosophiques. La décision a été prise, officiellement, pour des raisons économiques et écologiques. Je ne sais pas si tu imagines à quoi ressemblait une réserve, avant.

— Pas vraiment.

— Imagine des énormes pièces au plafond haut, mal isolées, dans lesquelles des humidificateurs, des chauffages et des VMC se relayaient nuit et jour pour maintenir une température et un taux d'humidité constants, pour des collections qui ne voyaient jamais le jour.

À une époque où la conscience de la catastrophe écologique imminente était plus forte que jamais, nous étions capables de manifester contre les enseignes de *fast-fashion*, qui maintenaient des 20°C dans leurs boutiques même par 35°C à l'extérieur, mais nous n'avions jamais songé à pointer du doigt les radiateurs électriques de la réserve de la bibliothèque municipale à deux rues de chez nous. Lorsque l'État a semblé découvrir cet aspect de la préservation de notre patrimoine, nous sommes devenus des cibles idéales, des coupables tout désignés pour diriger l'indignation du public ailleurs que sur les géants du capitalisme.

Imagine aussi des constructions aussi hautes que ton HLM et aussi étendues que ton centre commercial, des budgets se chiffrant en millions d'euros<sup>6</sup> débloqués pour construire des centres de conservation, alors que le réchauffement climatique, l'immigration et, par voie de conséquence, la crise du logement laissaient des milliers de personnes sans habitation<sup>7</sup>. On affichait avec fierté dans nos rapports des records de surfaces créées pour accueillir de nouvelles collections, subventionnées par des mécènes multi-millionnaires, et on ne jetait pas un œil à l'homme qui faisait la manche en face de notre boulangerie. L'État devait trouver un secteur dans lequel faire des économies pour débloquer des aides dans les secteurs où la pression de la société se faisait plus lourde.

Il s'agissait davantage d'un « coup de com » qu'autre chose. Les chiffres n'étaient en réalité pas comparables. Cinquante millions d'euros sauvegardés en annulant la construction d'un nouveau bâtiment pour les Archives nationales n'allaient pas combler la coupe de 500 millions d'euros dans le budget d'Action Logement.

Certaines choses se sont améliorées. Mais peu.

— Vous étiez d'accord avec tout ça ?

— C'est apparu soudainement. On ne nous a pas demandé notre avis.

— Vous auriez pu protester, même après la déclaration. Vous deviez être d'accord, quelque part, d'être devenus le « secteur sacrifié ». Il me semble pourtant que les français·e·s étaient très attaché·e·s à leur patrimoine culturel. Pourquoi ? Comment avoir pu laisser passer cela ?

— Il y a eu des protestations. Mais pas tellement de l'intérieur. Beaucoup d'amateur·trice·s se sont révélé·e·s, ont haussé la voix, mais iels ne comprenaient pas assez les rouages de nos administrations

pour proposer des solutions réalistes qui auraient évité... cet effondrement. Comment le pouvaient-ils ? L'État lui-même, protecteur du patrimoine depuis la Révolution<sup>8</sup>, avait passé des années à essayer de ralentir l'arrivée de cette décision.

— Vous ne les y avez pas aidé.

En effet. Mon inaction, et celle de mes collègues, s'expliquait en partie par une désillusion envers les politiques. C'était la dette accumulée pendant des dizaines d'années et la pression capitaliste qui avait fini par déclencher cette décision, ce n'était un secret pour personne. Mais la publication du décret en catimini, du jour au lendemain, voulait nous envoyer le message qu'il s'agissait d'une décision de force. Le gouvernement, à la popularité déjà discutable, ne voulait pas perdre en crédibilité en admettant que son pouvoir de protection du patrimoine s'était amenuisé puis avait disparu sous les coups du capitalisme. Les politiciens ont préféré fermer les yeux et ordonner la dissolution de la culture plutôt que remettre en cause l'intégralité du modèle qui a mené à sa perte. Ce double discours que nous lisions dans les actions du pouvoir nous a d'emblée découragés avant la bataille.

Dans un second temps, il y avait la déception personnelle. Je m'occupais de collections d'« arts pluriels » : gravures, estampes, photographies, objets de design graphique... Premier problème. Toutes ces disciplines différentes étaient englobées sous le même nom issu d'une caractéristique commune : arts du multiple. La gestion était terrible. Comment construire un environnement assez stable, sans prendre en compte les spécificités de chaque support, de chaque technique ? On me demandait une réponse générale à quatre ou cinq problèmes spécifiques. J'ai essayé de faire comprendre à mes collaborateurs·trices qu'il nous fallait plus de moyens financiers, plus d'espace, des formations adaptées<sup>9</sup>.

On m'a fait comprendre que mes demandes n'étaient pas urgentes ; car la priorité de ma mission était l'acquisition d'œuvres contemporaines avant la protection des œuvres plus anciennes présentes dans la collection. Je participais à l'historicisation du présent avant de participer à la transmission du passé. Malgré la centaine d'années qui nous séparait de certains clichés, je pense que nous étions encore dans l'idée que la photographie et la vidéo n'étaient pas une priorité dans la conservation du patrimoine. Elle et ses pairs étaient reproduits et reproductibles. Ils restaient des arts mineurs, arrivés dans les collections d'État sur le tard et surtout sans la création de modules d'apprentissage appropriés pour leur bonne gestion.

Nous n'avions assez de recul technique que sur une toute petite partie de notre héritage artistique pour réussir à le conserver correctement. Nous savions non seulement comment conserver la peinture, la sculpture, l'architecture, mais avions aussi les connaissances nécessaires pour les restaurer en cas d'altération. Toute restauration se devait même d'« être documentée et aussi réversible que possible<sup>10</sup> », ce que je trouvais paradoxal au regard du peu de liberté créative accordée aux restaurateurs. La restauration se devait d'être reconnaissable, mais ne devait pas dénaturer l'original. Cela sous-entendait que le·la restaurateur·trice se voyait accorder et retirer par le même mouvement le pouvoir de modifier l'œuvre. Certes, ce métier n'était pas celui de la création pure, mais il me semblait que quitte à allonger la durée de vie d'une œuvre au-delà de ce qui était initialement possible, autant accepter par le même raisonnement que l'intervention de l'humain était inévitable, et qu'un tableau millénaire restauré à vingt reprises ne serait donc plus l'œuvre d'un seul artiste, mais de vingt. Les interventions des vingt restaurateurs se devraient toujours d'être réversibles, mais pourquoi essayer à tout prix



de les cacher ? La restauration perceptible, non-illusionniste<sup>11</sup> était pourtant admise, parfois même considérée comme utile, dans les disciplines artisanales. Personne n'était choqué de voir le goulot d'un vase reconstitué à l'aide d'un matériau plus clair que celui d'origine, car cela améliorerait la compréhension que nous avons de l'objet et de ce qu'il avait subi avant d'être restauré. Alors était-ce de la honte ? Aurions-nous été honteux de souligner par nos retouches que l'art ne résistait pas plus au temps que les autres objets de notre quotidien, qui avaient au moins pour excuse à leur dégradation leur valeur utilitaire ?

Nous avons ainsi eu des centaines d'années pour nous faire la main sur ces disciplines, sur les Beaux-Arts.

Nous nous étions lentement adaptés au fur et à mesure que de nouvelles techniques se développaient, et nos prédécesseurs (hormis quelques exceptions comme l'indétrônable Léonard de Vinci, maître dans l'art d'inventer des techniques de peinture instables) avaient par chance utilisés des matériaux plus que durables pour faire parvenir leurs œuvres jusqu'à nous.

Ainsi quand se développèrent les arts imprimés de façon massive à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, quand vinrent la photographie, les imprimés (livres, affiches, etc.), la vidéo, puis le numérique, nous n'étions d'abord pas prêts à les accepter en tant que formes d'art. Quand nous le fûmes, les développements techniques opérés dans ces branches nous mettaient déjà en retard. Ainsi débuta une course entre la production d'images, qui augmentait de jour en jour de manière exponentielle, et la science qui à peine réussissait à ralentir le vieillissement de l'une d'entre elles, que trois nouvelles images produites dans trois nouvelles techniques apparaissaient sur le marché. Cependant, ce que je décris là était encore le meilleur des cas ; le pire et le plus courant des cas était celui où nous n'essayions même pas de ralentir ces disparitions.

— Non, je n'ai pas essayé de me battre. J'ai vu ma collection dépérir avant celles des autres ; avant même qu'on songe à toucher aux autres. Je l'ai vue dépérir par pure négligence ; avant même qu'on songe à détruire nos métiers par stratégie politique. Personne ne s'indignait de mes conditions de travail car il existait sûrement, ailleurs dans le monde, une photocopie de telle affiche, un tirage en plus de telle photographie. Le passage au digital n'arrangeait rien : « une bonne photocopie » et le problème était réglé. Il y aurait eu des images à sauver si j'en avais eu la volonté, oui... Mais la passivité ambiante m'en a empêché.

Au moment où tout a basculé, je travaillais dans des conditions instables. Les artistes eux-mêmes ne se souciaient guère de la postérité. On m'a donné des affiches à conserver sur clé USB ! Un casse-tête de sauvegarde et d'exposition ! J'avais acquis le droit d'imprimer les affiches dans le cas où nous en aurions eu besoin pour une exposition, mais alors où se trouvaient les limites de mon travail, alors que je devais décider à la place de l'artiste du mode d'impression, de la justesse des couleurs, parfois même du format ?

Non, je n'ai pas voulu me battre plus que ça, car je cherchais déjà à me reconverter. Je peinais à me retrouver dans un métier dont la définition était de plus en plus instable, avec des moyens de moins en moins assurés.

— Je comprends ta déception personnelle, mais cela ne m'explique pas comment tout le monde a laissé cela se passer. Je comprends que la confusion autour de la nature de tes collections ait fait en sorte qu'on ne se pose même pas la question de leur avenir ; je comprends malheureusement pourquoi

elles ont été les premières à s'évaporer. Mais les beaux-arts ! La peinture ! La sculpture !  
L'architecture des musées ! Personne ne s'est dit que cela allait lui manquer ? La déambulation ?  
Le hasard de la découverte ?

— La digitalisation, mon ami... Comme je te l'ai dit, bien sûr, il y a eu des protestations. Mais depuis des années déjà, la dématérialisation gagnait du terrain dans le cœur des gens. Au départ, leur peur était celle de penser qu'on pouvait réduire en cendres leurs œuvres préférées. Cependant, iels étaient rassuré·e·s dès qu'on pouvait leur prouver, souvent par une simple photographie, que celles-ci existaient toujours physiquement, quelque part, même si elles étaient loin d'eux, même si iels ne pouvaient plus jamais les voir de leurs yeux. Savoir que quelque chose était, savoir où quelque chose était, donnait l'impression que la chose était protégée. Puis, le fait de posséder l'image est devenu chez beaucoup de gens aussi significatif que le fait de posséder l'objet, et tu connais la suite.

Les américains nous avaient largement devancés à ce sujet, d'ailleurs. Leurs politiques de dématérialisations, qui avaient pris forme largement avant notre propre transition, suivaient plus une logique commerciale qu'une logique préventive.

Je repensais à la morgue. Ce doux surnom était donné aux archives du *New York Times*, à l'époque. Ils avaient pris une initiative que je trouvais au départ intéressante, qui sortait du modèle des archives numériques classiques, avec leur moteur de recherche contre-instinctif, et leur clarté discutable. *The Lively Morgue* était un Tumblr<sup>12</sup> créé par les archivistes du NYT. Sa dernière activité datant de 2017, il était donc selon les conditions d'utilisation marqué comme « inactif » à partir de 2020 et risquait de disparaître totalement de la plateforme d'ici 2087.

J'avais découvert ce blog trois ans après le dernier post publié. C'était, comme on pouvait le lire sous d'autres termes dans la section « à propos », une sorte de bouteille à la mer, lancée pour sauver ce qui pouvait l'être de la disparition et de l'oubli. Entre une et cinq photographies environ étaient postées par semaine, accompagnées du scan de leur verso, sur lequel il y avait régulièrement des annotations manuelles, des dates, des collages. Un court texte était également publié dans le même temps, expliquant les conditions dans lesquelles les images avaient été prises, leur contenu, ce pourquoi elles avaient été utilisées. Je trouvais qu'il s'agissait d'une forme de digitalisation responsable, à taille humaine. Je pensais que ce projet défendait des valeurs d'accessibilité de l'information, tout en évitant de trop partager d'un coup (à l'époque, je me sentais oppressée par les actions d'autres établissements qui ouvraient du jour au lendemain des fonds de millions d'images et d'ouvrages à tous et à toutes, dans un magnifique geste signifiant « vous n'avez qu'à vous servir, nous sommes là pour vous » et en même temps « vous ne pourrez jamais tout voir, ni tout lire, et vous sentirez à jamais incultes face à l'infinité de savoirs que nous vous offrons... »).

Puis, les managers du NYT ont commencé à proposer certains des clichés postés à la vente, pour leur trouver un·e vrai·e propriétaire, qui pourrait y attacher une valeur sentimentale tout en lui en donnant une économique, plutôt qu'en laisser la propriété à l'entreprise. Une proposition curieusement visionnaire, bien que les États-Unis n'aient pas vécu la même chose que nous.

Cependant, avec le recul, tout ceci ne me paraissait pas souhaitable.

Le choix de la plateforme en était lui-même évocateur. En effet, Tumblr était une plateforme de partage de contenu en images, sur le principe d'Instagram<sup>13</sup>. Quand un·e utilisateur·trice s'abonnait au blog *The Lively Morgue*, iel pouvait voir les publications de celui-ci apparaître sur sa propre page d'accueil, qui se rafraîchissait automatiquement à chaque nouvelle publication de n'importe quel autre blog qu'iel suivait. Choisir ce format induisait inévitablement que quiconque s'abonnait à ce blog entrerait dans une forme de consommation rapide et en surface de l'image proposée, peut importe le texte publié avec, afin de parvenir le plus vite possible au post suivant, à l'image suivante, d'un autre blog, faisant instantanément oublier l'image précédente.

À l'époque il était acquis, même si nous le disions rarement, que sur internet l'image était une forme de monnaie. À l'inverse de la télévision qui divisait les acteurs du média entre les producteurs/diffuseurs d'un côté et l'audience de l'autre, internet offrait un paradigme plus complexe où l'audience participait à la production et à la diffusion de contenu, et où l'abondance des images était autogérée par les utilisateurs. Le partage des images de la part du *NYT* sur internet, et non pas dans les numéros de leur journal par exemple, n'était pas un geste anodin. Il participait de l'économie et de l'implantation de l'entreprise de presse dans la culture populaire. Aux yeux de l'internaute, il suffisait que le journal apparaisse souvent — et non pas longtemps — dans sa *timeline*, pour être considéré non plus uniquement comme un fournisseur d'images et d'histoire, mais comme une entité collaboratrice dans la constitution d'une archive visuelle mondiale et partagée 2.0<sup>14</sup>.

*You can't touch digital. It's easier to look at, it's faster to look at, but it feels like, in a weird way, this [physical photographs] is a little more permanent than digital. Digital seems to just go away so fast*<sup>15</sup>.

Cependant, je ne peux pas croire que les archivistes ne savaient pas que l'utilisation d'un réseau social pour ouvrir ses archives n'allait pas mener à une forme de consommation irréfléchie de l'image. *The Lively Morgue* était devenue une page de communication comme une autre, faisant indirectement la publicité du *NYT* à travers l'esthétisation du vestige, la fétichisation de l'archive à regarder comme une « belle chose » au lieu de la comprendre et lui assurer un avenir.

Sur le blog lui-même, on pouvait lire que même si dix photographies étaient partagées par jour sur la plateforme, le travail n'aurait pas été terminé avant 3935. À supposer qu'internet et l'humanité existent encore en 3935...

- C'est curieux. Aujourd'hui, personnellement, je ne me contenterais jamais d'une photographie. J'ai même du mal à me contenter d'un livre numérique, alors que j'ai appris à lire à la fois sur tablette et livre papier.
- En fait, nous avons été obligés pendant longtemps de nous contenter de cela, voire de trouver du réconfort dans la culture dématérialisée, bien avant le décret. Je pensais la même chose que toi pendant longtemps, et je comprends que cette envie de voir les choses revienne avec ta génération. Il doit y avoir un côté instinctif à cela.
- Tu veux dire qu'il y a eu une autre crise culturelle avant le décret ?

— Hum... Une crise sanitaire, en fait.

Il me regarda en haussant un sourcil, pour me pousser à développer. Je m'amusais de l'effet provoqué par ma pause.

— J'en ai entendu parler, dit-il. Mais je ne vois pas le rapport.

— C'est pourtant évident. Quand le virus s'est propagé, les pays ont fermé leurs frontières trop tard. Les États ont pris du retard sur les mesures de confinement, et le moyen le plus efficace pour freiner la propagation du virus a été de fermer tous les établissements qui n'étaient pas de première nécessité pour la survie de la population et de s'enfermer chacun chez soi pendant plusieurs mois. Tu as déjà appris cela, non ?

Nouveau regard perplexe.

— Oui, je l'ai appris... Donc les musées : fermés.

— Et les visites virtuelles : ouvertes. Les premières semaines ont été vertigineuses. L'utilisation de ressources en ligne était déjà tout à fait démocratisée, mais ce qui a fait la différence, c'était principalement la gratuité, et une communication accrue centrée uniquement autour de ces ressources. Une forme de concurrence s'est presque installée entre les institutions, à celle qui maintiendrait sa page Facebook<sup>16</sup> ou son site le plus actif pendant le confinement. Les Scènes nationales préparaient des programmes dignes des chaînes télévisées ; les musées proposaient des activités renouvelées chaque jour, qu'il s'agisse de tenter de reconnaître une œuvre à partir d'une photographie de détail, ou de reproduire une scène en tableau vivant chez soi... En bref, nous en sommes venus à consommer la culture de chez nous, en découvrant en même temps son aspect volatile, temporaire. Les pièces n'étaient souvent retransmises qu'une fois, puis disponibles en replay pendant une semaine. Les jeux autour des tableaux et des photographies célèbres étaient balayés les uns après les autres, jour après jour.

Les bibliothèques et les librairies se sont également prêtées au jeu, ouvrant leurs archives numériques ou proposant des extraits d'ebooks gratuits, et nous nous sommes rué·e·s dessus en étant convaincu·e·s qu'aussitôt la crise passée, les portails se refermeraient.

— Vous avez eu raison.

— Oui, presque... Tout est revenu « à la normale » dès que cela fut possible dans notre secteur. Le but, je crois, en amenant la culture directement dans les foyers, avait été de ne surtout pas perdre de public, qui rapporterait du profit de façon ultérieure. Quelques conservateur·trice·s avaient des intentions honorables, et ont décidé avec leur équipe de poursuivre le travail de partage qu'ils avaient commencé, notamment au Louvre-Lens, dont tu as déjà dû entendre parler.

— Ma tante a récupéré quelques *oushebtis*<sup>17</sup> de ce musée chez elle, je crois, dit-il. Il marque une pause. Mais... Tu parles des musées comme s'il s'agissait de magasins et de leurs clients. N'étaient-ils pas considérés comme « musées » uniquement les établissements à but non lucratif ? Et quand vous avez pu ressortir de chez vous, ne vous êtes vous pas rué·e·s dans les librairies et les musées, de toute façon ?

— Si, bien sûr ! Certes, j'exagère avec cette comparaison quasi-commerciale. Le but n'était pas le profit pur et simple, mais les musées étaient loin d'être gratuits pour tous. Ils avaient besoin des recettes des entrées pour leur bon fonctionnement interne, l'entretien, la planification d'évènements ultérieurs. Ils avaient tout de même besoin d'attirer du monde.

Quant à l'après : oui, même si cette communication n'avait pas existé, nous nous serions précipité·e·s là-bas à la réouverture. Le manque était présent. Même si quelques-un·e·s de mes ami·e·s ont tout à fait réussi à ne pas sortir de chez iels pendant quelques mois après. Finalement, les visites virtuelles leur convenaient. Un jour, j'ai commandé avec une amie un robot, à distance, qui parcourait les salles de la Maison européenne de la photographie selon nos désirs pour nous retransmettre les images qu'il filmait en direct, sur notre écran. L'expérience n'était franchement pas aussi frustrante que je ne le pensais. Elle ne l'a pas été non plus pour des milliers d'autres personnes.

— Je vois...

Je recommandai un espresso. Il regardait mon carnet, comme toujours. Je comptais le lui offrir, un jour, lorsque j'aurais terminé de noircir toutes les pages.

Comme je l'ai dit, c'était un de ces carnets que j'avais commencé il y a des dizaines d'années, bien avant la transition. Il cachait encore, dans les premières pages, des notes de recherches, des collages.

À l'époque, je photocopiais des pages de livres, hors contexte, pour y ajouter mes commentaires, et j'oubliais quelques mois plus tard leur origine.

Il devait encore y avoir, peut-être, des débuts de réflexion sur le sujet de la digitalisation, qui m'avait passionnée pendant un temps, alors que j'arrivais à la fin de mes études.

Je recommençai donc à le feuilleter, à rebours, et reprenai mon histoire pour mon ami, tout en pensant que ceci commençait sérieusement à ressembler à un sermon de grand-mère à son petit fils.

— Nous commençons à oublier cette sacralité de l'objet, quoique nous en disions. Nous avons enfermé des milliers d'objets hors du toucher et de la vue du public, hors du toucher et de la vue du temps, pour les protéger, contre beaucoup de choses, mais pour qui ? Nous avons digitalisé téraoctet sur téraoctet de photographies, photographies de peinture, photographies de sculpture, nous avons sauvegardé vidéo sur vidéo d'installations, de performances, de pièces de théâtre, de concerts. Nous avons vécu une crise qui nous avait permis d'affirmer, de plus en plus, que la distinction entre « formes directes » et « formes médiatisées » de l'art devenait floue et n'était plus une question centrale par rapport à celle de la transmission des idées.

Parcourant toujours à contre-sens les pages de mon petit moleskine, je m'arrêtai sur une note découpée et collée là, probablement trouvée dans un journal.

*Nous avons évoqué l'idée que les formes directes [...] valent autant que les formes médiatisées, surtout dans notre société fondée sur les médias technologiques et, nous insistons sur ce point, que nous pouvions tout aussi bien aller assister à une performance que l'observer postérieurement à partir de son filmage, et que nous pouvions tout aussi bien examiner une gravure sous cadre que son équivalent numérique<sup>18</sup>.*

J'avais daté ma page « 00h13, 2017 ». J'avais cette manie de ne jamais noter les dates précisément...

- 1 François-Joseph HEIM, *Le roi Charles X distribuant des récompenses aux artistes, à la fin du Salon de 1824, dans le grand Salon du Louvre, 1825*, huile sur toile, 173 x 256 cm, musée du Louvre, Paris.
- 2 Paul Ardenne, *Art, le présent : La création plasticienne au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris : éditions du Regard, 2009, p. 462 - 465.
- 3 Sophie Maisonneuve, « Conserver la musique enregistrée, 1877-2017. Document, œuvre, expérience : trois paradigmes témoins d'un rapport changeant à la musique », *Culture & musées* [en ligne], n° 29, 2017.
- 4 Lise Lerichomme, « Julius von Schlosser, Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive : une contribution à l'histoire du collectionnisme », *Critique d'art* [En ligne], 2014.
- 5 Anonyme, « Florence célèbre ses "Anges de la boue" 50 ans après son inondation historique », *France Info culture* [en ligne], 02 novembre 2016.
- 6 Musée du Louvre, « Centre de conservation du Louvre, données et chiffres-clés », sur *Louvre* [en ligne], publié le 14 août 2019.
- 7 Anonyme, « 2020 : les 10 principaux changements pour le logement social », sur *Habitat en région* [en ligne], publié le 14 janvier 2020.
- 8 Direction générale des patrimoines, « Monuments historiques, les grandes dates », sur *Ministère de la Culture* [en ligne], publié en octobre 2013.
- 9 Institut national du patrimoine, « Formation initiale et continue, Formation des conservateurs, Déroulement de la formation, Guide de l'élève, 2020-2021 », sur *Institut national du patrimoine* [en ligne], publié le 25 octobre 2019.
- 10 Institut national du patrimoine, « Formation initiale et continue, Formation des conservateurs, Déroulement de la formation, Guide de l'élève, 2020-2021 », sur *Institut national du patrimoine* [en ligne], publié le 25 octobre 2019.
- 11 Ève Bouyer, « Quelques pistes de réflexion sur la restauration perceptible des vases céramiques antiques », *CeROArt* [en ligne], publié le 17 novembre 2010.
- 12 « Tumblr est une plate-forme de microblogage créée en 2007 et permettant à l'utilisateur de poster du texte, des images, des vidéos, des liens et des sons sur son tumblelog. » Alastair, « Tumblr », sur *Wikipédia* [en ligne], publié le 26 septembre 2011.
- 13 « Instagram est une application, un réseau social et un service de partage de photos et de vidéos. » Deansfa, « Instagram », sur *Wikipédia* [en ligne], publié le 3 janvier 2012.
- 14 André Gunthert, « L'image partagée », *Études photographiques* [en ligne], n°24, publié en 2009.
- 15 Darcy Eveleigh dans Daniel Slotnik et Catherine Schulten, "The Secret It Holds: Discovering The Lively Morgue and Other Archives", *The New York Times* [en ligne], publié le 21 mai 2012.
- 16 « Facebook est un réseau social en ligne qui permet à ses utilisateurs de publier des images, des photos, des vidéos, des fichiers et documents, d'échanger des messages, joindre et créer des groupes et d'utiliser une variété d'applications. » P@ddington, « Facebook », sur *Wikipédia* [en ligne], publié le 25 août 2006.
- 17 Anonyme, *Troupe de serviteurs funéraires (oushebtis) inscrits au nom de Neféribreheb*, vers 500 avant J.-C., faïence, Paris, musée du Louvre.
- 18 Olivier Lussac, « Une archive de la performance », dans Patrick Nardin (dir.), *Archives au présent*, Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 2017, p. 223.

## chapitre II

Le droit à disparaître. Cette appellation existait déjà pour les citoyens en France, avant le décret.

Avec le décret, c'est devenu un droit pour les objets d'art également. Mais le droit à disparaître des citoyens comportait le droit de le faire sans laisser de trace. Le droit à l'oubli, en plus du droit à l'absence. Et cela semblait hors de question lorsqu'on en venait à la culture. Ou alors il fallait que cette disparition soit spectaculaire, événementielle. L'art ne s'évaporerait pas sans un dernier salut marquant.

Avant même que les musées soient contraints de cesser leur activité de conservation, quelques artistes s'étaient déjà essayés à faire disparaître leur propre travail. En y repensant, je me dis que ces actes nous montraient déjà que ne plus conserver n'était pas nécessairement passer sous silence ce qui avait été fait. Je pense que ce sont ces exemples qui ont un peu trop rassuré les grands esprits, endormi la vigilance. Nous appuyant sur ces actes, nous nous sommes convaincus : « ce n'est pas une destruction, c'est une transformation ».

La disparition des peintures de John Baldessari, par exemple, pour la performance *The Cremation Project*<sup>1</sup>, avait été quelque chose d'autre qu'une fin, qu'un oubli. Cette performance avait entraîné l'incendie de quasi-toutes les peintures de l'artiste produites entre mai 1953 et mars 1966. Il en était resté un court film documentaire, quelques photographies, une plaque commémorative, des cookies à base des cendres, et leur recette. Dans le contexte de cette époque – où, même lorsque les peintures n'étaient pas inscrites dans la « chaîne patrimoniale<sup>2</sup> », les peintres eux-mêmes se chargeaient de leur sauvegarde –, le *Cremation Project* était alors cité comme une des œuvres les plus mémorables, incontournables de John Baldessari, alors même que c'était celle sur laquelle nous possédions le moins d'informations.

C'est parce que ce manque d'information était volontaire, et que la décision de se débarrasser de cette œuvre avait été prise par son propre créateur.

Défaire le monde d'une œuvre de façon volontaire n'est en soit pas systématiquement gênant ; ça le devient lorsque l'action est faite dans l'ombre, sans demander au·à la créateur·trice ou aux ayant-droits leur opinion. Ainsi, le décret déclare que si le·la créateur·trice ne se manifeste pas dans les quarante-huit heures après la fin de l'exposition de son œuvre dans un centre national, il s'agit d'un consentement à la destruction, par omission.

Contrairement au projet crémation, le décret ne sera jamais vu comme un coup de génie, un tournant positif de l'histoire de la culture. Alors qu'il y avait une position poétique et engagée dans le geste de John Baldessari, personne ne pourrait croire à une espèce d'illumination artistique de la part du gouvernement dans l'ordonnance de ce geste destructeur. Alors que le geste de Baldessari le mettait en valeur, lui, en tant que maître de son œuvre, le décret a ôté aux auteurs les plus basiques de leurs droits.

Cela dit, le projet de Baldessari avait des similitudes avec ce que nous avons vécu. Il avait deux aspects : pratique et poétique. L'aspect pratique et raisonnable, c'était que ce projet constituait une solution pour ne pas s'encombrer de cent vingt-trois toiles lors de son déménagement pour devenir professeur d'art à Los Angeles. C'était également, comme je l'avais dit à mon ami, une des raisons du décret : le manque de place et le manque d'argent pour continuer à conserver. L'aspect poétique, c'était le retour à zéro, la confiance de l'artiste envers son propre jugement et ses souvenirs pour réactiver ou non ces tableaux dans ses projets futurs. C'était refuser à ces peintures d'un temps qu'elles soient vues par des témoins d'un autre temps, futur. Le ministre de la Culture avait tenté ce discours aussi,



joué la carte du « ne pas vivre dans le passé pour mieux se consacrer sur le présent ». Ce discours avait peut-être apaisé les philosophes du dimanche ou les héritiers situationnistes, les minimalistes ou juste les étudiant·e·s en Histoire de l'art bienheureux de se trouver une excuse en vue de leur réorientation. Non, sur le moment, personne ne fut dupe, les raisons étaient ailleurs. C'est seulement avec les années que nous avons construit une philosophie et une pratique de l'art en conséquence de ce rapport forcé au présent.

Par ailleurs, le peintre aurait pu jeter toutes les cendres de ses huiles à la mer. Rien ne l'obligeait à en garder une partie, et encore moins à cuisiner cette partie en cookies. Il y avait un côté profane, une fierté à montrer ces cendres transformées : « regardez comme je m'en fous ! ». C'est cela en partie qui a sauvé et continue à sauver des œuvres de l'oubli. Le délice de la transgression.

Je me souviens d'un illustrateur qui, dans les quelques semaines après le décret, avait réussi à se procurer *Les Vieilles* de Goya. Entre geste de colère et transcendance artistique, il avait peint des masques vénitiens sur les têtes de mort des vieilles dames, qui s'ils ne leur redonnaient pas leur jeunesse, achetaient leur vieillesse. Ce n'était pas le seul à avoir fait cela. On avait, au tout début, peint par dessus *L'Origine du monde*, *Médée Furieuse*, on avait écrit au dos de *L.H.O.O.Q.*, pour montrer à quel point tout cela n'avait plus d'importance, pour éprouver le geste profane. Mais la vue de ces destructions ne nous donnait que davantage envie de parler de l'œuvre comme nous l'avions connue avant.

Ce qui avait limité les dégâts, c'était le fait que forcément, quelqu'un avait pris une photographie, une dernière fois, avant l'acte, comme on prendrait sa propre peau en photographie avant un tatouage, dans un geste de nostalgie anticipée... C'étaient les articles de presse à chaque fois qu'un nouvel iconoclaste se décidait à récupérer un tableau et à le déchirer en lambeaux sur une place publique. C'était ce qui restait. Rien ne disparaissait purement et simplement sans laisser de traces.

Pour le *Cremation Project*, c'était à l'évidence différent, puisque la plaque commémorative et les cookies avaient ensuite été muséifiés, en lieu et place des centaines de peintures brûlées. À leur place ou en souvenir ? Je penche pour leur remplacement, comme si les cendres n'avaient été qu'une forme transformée des toiles, pas une forme de mort. Je penche pour cette réponse en me basant sur cette idée qu'avait notée l'artiste un jour, lors de sa transition entre sa vie de peintre et sa vie de professeur : « réunir toutes les peintures du monde en une seule et grande peinture. »

Mais pour notre patrimoine post-transition, hors de question pour un objet de retourner dans un musée après son déclassement, même sous une autre forme. La nouvelle œuvre, si nouvelle œuvre il y a, reste de l'ordre du privé, après ses vingt-quatre heures de gloire sur les réseaux sociaux. De même pour les quelques peintures de Baldessari qui avaient échappé à la crémation car elles avaient trouvé acquéreur durant les années précédentes, et demeuraient donc ailleurs, chez un·e amateur·trice d'art. Tout comme Baldessari n'avait pas cherché à récupérer les toiles qu'il avait vendu pour les ajouter à son brasier, les artistes aujourd'hui cherchent rarement à retracer le parcours de leurs créations après leur exposition et leur vente. Les œuvres deviennent des biens personnels, et la seule trace de leur passage encore conservée est une notice numérique dans les fichiers de l'espace d'exposition qui a été son hôte.

- 1 John Baldessari, *Cremation Project*, 1970, techniques mixtes, dimensions variables, Collection Hirshhorn Museum, Washington D.C., États-Unis.
- 2 Nathalie Heinich, *La fabrique du patrimoine, de la cathédrale à la petite cuillère*, Paris : éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 46.

# chapitre III

— J'ai du mal à imaginer que c'est l'État qui possédait le patrimoine artistique. C'est comme imaginer qu'il possédait... il marqua une pause, sachant qu'il ne terminera pas son idée. Je n'arrive pas à concevoir une collection autrement que privée. Je veux dire : comment décider de ce qui représente ou plaît à tout un peuple ? Ce qui fait l'identité d'une collection, le lien entre les objets, aussi éclectiques soient-ils... C'est la·le collectionneur·euse, non ? Qui étaient les collectionneur·euse·s de France ? Comment ces personnes pouvaient avoir la responsabilité de construire la culture ? Ça n'était pas... trop compliqué ? Dur à assumer ?

— Tu sais, nous avons une hiérarchie très complète, ce n'était ni plus ni moins complexe que le reste de l'administration française. Autrement dit, très complexe, mais nous étions simplement habitués. Nous n'acceptons pas tous les dépôts automatiquement, évidemment. Ce n'étaient pas de simples collectionneur·euse·s qui sélectionnaient selon leurs critères ce qui devait entrer dans leur musée. On parlait de chargé·e·s de collection, qui collaboraient avec les conservateur·trice·s, et qui passaient par des commissions d'acquisition avant de faire entrer officiellement les biens dans la collection du musée. Cependant, l'État ne possédait pas tout ce qui était montré dans les musées de France<sup>1</sup>. Un petit pourcentage était constitué de prêts et de dépôts, dont les musées avaient la responsabilité pendant au moins cinq ans.

Avec le décret, les choses ont très vite été expédiées pour ces objets : la durée légale des dépôts a été raccourcie et les prêts renvoyés à l'expéditeur.

Comme nous avons arrêté de récoiler depuis plus de vingt ans dans les musées, nous avons constaté un bon nombre de mystérieuses disparitions de biens au moment où il aurait fallu les rendre à leur propriétaire d'origine...

— « Récoiler »? me coupa-t-il.

— Ah, oui, me reprends-je en riant, le « récolement » était une sorte de contrôle de la présence des documents et objets dans une collection à partir d'un inventaire. Cela arrivait environ toutes les décennies depuis 2002, mais le travail à abattre était si énorme qu'à part dans les collections nationales, le récolement était rarement effectué à 100 %.

— Alors j'imagine qu'entre les prêts de plus ou moins longue durée, les échanges entre les musées, cette faille était une aubaine pour les vols ou les pertes, en effet...

— C'est exact. Ensuite, pour répondre à ta question initiale, eh bien... La création d'une collection se passait un peu comme dans les fondations qui subsistent aujourd'hui, les maisons Cartier, la famille Guggenheim. Disons que si l'État décidait de les désigner « musées de France », cela donnerait à peu près le même résultat qu'avant. Les collections ne représenteraient plus l'entreprise, la famille, ou une association mais la France, dans une certaine mesure.

Il est difficile de dire ce qui motivait vraiment les choix des conservateur·trice·s. Certaines collections – je repense à celle du musée d'Arras – étaient construites selon la volonté de mettre en valeur les artistes locaux, une certaine « école<sup>2</sup> » de peinture régionale. D'autres accueillait à bras ouverts les pièces d'artistes internationaux. Certaines collections avaient pour but dès le départ d'être ouvertes et éclectiques et d'autres ont trouvé leur unité et leur « ligne éditoriale » au fil des ans.

Si nous pouvions aujourd'hui reconstituer une forme de collection nationale sur le modèle que je viens de te décrire, il suffirait probablement de lancer un appel à candidature aux collectionneur·euse·s individuel·le·s pour prétendre au statut de « collectionneur·euse·s de France ». Une commission déciderait d'accepter ou non ces collections suivant des critères le plus possible scientifiques : authenticité, rareté, cohérence, ancienneté, significativité, et enfin, « même si le mot ne serait pas prononcé : beauté<sup>3</sup> ». Une fois la collection acceptée, cela lui donnerait des obligations aux yeux de la loi. Les objets deviendraient dès lors inaliénables, imprescriptibles et insaisissables.

Au final, ce statut était souvent recherché par les collectionneurs privés, pour bénéficier d'aides de l'État pour la conservation et la restauration. C'était une particularité française très précieuse. Cela donnait aussi des obligations, comme rendre ses collections ainsi que le résultat de ses recherches publiques. Du donnant-donnant.

— Mais alors, il n'y avait pas vraiment de cohérence à l'échelle nationale. C'était un assemblage de collections cohérentes individuellement, mais peut-on dire que cet assemblage représentait réellement le pays ? C'est presque décevant. Pas si différent d'aujourd'hui, si seulement on décidait tous d'être un peu plus transparents sur nos possessions et la connaissance que nous en avons, ajoute-t-il, amer.

En le regardant, je savais qu'il pensait encore à tous ces refus qu'il avait essuyés en essayant de contacter, de-ci, de-là, les collectionneurs parisiens.

— Vu comme ça, oui. Mais justement, cette différence d'accessibilité est primordiale. Le prix que tu payes aujourd'hui pour accéder à un morceau de ta culture est soit financier, soit temporel. Regarde le prix d'entrée des fondations dont je t'ai parlé. Si tu t'es donné la peine de faire des recherches, si tu privilégies d'aller à la rencontre des gens et de leur rapport intime à leurs biens, c'est aussi parce que tu ne peux pas te payer le prix d'une entrée au « musée »... Et si je te parle de « peine », c'est bien parce qu'avant, il n'y en avait presque aucune : il suffisait de taper un mot-clé, une date dans un moteur de recherche pour localiser une œuvre ou une collection en rapport avec tes intérêts.

— Alors que je sais que je me leurre si je souhaite démarrer une recherche à partir de mes intérêts... soupira-t-il. Enfin, tu le sais mieux que moi. Tout le monde dit qu'aujourd'hui, on peut trouver tout ce qu'on veut sur internet. Mais moi, je ne cherche pas à voir des images sur mon écran. Je veux savoir comment les voir en vrai...

— Je trouve cela beau, dans un certain sens. Dans ta démarche, tu retrouves le hasard de la découverte dont tu aimes tant me parler ! Dans ton malheur, tu es obligé de rechercher « de l'art », sans savoir quel art exactement, et sans savoir quels sentiments tu éprouveras lors de ta prochaine visite chez un·e amateur·trice ! Qui sait, un jour peut-être tu tomberas sur un Renoir, à force de frapper à toutes les portes. Et peut-être que le Renoir ne t'intéressera pas car il sera placé à côté d'un Banksy sur un morceau de mur arraché, dont tu ne comprendras pas tout de suite la raison de la présence, car il aura été placé sur ton chemin grâce à la loi du bon voisinage<sup>4</sup>... Ta curiosité est belle, j'espère qu'elle ne se fanera jamais.

- Mais comment tout a pu se perdre à ce point ? Pourquoi les gens sont-ils si égoïstes ? Pourquoi le présent est-il devenu si opaque, quand bien même on veut nous faire croire que nous avons accès à tout à partir de nos ordinateurs ? Poursuivait-il, indifférent à ma remarque.
- Je ne saurais moi-même répondre à cette question, du moins d'un point de vue moral. Je ne sais pas pourquoi. Je sais à peu près comment.

Après le décret, les œuvres se sont dispersées. Au départ, on s'indignait, on s'inquiétait. C'est pourquoi dans les premières années, la digitalisation a joué un rôle énorme. Nous nous sommes au tout début accroché·e·s à l'idée que nous allions au moins contrôler la localisation des pièces. Nous n'étions pas tout à fait dépossédé·e·s de notre patrimoine commun tant que nous savions où il allait.

Peut-être caressions-nous l'illusion que nous le récupérerions plus tard, comme on aurait réassemblé les pièces d'un puzzle.

Cela a donc été le métier d'une poignée de conservateur·trice·s et de régisseur·euse·s, pendant le temps de la transition, avant la vague de démissions, elle-même arrivée avant la vague de licenciements. Iels étaient chargé·e·s d'inscrire sur un registre et communiquer sur des plateformes dédiées les opérations effectuées pour se défaire de leur propre collection. Je ne doute pas que certain·e·s possèdent encore aujourd'hui une copie personnelle de leur registre, et tentent à leur échelle de maintenir à jour le suivi des œuvres. C'est un devoir inscrit en elleux, inscrit tacitement dans l'esprit de leur métier qu'ils essaient de faire perdurer. Un devoir de résistance, amplifié depuis la Seconde Guerre mondiale, soutenu par la mémoire de Rose Valland, entre autres. Bien sûr, il n'est pas formellement interdit pour nous autres de tenir ces carnets. Mais en hommage à cette dame qui avait permis au péril de sa vie la restitution de 45 000 œuvres spoliées aux français par l'Allemagne nazie, cela grâce à la consignation méticuleuse des allées et venues des objets volés qui transitaient par son musée<sup>5</sup>, c'est le moindre des gestes pour beaucoup d'entre nous que d'essayer de tenir à jour les registres qu'il nous a été donné de créer en toute légalité. Même si j'ai personnellement abandonné cet idéal... rougis-je.

Mais passons. Tu ne le sais peut-être pas, mais avant tout cela, il avait existé une procédure bien plus codifiée que nos répertoires pour radier des biens des collections nationales : la procédure de déclasserement. C'était si rare que l'opération demandait la réunion de la Commission scientifique nationale des musées de France<sup>6</sup>, qui étudiait les dossiers au cas par cas. Je te laisse imaginer la taille des dossiers et les longueurs administratives. Je crois qu'il y avait un délai de six mois accordé aux deux parties pour trouver une entente. Six mois ! C'est dire l'importance que l'on accordait à chaque pièce, même la plus minime, des collections nationales.

Si on m'avait dit que cette procédure allait être réduite, condensée, simplifiée au point de pouvoir disperser ce qui avait formé autrefois l'identité culturelle d'un pays, en l'espace de quelques années... Effectivement, nous nous sommes rabattu·e·s sur la méthode simplifiée et dématérialisée du registre dont je viens de te parler. La plateforme a été mise en place d'abord par un petit musée avignonnais, puis rapidement généralisée à tous les musées de France sur décision commune, bien que peu concertée, des conservateur·trice·s du patrimoine. Somme toute, un peu comme au moment de créer la Commission scientifique nationale des musées en 2002, commission finalement codifiée par la création d'un article au code du Patrimoine en 2011, le décret avait donné l'obligation aux employé·e·s de la culture de vider les réserves nationales, et avait oublié de fournir la notice qui allait avec cette nouvelle mission.

Les décisions de déclassement devaient être publiées au Bulletin officiel du ministère de la Culture qui paraissait tous les mois. Cela au moins n'a pas disparu, alors aujourd'hui, il t'est possible de te procurer des numéros d'archive, augmentés de dizaines de pages par la liste des biens aliénés par le décret (qui consiste quasiment, en réalité, en un copié-collé des listes d'inventaire des musées, qui ont, souvent, procédé à leurs ventes et cessions par ordre alphabétique, par nom d'artiste).

De ce point de vue, les œuvres ont toutes eu droit à un traitement similaire : leur nom ne serait pas purement oublié. Il est encore inscrit physiquement dans un registre, quelque part dans les rayonnages des Archives nationales. Mais le site n'a pas maintenu sa fréquentation bien longtemps.

Par ailleurs, faute de mieux et comme il était courant de le faire bien avant que les collections soient menacées, quelques institutions ont ouvert un compte Instagram pendant leur processus de déclassement. Des milliers d'objets jamais mis au jour ont été subitement gratifiés de leurs 21 heures d'exposition sur les réseaux sociaux<sup>7</sup>, avant d'être noyés dans le flux des publications, et dispersés aux quatre coins du monde. On prenait rapidement en photographie, à l'aide d'un portable de qualité médiocre, chaque objet sur le point d'être vendu, rendu ou détruit. Ce qui allait bientôt mourir devenait subitement l'affaire de tous, on se débarrassait des œuvres, certes, mais pas sans les avoir montré à la face du monde pour partager avec tout un chacun la responsabilité de leur disparition.

Les fichiers vidéos, les captations de performance et autres œuvres immatérielles ont été partagées de la même manière et supprimées des serveurs des institutions qui les avaient achetées, bafouant au passage les droits d'auteur les plus basiques. Ces arts avaient été desservis par leur (non-)support. Un fichier numérique transféré par drive, peu importe le prix qu'avait pu coûter cette transaction, restait un fichier numérique aussi aisément transmissible dans la pièce jointe d'un mail qu'un mème<sup>8</sup> ou une photo de famille. Au fond, tout l'avantage que les musées avaient sur ces fichiers était de disposer d'un espace dédié à leur mise en scène. Le manque de matérialité semblait d'office leur donner un handicap. C'est ainsi qu'après avoir durement gagné leur reconnaissance en tant qu'arts, puis leur place dans l'univers de la conservation du patrimoine, la conservation de l'art vidéo dans les collections nationales est morte. À la différence des arts physiques, personne parmi les « sauveur·euse·s » n'a vraiment sérieusement pensé à récupérer un CD ou une clé USB. Les artistes eux-mêmes ou leur famille en possédaient forcément une copie, n'est-ce pas ? J'ai été parmi les conservateur·trice·s à tout de même transférer quelques fichiers à l'Ina<sup>9</sup>. Je n'étais pas très confiante en l'avenir de cet institut, ni en l'avenir de la BnF<sup>10</sup>, pour être honnête. Mais cela me paraissait mieux que rien, même si je modifiais au passage, sans l'accord des auteur·trice·s, leur statut d'œuvre au profit du statut d'archives audiovisuelles.

C'est à l'étape suivante que cela s'est encore compliqué. Mon ami disait vrai, dans le sens où l'étape d'après, c'était l'individu, donc le risque de l'égoïsme. Ce « tout un chacun » à qui nous avons montré puis cédé nos collections, il s'agissait des fondations privées, des grandes fortunes. Il s'agissait parfois, rarement, mais parfois, des déchetteries, mais aussi des artistes, des collectionneur·euse·s amateur·trice·s qui ont pris la liberté d'envoyer des centaines de lettres aux quatre coins de la France pour récupérer leurs objets de convoitise contre bons soins ou finances (le plus souvent essayant de faire pencher la balance du côté des bons soins). Il s'agissait aussi, souvent en province, des habitant·e·s du territoire qui croyaient fermement que leur musée représentait leur héritage local. Il s'agissait des parents de mon ami.

À partir de ce moment, le flou s'est étendu.

Dans un but lucratif, ou pour éviter toute convoitise en sachant qu'ils avaient donné leur nom aux musées vendeurs, les collectionneur·euse·s se sont en fait très vite attelé·e·s à revendre leurs acquisitions. Mieux, iels les ont expédié dans leur résidence secondaire. Tou·te·s ont trouvé une façon de brouiller les pistes, de retrouver leur anonymat.

Les « musées solidaires » comme celui des parents de mon ami restent des exceptions dans le paysage culturel français. Les personnes qui ont ouvert ces lieux sont restées transparentes lors de l'acquisition de leurs collections, ont donné leur nom sans hésiter aux conservateur·ice·s des musées dont iels sauvaient les œuvres. C'était une attitude salubre dans un premier temps, mais les difficultés de traçabilité ont malgré tout ressurgi après quelques années. En réalité, après la fermeture des musées de France, personne n'a vraiment demandé à consulter les registres digitaux susmentionnés. Voyant cela et voulant mettre un terme à cette transition, le ministère de la Culture a fini par récupérer les données et fermer les serveurs, le tout sans en interdire formellement l'accès sur demande, certes, mais sans l'autoriser explicitement non plus.

J'ai, face à la rapidité de cette transition et la désillusion provoquée par l'égoïsme généralisé, perdu tout intérêt à essayer de retracer ma propre collection, retrouver le nom de tel·le collectionneur·euse. Je me contente depuis, et beaucoup font comme moi, de mon réseau local, c'est-à-dire de mes ami·e·s, de ma famille, qui sont eux et elles-mêmes tombé·e·s dans les rouages de ce nouveau commerce. Depuis le retrait des registres d'internet, nous nous sommes tout naturellement rabattu·e·s sur le système du bouche à oreilles, et rares sont ceux qui comme mon ami se lancent dans de véritables enquêtes pour sortir de ce cercle restreint, et retrouver un peu de ce sentiment d'ouverture et d'universalité que nous associions autrefois à la culture.

Expliquant cela, je ris, me rappelant un article que j'avais lu il y a quelques années, d'un ancien écrivain dont je n'avais pas entendu parler depuis la transition. Du jour au lendemain, une poignée de penseur·euse·s et philosophes ont décidé de voir en notre perte un synonyme de renouveau. Du passé nous devons faire table rase ! Me rappelant que j'avais découpé un extrait de cet article, je me décide à le chercher dans ce carnet, bien que je ne sois pas certaine de le retrouver. Par chance, il glisse de la double-page que je m'appête à ouvrir :

*Nous ouvrons les portes de chez nous comme nous prêtons des livres, et nous prêtons les carnets d'esquisses de nos anciens maîtres comme nous partageons des playlists musicales qui nous tiennent à cœur. Arrêter de faire de la protection une mission nationale, c'est redonner tout le choix au particulier, à l'amateur, à l'émotif, au naïf quand à la conservation d'un document.*

*C'est aujourd'hui le triomphe l'instinct, du hic et nunc ! Anticiper la construction d'une mémoire adressée à tous est une idée révolue. À l'ère de l'uniformisation des cultures, accentuée par la mondialisation, nous revivons. Tous collectionneurs, nous bâtissons notre mémoire à travers nos biens comme nous créons des albums photo ; plus archives adressées (à notre nous futur ou à nos descendants) que collections pour la postérité, les objets d'art continuent de nous émouvoir, non pas par leur supposée transcendance ! (des âges et des émotions) mais précisément par leur contingence.*



*Nous étions captivés par LA conservation plus que par les objets conservés. Nous admirions le travail associé et continu des hommes à travers les âges pour faire parvenir les choses jusqu'à nous, mais oublions ce que ces choses signifiaient, nous sentant plus regardés par leur aura d'immortalité que regardeurs de leur message. Aujourd'hui, autorisons-nous à être de nouveau saisis par la beauté intrinsèque des objets d'art, rescapés des griffes destructrices des hommes et surgissant dans le présent et dans nos vies par concours de circonstance...*

Je me fis interrompre par mon camarade :

— Parler de ça comme si c'était une bénédiction ! Ils savent parfaitement bien qu'ils se voilent la face. Personne n'a pu croire à une sorte de grande remise en cause philosophique du monde de la culture en France, si ? Tout ce qui comptait, c'était l'économie, tu me l'as dit toi-même ! Les recettes des ventes ! Mais ce que vous avez perdu est inestimable. Vous vous êtes juste caché·e·s derrière ces discours pour éviter de faire face au vertige qu'aurait dû vous provoquer ces disparitions.

Des œuvres qui arrivent jusqu'à nous par chance, oui, c'est beau, et ensuite ? D'un côté, les chefs-d'œuvre ne nous parviennent plus que par réalité virtuelle, et les œuvres « secondaires » des musées de petits patelins comme le mien, qui n'ont jamais eu la chance d'être numérisées avant le décret, ont en plus perdu en chemin toute la documentation qui les avait accompagné pendant des dizaines d'années, ont perdu parfois jusqu'à leur titre ou leur auteur·trice ! Qu'ont-ils à dire sur ces œuvres là ? Que ça leur ajoute le charme du mystère ? Que cette perte immense d'informations a l'avantage de faire naître des vocations d'enquêteur·trice·s chez les jeunes comme moi ? Et que doivent-ils faire, ces jeunes ? S'évertuer à reconstituer des dossiers, analyser des images pour recréer une histoire de l'art de toutes pièces ? En l'honneur de qui ?

Silence.

— Je suis bien d'accord avec toi, dis-je doucement pour calmer son énervement. En faisant ce que nous avons fait, nous avons bien failli transformer l'histoire de l'art en un récit achevable et achevé...

- 1 Les « musées de France » sont des musées agréés par l'État et bénéficiant prioritairement de son aide, selon les termes de la loi du 4 janvier 2002. L'appellation « Musée de France » peut être accordée aux musées appartenant à l'État, à une autre personne morale de droit public ou à une personne de droit privé à but non lucratif. À ce jour, 1218 musées ont reçu l'appellation « Musée de France ». Ministère de la Culture, « L'appellation "Musée de France" », sur [Culture.gouv](http://Culture.gouv.fr) [en ligne], publié le 18 avril 2018.
- 2 L'école d'Arras et l'école de Barbizon désignent par leur nom le point de départ géographique de deux successions de peintres paysagistes du XIX<sup>e</sup> siècle. Leur représentant le plus emblématique est notamment Camille Corot, mais on peut aussi citer Jules Breton. Les collections représentées au premier étage du musée des Beaux-Arts d'Arras sont particulièrement représentatives de l'esprit paysagiste de ces écoles.
- 3 Nathalie Heinich, *La fabrique du patrimoine, de la cathédrale à la petite cuillère*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 74.
- 4 « Le "principe du bon voisin" dans une bibliothèque fut inventé par Aby Warburg, qui en donna la définition suivante : "Quand vous allez prendre un livre dans les rayons, celui dont vous avez réellement besoin n'est pas celui-là mais son voisin." »
- 5 Rose Valland a été l'attachée de conservation du Musée du Jeu de Paume pendant la Seconde Guerre mondiale.
- 6 Article L115-1 Modifié par LOI n°2016-925 du 7 juillet 2016 - art. 57, Code du patrimoine, Partie législative, LIVRE I<sup>er</sup>, TITRE I<sup>er</sup>, Chapitre 5.
- 7 Claire Jenik, « L'instantanéité du contenu sur les réseaux sociaux », sur [Statista](http://Statista.com) [en ligne], publié le 18 juin 2018.
- 8 « Un même internet est un élément ou un phénomène repris et décliné en masse sur Internet. » Anonyme, « Mème Internet », sur [Wikipédia](http://Wikipedia.org) [en ligne], publié le 19 juin 2008.
- 9 Institut national de l'audiovisuel.
- 10 Bibliothèque nationale de France.

# chapitre IV

Qu'est-il advenu de *La Joconde*<sup>1</sup>?

Mon acolyte n'avait pas idée de la portée d'une telle interrogation, n'ayant pas connu le temps où n'importe quel·le amateur·trice d'art avait inscrit, par principe, « voir *La Joconde* » dans sa liste de ses actes à réaliser *once in a lifetime*. Cela n'existait plus pour nous, et cela me manquait certes. Nous avons, bel et bien, perdu une forme d'universalité, de rassemblement autour de l'art, nous avons perdu le sens de ce que pouvait être un engouement généralisé autour d'un objet d'art, une émotion partagée. La notion même de partage s'est profondément modifiée, d'une manière indicible.

Revenons à notre dame. Dans les jours et les semaines qui ont suivi le décret, ce fut évidemment la panique, les débats interminables, les *fake news*, les interprétations bancales. Il y eu des manifestations, des messages bombés sur les vitres de la pyramide du musée du Louvre et des portes du musée d'Orsay. On avait compris « destruction » alors que le décret disait dématérialisation : par le déclassement (des œuvres), la déconstruction (des collections), parfois la privatisation, parfois la destruction... On imaginait que *le Penseur*<sup>2</sup> serait réduit en poussière, on partageait des récits décrivant comment *Le Radeau de la Méduse*<sup>3</sup> serait lacéré et jeté au feu. En vérité, chaque œuvre a eu son propre sort, mais aucun ne fut aussi radical, du moins dans les musées de la capitale.

*La Joconde* n'a pas été soustraite à sa vitre sous atmosphère protégée, encore moins a-t-elle été passée à la déchiqueteuse. *La Joconde* a été privatisée. Acquisée par un milliardaire de la famille d'Amancio Ortega<sup>4</sup>, et dont le nom a miraculeusement été gardé secret pendant toute la durée des négociations et transactions. *Mona Lisa* se repose aujourd'hui probablement dans une villa du Péloponnèse, loin des regards. Notre « sauveur », qui aurait par ailleurs, aussi bien pu racheter l'intégralité du musée du Louvre, a tout de même, au bout de quelques mois à profiter seul de son acquisition, senti le devoir de transmission lui peser sur les épaules.

Nous pouvons donc toujours, aujourd'hui, admirer le tableau de Léonard de Vinci sur une plateforme de réalité virtuelle, mise en ligne en novembre 2030, dont l'adresse IP est évidemment intraçable. Nous pouvons enfiler un casque de VR<sup>5</sup> pour se retrouver face au tableau, en compagnie des autres visiteurs virtuels des quatre coins du monde, formant une foule virtuelle tout aussi insupportable que la foule réelle qui s'amassait dans la salle 711 du Louvre de 2005 à 2028. Une expérience intense.

En réalité, je pense que l'essence de la mémoire de ce tableau survit et survivra encore quelques dizaines d'années dans ce que nous avons collectivement entrepris de construire autour. Ce n'est pas tant le tableau que sa légende que nous avons eu l'angoisse de perdre. Nous n'étions pas tant attachés à l'analyse du *sfumato* qu'à nos chaussettes brodées à l'effigie de la dame souriante.

« Nul doute que sans protection, *La Joconde* au Louvre et la *Vénus de Boticelli* aux Uffizi auraient depuis longtemps disparu sous l'abondance des signatures, des empreintes, des petits prélèvements de matière et autres gestes qualifiés de déprédations par lesquels chacun entend inscrire sur ce vestige prestigieux la trace de sa modeste et éphémère existence individuelle » disait Jean Bazin, un anthropologue que j'ai beaucoup étudié. C'est effectivement ce que je crois. Car *La Joconde* n'était pas qu'un chef-d'œuvre, auquel cas nous aurions passé tout ce temps à la regarder passivement, sans ressentir un besoin quelconque de se l'approprier à travers des produits dérivés qui apaisaient notre soif de la toucher et de la détruire. Ainsi, même si mon ami ne m'avait jamais parlé de *Mona Lisa*, je savais

qu'une part d'elle vivait en lui. Son éducation artistique n'aurait pas été aussi réussie si ses parents n'avaient pas quelque part connu ce sentiment universel, ce sentiment presque pieu provoqué en eux par ce tableau et d'autres œuvres de légende. Quelque chose des œuvres qui sont plus que des œuvres continuera à se transmettre de génération en génération, comme se transmettent certains sentiments religieux dans des familles qui ne pratiquent plus depuis des dizaines d'années.

Par ailleurs, bien que la communauté informatique mondiale commence à sonner l'alarme quant à l'instabilité grandissante d'internet comme plateforme pérenne de nos souvenirs, quand bien même la moitié des serveurs du monde disparaissaient dans un *shutdown* global, cela nous laisserait le choix entre 188 000 pages de résultats sur Google search, à raison de 10 résultats par page, pour satisfaire notre curiosité sur la dame la plus mystérieuse de l'Histoire de l'art. Si jamais, par malheur, notre sentiment envers elle en venait à se faner, son histoire ne serait jamais perdue pour autant.

Évidemment, l'idéal aurait été que notre collectionneur, au-delà de satisfaire son orgueil en s'offrant un tête-à-tête avec la dame qui a ému le monde par son sourire, sauve le musée du Louvre tout entier, et pourquoi pas tous les musées de Paris, et encore au-delà. Nous pensions, en effet, assister à une privatisation de la culture, une fois les subventions de l'État coupées. Nous pensions voir fleurir les appels aux dons, voir des mécènes rebaptiser des bâtiments et des salles à leur nom, et voir les tarifs augmenter dans les lieux de vie artistique. Nous étions avant tout en colère contre la baisse de l'accessibilité à la connaissance que cela laissait présager, sans se douter que cette « baisse » allait frôler la disparition.

Au lieu de cela, nos réserves sont en fait devenues des nids à piller. Les « collectionneur·euse·s » multi-millionnaires ont profité de chaque brèche et chaque zone d'ombre pour en profiter le plus rapidement possible. Les fondations privées de France, et d'ailleurs, ont amplement « repêché » ce qui constituait autrefois la collection nationale. Non pas dans le but de donner une plus grande accessibilité ni constituer une collection représentative de la culture française, comme la plupart aimait à le dire. Du jour au lendemain, le beau discours s'est métamorphosé. De fondations pour l'art, l'art est devenu pour ces fondations un support de profit.

Au musée du Louvre, une partie des œuvres ont suivi le destin de *La Joconde*, puis le bâtiment a été sauvé par la Fondation Total, qui faisait partie de ses mécènes depuis des années<sup>6</sup>. Les collections ont été éclatées, l'histoire de l'art démembrée. Fondamentalement, l'accès à la culture reste possible pour les plus aisés et l'art s'éloigne des plus modestes. La conservation préventive et la restauration d'œuvres existent toujours mais ne sont l'apanage que de quelques sociétés qui ont fait de leur savoir-faire un véritable luxe.

Les visites virtuelles, en plus de ne pas pouvoir remplacer l'atmosphère d'un musée physique, ne sont tout bonnement pas à portée de tous, la plupart des nouveaux systèmes demandant de posséder les dernières avancées technologiques pour en profiter pleinement. Les œuvres les plus emblématiques ont été et sont toujours protégées de la destruction grâce au bon vouloir des détenteurs de la richesse, alors que les musées régionaux et départementaux, dont les collections n'avaient pas été dignes d'être étudiées en cours d'histoire de l'art, ont dû composer sans l'aide de la médiatisation, sans mécènes, sans voix indignées, voix qui étaient trop occupées à sauver un patrimoine épargné d'avance par son rayonnement mondial.

- 1 Léonard de Vinci, *Portrait de Lisa Gherardini, dite Mona Lisa ou La Joconde*, 1506 ou 1516, huile sur panneau de bois de peuplier, 77 x 53 cm, musée du Louvre, Paris.
- 2 Auguste Rodin, *Le Penseur*, 1903, bronze, 180 x 98 x 145 cm, musée Rodin, Paris.
- 3 Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1819, peinture à l'huile, toile sur bois, 491 x 716 cm, musée du Louvre, Paris.
- 4 Amancio Ortega Gaona est un homme d'affaire espagnol, fondateur du groupe textile international Inditex, possédant la marque Zara. Forbes France, « Classement Forbes 2019 : Top 20 des Milliardaires Mondiaux », sur *Forbes* [en ligne], publié le 7 mars 2019.
- 5 *Virtual Reality*. La Réalité virtuelle est une technologie simulant un environnement en trois dimensions à l'aide d'un ordinateur et d'une variété d'accessoires numériques.
- 6 « Mécènes Exceptionnels », sur Louvre [en ligne], publié le 20 avril 2017.

# chapitre V

— Tu sais, comme tout le monde, quand j'étais enfant, je dessinais beaucoup, me racontais mon ami. J'étais d'autant plus motivé que je savais que mes parents appréciaient ce que je faisais. Parfois, iels encadraient mes petites productions et descendaient dans notre véranda les accrocher à côté des autres pièces de leur collection. Je me demandais souvent combien de visiteurs verraient ces fragments de ma créativité, je me demandais si certaines choses les marqueraient autant que le reste du catalogue. J'avais envie de rejoindre ces artistes, un jour. Je fantasmais sur l'idée que quelqu'un, quelque part, sans me connaître, pourrait un jour avoir envie d'exposer un morceau de moi chez iel, non uniquement parce qu'iel appréciait mon art, mais aussi parce qu'iel voulait le préserver. Je me demandais si quelqu'un allait voir en ma production quelque chose d'assez valeureux pour partager la place des plus anciens maîtres, quelque sentiment assez universel pour mériter de traverser les âges et être présenté aux regards de millions de personnes sur plusieurs générations.

Quand j'ai compris que ces musées dont me parlaient mes parents n'étaient plus qu'un mirage, et réalisant par la même occasion que le leur ne gardait de musée que le nom, et ne participait pas plus à l'écriture de l'histoire de l'art que les graffitis sur les tables de mon collègue... J'ai déchanté. J'imagine que je n'étais pas poussé par les bonnes motivations. Sans public, sans partage, sans avenir, mes créations étaient vidées de leur sens. À quoi bon créer un « truc » dont on n'est pas sûr qu'il nous survivra ?

Tout en réfléchissant, il feuilleta mon carnet. Il tomba sur une note, devenue illisible sous les gribouillis dont j'étais l'autrice. Arabesques, figures géométriques, feuillages et autres planètes. Examinant ces barbouillages, il sembla se rendre compte de la rudesse de ses propos, à l'égard de ma propre production. À l'inverse de lui, j'avais repris mon activité artistique au moment où cela semblait le moins propice.

— En fait, toi... ajouta-t-il, tu ne te poses pas cette question là, c'est ça ? Tu n'as que faire de créer quelque chose qui puisse prolonger ton existence. C'est comme la première fois que je t'ai vu, en train de dessiner sur ces mêmes pages. Tu ne crées pas tes œuvres de façon si différente que tu gribouilles. Tu n'as aucune idée de ce que toutes ces formes vont devenir. Comment fais-tu pour te contenter de faire, au jour le jour, sans anticiper ?

Nous étions sur la terrasse. Je n'avais pas particulièrement envie de parler de moi, mais je savais qu'il allait insister. En observant un arbre, mes yeux se posèrent sur une simple gravure incisée dans le tronc au couteau. Je finis par me décider.

— Je pense que ma motivation n'est pas là où tu plaçais la tienne, en effet. Tu sais, pendant les années avant le décret, j'avais même remisé mon matériel dans un grand placard. Je ne savais plus pourquoi je dessinais.

C'était paradoxal, car j'adorais m'occuper de mes collections, j'aimais contempler des objets qui avaient survécu à leur auteur ou autrice, je m'intéressais à tous les développements existants dans la restauration et la conservation préventive. J'étais tellement heureuse de pouvoir sortir de leurs étagères des posters ou des livres désacidifiés<sup>1</sup> ou renforcés, pour les chercheurs et chercheuses qui ressentaient le besoin d'analyser des originaux pour leurs études, sans craindre qu'ils tombent



en poussière entre leurs mains. Nous étions capables d'offrir la possibilité à tous d'entrer en contact avec des objets qui avaient traversé des siècles, survécu à des guerres, et qui malgré le temps, suscitaient toujours assez d'intérêt pour qu'on veuille se déplacer en personne pour les voir... Mais j'étais incapable d'appliquer ce raisonnement à mon art. Je pense que j'avais justement peur de cette postérité. Peur que ce que je faisais finisse par échapper à mon contrôle.

Mon regard se dirigea à nouveau vers le tronc du platane. Cette marque dans l'écorce me rappela une anecdote.

— Un jour, un ami m'a demandé de lui dessiner un motif, dans le but de se le faire tatouer. J'étais très honorée et je n'ai pas tellement réfléchi avant de répondre à sa demande. C'était la toute première fois que je faisais une chose pareille. Je n'y ai pas prêté attention tout de suite. J'avais l'habitude de poster mes images sur les réseaux sociaux et je savais que mon art pouvait susciter des émotions, tout en étant parfaitement consciente que mes posts ne resteraient référencés que quelques heures, quelques jours s'ils « fonctionnaient » bien. Je partageais ces tranches de moi dans l'instant et peu m'importait que cela touche plus ou moins les gens. Parfois, cela ne me touchait plus moi-même dès le lendemain. Pourtant, j'avais déjà vendu des *prints*, j'étais familière avec le sentiment de me séparer d'un ouvrage, et cela ne troublait pas mon quotidien.

Cependant, ce tatouage, une fois fixé sur la peau de mon ami, m'échappait totalement. Je ne pouvais plus le reprendre, je ne pouvais pas l'oublier en me persuadant inconsciemment qu'il était probablement perdu ou jeté. C'était vertigineux. Il ne pouvait lui-même pas décider de s'en débarrasser. Plus de retour en arrière, plus de réparation possible en cas de regret. Pas de lassitude permise. Ce tatouage tirait son sens de sa permanence, alors que je créais à partir de sentiments fugaces ! C'était au moins vingt ans avant que j'arrête de dessiner. Mais je me posais des questions, et au fil du temps, j'ai fini par rejeter l'idée que des sentiments éphémères et personnels puissent trouver un écho chez « les autres ». Je rejetais par dessus tout l'idée qu'un jour cet écho se disperse et se fane, qu'on change d'avis, comme on a changé d'avis sur ce qui fondait notre peuple, en décidant du jour au lendemain que la culture n'allait plus faire partie de notre identité. C'était trop dur. Pas après m'avoir fait croire que ce que j'avais créé, cette partie de moi que j'avais donné, à quelqu'un ou à une institution, était assez belle pour être éternelle.

Nous avons changé de paradigme. J'ai repris mes stylos et mes pinceaux car j'ai de nouveau la possibilité de créer sans me soucier de la pertinence de mes sentiments face au temps qui passe, sans me soucier de l'inscription de fragments de moi dans LA culture, cette entité indéfinissable.

D'autres personnes ont lâché leur matériel par dépit, de n'avoir l'assurance de pouvoir produire quelque chose qui leur survivra. Les « vocations artistiques » ne naissent plus pour les mêmes raisons, conscientes ou non.

Malgré tout, je pense que mon ami a tort d'avoir abandonné son aspiration première. Même si je trouve pour ma part un réconfort dans la « disparition » de mes illustrations et autres collages après leur exposition temporaire, je ne suis pas dupe : l'art vit toujours, chaque chose créée a son importance et participe à définir une culture, davantage locale et instable, mais jamais anéantie.

— Tu sais, dis-je, je pense que d'une certaine manière, nous perpétuons encore l'histoire de l'art, même si peu de personnes semblent le voir. Avec les artistes de mon âge par exemple, nous utilisons et réinterprétons des codes qui appartenaient à des courants que nous avons étudié à l'école. Et je suis certaine qu'un regard comme le tien est capable de repérer ces codes, même inconsciemment. Même si ce que nous avons vécu semblait mettre un point final à l'écriture de l'histoire de l'art, ça ne veut pas dire que toute connaissance sur l'art et ses mouvements est perdue ; ça veut dire qu'elle se transmet par des canaux différents.

Au final, les formes nous parlerons toujours. Qu'est-ce qui fait qu'une forme nous parle, disparaisse et semble ressurgir plus tard dans l'histoire des formes, en nous touchant toujours autant sans que nous puissions l'expliquer ? Je ne peux pas le dire avec précision, mais la réponse se trouve probablement dans notre inconscient. La forme n'a peut-être pas une histoire, mais une survivance, une force qui n'admet pas d'explication chronologique. Mais quoiqu'il en soit, nous continuons, même les plus jeunes d'entre nous, à nous abreuver de ce que nous voyons : architecture, littérature, cartes postales ; nous continuons à nous rendre dans des expositions. Nous avons certainement plus de chances d'être durablement influencés par les graffitis sur nos murs, que nous croisons tous les jours, que par un Van Gogh que nous aurons eu la chance d'admirer une fois chez un chanceux qui nous en aura fait profiter ; mais nous continuons d'être influencés, et c'est peut-être tout ce qui importe pour continuer à faire la culture.

L'art post histoire de l'art ! Je m'arrête un instant sur cette pensée, me demandant ce qu'il restera de traces de moi si plus tard nous devons essayer de reconstituer une histoire telle que je l'ai connue. Aujourd'hui, les espaces d'exposition sont des lieux de passage autant pour les œuvres d'art que les visiteurs, et la documentation sur les œuvres qui passent par là est très faible. Les espaces de documentation et librairies attachées à des établissements polyculturels comme le centre Pompidou existent toujours par convention, mais ne sont plus reliés en rien avec les événements artistiques de passage qui s'étalent sur les différents niveaux du bâtiment. L'existence d'un tableau ou d'une photographie aujourd'hui est courte et son souvenir fragile. Les nouveaux galeristes persistent tout de même à rédiger des notices numériques pour chaque œuvre hébergée momentanément, et notent, comme il fut le cas pour dire au revoir à toute la collection nationale auparavant, le nom de la première personne qui acquiert l'objet. La traçabilité s'arrête ici.

Peut-être n'avons-nous même pas assisté à la fin de l'histoire de l'art ; peut-être avons-nous enfin assisté à la mort des auteurs<sup>2</sup>. Lorsqu'on m'achète une illustration, j'ai l'impression de la perdre à tout jamais, d'être dépossédée. Si je ne sais pas ce qu'elle devient, c'est à peine si j'en suis encore l'autrice. Comme beaucoup de mes collègues, j'ai renoncé aux droits moraux de paternité et de respect de l'intégrité de mes œuvres, qui sont devenus aliénables et prescriptibles. N'importe qui pourrait désormais utiliser mes traits pour véhiculer un message que je n'avais pas l'intention de véhiculer, mais mon nom n'y serait pas associé. Cela ne me trouble pas, car j'ai la sensation qu'on a redonné aux œuvres leur indépendance.

Le moment de création est redevenu un moment de rupture entre moi et ce que je crée, et ce lien rompu ne se re-matérialisera pas par magie entre mon œuvre et son acquéreur·euse. Il me semble à partir de là impossible de modifier l'essence de mon ouvrage.

Il est possible qu'un jour, nous bâtissons à nouveau des ressources pour écrire une histoire de l'art, pourquoi pas débarrassée d'une histoire des auteurs. Je n'ai pas cru à la mort de l'art, je ne crois pas à la mort de son histoire non plus. La transmission de notre patrimoine continue, bien que sans code et sans repère officiel. J'ai bon espoir que tout cela soit un chemin pour la réinventer.

— Au fond, je comprends. J'aimerais beaucoup penser comme toi, mais je manque tellement de repères dans ce qui se crée de nos jours, soupira-t-il. Je les ai probablement quelque part en moi, ces repères ; mais personne n'étant là pour m'aider à les mettre en lumière et les comprendre, j'ai abandonné. Je ne sais pas où me placer en tant que créateur, et en tant que regardeur, je n'arrive à apprécier que les classiques dont je connais les racines, parce que mes parents m'ont transmis ce qu'ils pouvaient. J'adorerais prendre des cours d'histoire de l'art.

Il but une gorgée de son café. Je vis sa main se tendre vers mon moleskine. Je le laissai faire. Ce carnet non plus ne m'appartenait plus vraiment.

Il s'arrêta sur une double-page sur laquelle j'avais reproduit quelques logos de musées. Je ne me souvenais pas avoir fait cela. Je reconnaissais le dessin inversé du M et du O du musée d'Orsay, les pointillés de la Tate... Je voyais que je m'étais même aidée du lignage du papier pour reproduire au mieux celui du centre Pompidou<sup>5</sup>. De quoi s'agissait-il ? Une vieille commande de logotype ? Avais-je souhaité réviser mes classiques avant de me lancer dans une création originale ?

Mon camarade reconnu le logo du Centre, et continua son feuilletage. Le centre Pompidou avait très bien rebondi après la mise en application du décret à ses collections.

Il s'agissait déjà d'un « centre »... Alors qu'aujourd'hui, « musée » ne veut plus rien dire. C'est un terme qu'on comprend et utilise couramment, en sachant pertinemment que sa définition est dépassée. « Lieu, édifice où sont réunies, en vue de leur conservation et de leur présentation au public, des collections d'œuvres d'art, de biens culturels, scientifiques ou techniques. » Dans le Larousse, le musée est un lieu de conservation avant d'être un lieu de monstration. Cette consonance a disparu du terme. Officiellement, nous parlons désormais d'espaces culturels, de centres d'arts, centres poly-culturels, plateformes collaboratives, plateformes artistiques, scènes.

Le centre Pompidou, qui était déjà un lieu de rencontre entre les différentes disciplines de l'art, n'a pas changé de nom. Les étages consacrés auparavant aux expositions permanentes et temporaires sont toujours consacrés aux expositions du deuxième type. Beaucoup moins de rétrospectives dans la programmation, étant donné que la réserve n'existe plus et que, sans aide gouvernementale, le budget ne permet plus d'emprunter autant d'œuvres aux musées des quatre coins du monde, pour rassembler en un même endroit assez de pièces reliées à un·e seul·e artiste. Un quart de l'espace des réserves est toujours utilisé pour l'archivage des notices, le reste a été divisé en plusieurs salles de projection, extensions de la BPI<sup>4</sup>.

Cette réflexion rappela à ma mémoire l'existence passée du Centre de Création Industrielle (CCI), un département de Beaubourg, absorbé par le Musée national d'Art moderne (MNAM) en 1992. Pendant vingt ans, le centre Pompidou avait vu défiler, au sein de ce département, des centaines d'expositions consacrées au quotidien, ses signes, ses objets, permettant une prise en compte par les institutions de ce que l'on nommait alors la création industrielle, ainsi que le développement

d'une critique de la société. Le CCI n'avait fait aucune acquisition, n'avait constitué aucune collection au fil de ces années. Le but de ce lieu était de questionner la société au présent, d'évoluer avec elle au travers des expositions temporaires successives. Aucune histoire écrite du CCI n'a été créée jusqu'à aujourd'hui. J'y repensais donc comme on considère un fantasme révolu, comme l'exemple que nous aurions dû suivre lors de la transition. À l'époque, ce lieu a vu son autonomie se réduire puis disparaître pour diverses raisons financières, mais en particulier pour rendre à la vision classique du musée toute son hégémonie, vision représentée par le MNAM. Le CCI ressemblait trop à un « anti-musée », n'était pas assez rentable pour se construire une place durable dans le paysage culturel parisien et français. Par une ironie du sort, c'est ce modèle alternatif que nous suivions, des dizaines d'années plus tard, précisément à cause de l'échec du modèle original qu'il remettait en question.

Avant, on disait des artistes qu'ils étaient « multi-disciplinaires ». Aujourd'hui c'est l'art qui est une discipline multiforme. Cette impossibilité de conserver, même des traces, rend presque impossible l'étiquetage des artistes, et pour continuer à plaire et à vivre, chacun-e a pris le pli de se renouveler constamment, passant d'une pratique à une autre sans transition, faisant de la multi-disciplinarité une discipline à part entière. Nous retournons à un état d'esprit un peu 60's, un peu Fluxus, l'art performatif devient enfin l'égal de la peinture puisque tous deux sont désormais éphémères, et « les artistes [ne sont] pas nécessairement à la recherche d'un public pour faire exister leur action<sup>5</sup> ». Iels créent, iels changent et le nombre de témoin importe peu puisque la chose n'existe plus quelques jours plus tard.

— À la réflexion, tu as raison, nous sommes loin de tourner en rond malgré le manque de connaissances sur ce qui nous précède. Quand je n'avais pas dix ans, et que j'allais dans des musées solidaires, accompagné de mes parents, il arrivait souvent qu'ils s'indignent en reconnaissant des anciens tableaux « vandalisés » et exposés comme des pièces originales. Comme je ne comprenais pas, ils me décrivaient à quoi ressemblait la peinture « souche » – comme ils l'appelaient – et me pointaient du doigt chaque élément ayant été ajouté par-dessus. En rentrant chez nous, ils allaient piocher dans leurs albums photo quelques clichés d'eux devant des tableaux, afin de me désigner, en arrière-plan, un cadre, dans lequel je pouvais reconnaître l'ouvrage que nous avions vu, avant qu'il ne soit transformé par un·e artiste contemporain·e et exposé à nouveau comme si c'était un authentique.

Au fil des années, ils se sont habitués à cette pratique. Ils semblaient de moins en moins froissés par la vue de ces « barbaries » comme ils disaient au départ. Ils ont fini par y préférer le terme de « réappropriation ». Et nous avons peu à peu cessé d'en voir, d'une part parce que nous nous concentriions sur les visites de musées solidaires régionaux qu'avaient déserté les artistes contemporain·e·s, d'autre part, j'imagine, parce que la mode passait peu à peu... Oui, fit-il en se redressant, j'imagine que nous ne pouvons pas nous empêcher de fonctionner comme ça. Par modes et mouvements. C'est juste tellement dommage d'en garder si peu de traces !

— C'est ce que je pense également. J'en ai vu tellement, des « réappropriation » ! je ris. En constatant que, soudainement, des milliers d'artistes se mettaient à utiliser des chefs-d'œuvre, comme de simples supports pour de nouvelles images, je me suis mise à regarder d'un nouvel œil les scandales

passés... Quand cela arrivait, de mon temps, cela pouvait faire le tour du monde. Il y avait eu ce baiser au rouge à lèvres, sur un tableau de Cy Twombly... Rindy Sam, une jeune femme, avait embrassé par fougue une toile entièrement blanche. Elle avait tout de même été condamnée à des travaux d'intérêts généraux !

Je n'ai pas cessé de penser à cette histoire, après le décret, chaque fois qu'une nouvelle « appropriation » faisait discrètement parler d'elle. Il y a eu cet illustrateur qui a peint des masques aux *Vieilles*<sup>6</sup> de Goya, par exemple. Mais aussi une sculptrice, qui se revendiquait de la lignée de Deborah de Robertis, qui a rendu ses bras à la *Vénus de Milo*<sup>7</sup>. Elle a fait en sorte que la Vénus semble se dévêtir de son propre chef d'une main, utilisant l'autre pour se caresser l'entrejambe... Very subversif. Je ne compte pas le nombre d'autres petits malins qui ont estimé qu'il s'agissait du moment parfait pour rendre « réels » des montages populaires réalisés sur *Le Penseur* et autres *Cri* de Munch. Certains ont fait plus scandale que d'autre, mais il n'y avait plus personne, plus aucune institution pour porter plainte. Le décret avait pris soin de rendre impossible le dépôt de plainte de la part des associations de défense du patrimoine. Je pense que tout ce mouvement s'est ralenti par lassitude. Cela n'apportait pas plus de satisfaction de profaner une œuvre dans la réalité que via un photo-montage, en sachant que le public ne pourrait, encore une fois, pas l'admirer physiquement plus d'un mois ou deux. De plus, je crois que notre Vénus a été rachetée par un haut-fonctionnaire de l'UNESCO<sup>8</sup>, qui s'est empressé de la confier à un atelier de restauration privé localisé au Luxembourg pour la rendre de nouveau manchote. Au final, une majeure partie de nos masterpieces ont été conservées ou restaurées grâce à la coopération internationale. Tout ce qui, pendant un temps, aurait pu prétendre au titre de « Trésor National » de France a rejoint *La Joconde* au rang de Trésor de l'Humanité, loin des regards et de l'absurdité de nos créatif-ve-s.

— C'est quand même terrible. Tu n'as pas peur ?

— Peur ?

— Si l'État a réussi à mettre à bas son propre système de protection des biens culturels, il pourrait aussi bien taper dans l'information. L'Histoire. C'est déjà tout un pan qui est parti en fumée, ou presque. Entre soustraire à la vue et effacer de la mémoire, il n'y a qu'un pas. Heureusement que les individus se sont sentis investis, heureusement que nous avons été assez inventifs pour faire basculer cette mémoire du collectif à l'individuel, que nous avons évité de la faire basculer de « existante » à « inexistante ». Mais... Moi, j'ai peur que nous ayons oublié trop de choses. Dans la précipitation. Déjà, jeter aux oubliettes toute la documentation papier qui accompagnait les acquisitions des musées... Accepter de céder ses droits d'auteur... Dans ce contexte, le gouvernement aurait très bien pu avoir l'occasion de subtiliser des milliers d'œuvres concernant une certaine période historique qu'on voulait effacer ! Plus qu'à réécrire des manuels d'Histoire, mettre en place une petite censure, et...

— Je comprends ton raisonnement, mais tu vas très loin. Je n'ai pas confiance en l'État, et j'ai très sûrement tort, mais j'ai confiance en l'Homme. Et puis, je me dis que ce n'est tout de même pas comme si l'art était notre seule source d'information ! Sinon, on nous aurait également coupé le libre accès

à internet – bien que je ne sois pas confiante en la pérennité des datacenters localisés dans des zones géographique à risque. Mais je m'égare.

Nous nous souviendrons toujours des œuvres, des choses et des gens, même en leur absence physique.

La bonne nouvelle, c'est que cette absence n'en est pas une. Hormis les notices et les dossiers d'archives qui ont effectivement disparu, une grande majorité des créations a « seulement » été délocalisée. Je ne pouvais pas sérieusement imaginer un monde dans lequel chaque homme aurait, en toute bonne conscience et sans jamais intervenir, regardé chaque pièce de son patrimoine partir en morceaux. Ce que nous avons arrêté, au final, c'était de prendre de l'espace et de nous étendre dans de grandes pièces dans lesquelles nous accumulions des possessions et des connaissances comme s'il s'agissait d'extensions de notre cerveau collectif.

Notre cerveau collectif est lacunaire, mais nous continuons de créer, et c'est peut-être cela se souvenir.

Cette création a connu un virage notable, elle puise sa source dans un rapport au monde renouvelé par la force, une observation peut-être plus fine du présent. Elle se diversifie dans sa forme, car nous ne cherchons plus à nous inscrire dans une mémoire visuelle, nous cherchons à toucher tous les sens. Ainsi l'absence physique est compensée par le souvenir multi-sensoriel.

Non, je n'ai pas peur d'être oubliée. Je n'ai pas peur que tout cela n'ait été qu'une première manœuvre pour essayer de nous faire oublier notre passé, car nous en sommes incapables en tant qu'individus. Je ne suis pas triste que le pouvoir de décider ce qui représentait notre culture soit distribué entre les mains de tou·te·s. Je suis triste que notre culture soit devenue « par tou·te·s » en oubliant d'être « pour tou·te·s ». Je n'ai pas eu peur que la dématérialisation nous ôte l'envie d'utiliser nos sens, j'ai eu peur qu'elle nous noie de connaissances, j'ai eu peur qu'elle nous donne le sentiment qu'apprendre, critiquer et chercher de la nouveauté était vain et vide de sens.

Je n'ai pas peur que cette folie s'étende à d'autres domaines que l'art.

Nous oublions tous les jours. En cela, nous n'oublions jamais. Oublier et savoir que nous avons oublié nous permet, chaque jour, de rechercher à nouveau l'essentiel, de réinventer ce qui nous est indispensable. L'art est indispensable, nous sommes incapables de le faire disparaître vraiment.

- 1 « On connaît le processus chimique d'acidification de ces papiers, décrit dès les années 1930 aux États-Unis : il entraîne, en quelques décennies, un jaunissement, puis une perte de souplesse et de résistance mécanique des feuillets, jusqu'à les rendre incommunicables aux lecteurs. » Thi-Phuong Nguyen et Philippe Vallas, « La Conservation des documents papier », *Bulletin des Bibliothèques de France* [en ligne], n° 4, 2006.
- 2 Roland Barthes, « La mort de l'Auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris : Seuil, 1984, p. 61-67.
- 3 Jean Widmer, *Le logo du Centre Georges Pompidou*, 1977, centre Pompidou, Paris.
- 4 Bibliothèque publique d'information du centre Pompidou.
- 5 Oliver Lussac, « Une archive de la performance », dans Patrick Nardin (dir.), *Archives au présent*, Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 2017, p. 220.
- 6 Francisco de Goya, *Les Vieilles* ou *Le Temps*, 1808-1812, huile sur toile, 181 x 125 cm, Palais des Beaux-Arts, Lille.
- 7 On a déjà augmenté une réplique de *La Vénus de Milo* de bras dans le passé, dans un but de sensibilisation aux handicaps. AFP, « La Vénus de Milo retrouve ses bras pour alerter sur les "corps brisés" », *Huffington Post* [en ligne], 6 mars 2018.
- 8 United Nations Educational, Scientific & Cultural Organization.

conclusion



*Léonard écrit : La peinture domine la musique, parce qu'elle n'est pas forcée de mourir chaque fois après sa création, comme l'infortunée musique [...]*<sup>1</sup>

Les plus belles choses ont une fin, et si on veut pouvoir considérer l'art comme une chose vivante, il faut accepter qu'il ait une mort. Je préfère la musique à la peinture, la danse à l'écriture. Ironique, Léonard, comme vos expérimentations techniques mènent vos peintures à un état tellement instable qu'on ne peut plus les approcher que de derrière une vitre, ironique comme *La Cène*<sup>2</sup> est parvenue jusqu'à nous dépouillée de ses couleurs d'origine, ironique comme votre curiosité, vos recherches, en somme, votre humanité, vous a contredit bien malgré vous, et a fini par rendre vos peintures aussi fragiles que l'« infortunée musique ».

La mort de nos images n'en est pas une. Une image soustraite à la vue de tous n'est pas une image morte, c'est une image endormie. Une musique qui s'arrête n'est pas morte, c'est une musique qui attend le bon moment pour ressurgir dans nos mémoires, dans notre vie, et qui peut-être un jour reprendra sa place d'antan, comme un trésor découvert par hasard, dont on pensait depuis longtemps qu'il ne s'agissait plus que d'un mirage.

- 1 Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris : Allia, 2007 (1936), p. 57.
- 2 Léonard de Vinci, *La Cène*, 1495-1498, tempera sur gesso, 460 x 880 cm, Église Santa Maria delle Grazie de Milan, Milan.

# bibliographie

## ouvrages

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris : Allia, 2007 (1936).

BRADBURY Ray, *Fahrenheit 451*, Paris : Gallimard, 1995 (1953).

CAILLET Aline, POUILLAUDE Frédéric (dir.), *Un art documentaire*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2017.

DERRIDA Jacques, *Mal d'Archive*, Paris : Galilée, 1995.

EDWARDS Elizabeth, MORTON Christopher (éd.), *Photographs, Museums, Collections*, Londres : Bloomsbury, 2015.

HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta (dir.), *De l'artification, enquête sur le passage à l'art*, Paris : éditions EHESS, 2012.

NARDIN Patrick (dir.), *Archives au présent*, Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 2017.

ORWELL George, *Nineteen Eighty-four*, Londres : Penguin Books, 2013 (1949).

POTIN Yann, RINUY Paul-Louis, ROULLIER Clothilde (dir.), *Archives en actes*, Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 2018.

TELLER Janne, *Rien*, Paris : Les Grandes Personnes, 2008.

## articles et publications:

BONNOT Thierry, « Prendre simplement les choses au sérieux de ce qu'elles sont... », *L'Homme*, n° 191, 2009, p. 219-248.

Collectif, « Manifeste de l'Internationale situationniste », *Le Bulletin de l'Internationale situationniste*, n° 4, 1960.

## catalogues d'exposition et expositions

Florence Lazar [cat.exp.], Paris, Jeu de Paume, 2019.

« L'Art et la matière. Prière de toucher », musée des Beaux-Arts, Lyon, 13 avril - 22 septembre 2019.

## films et documentaires

DEBORD Guy, *La société du spectacle*, film noir et blanc, 1973.

TURA Laetitia, *Ils me laissent l'exil - les objets*, film couleur, 2016.

# en ligne

- BORSCHEL-DAN Amanda, « À Beit Shemesh, la nouvelle autoroute se heurte à une implantation biblique », *The Times of Israel*, publié en ligne le 02 avril 2019. Disponible sur : <https://urlz.fr/e2XT>
- BOYADJIAN Mirna, « Taryn Simon. Archives de la disparition », *Jeu de Paume, le magazine*, publié en ligne le 6 mai 2015. Disponible sur : <https://urlz.fr/e2XV>
- BREAKELL Sue, « Perspectives : Negotiating The Archives », *Tate Papers*, publié en ligne au printemps 2008. Disponible sur : <https://urlz.fr/e2XW>
- DUPEYRAT Jérôme, « L'exposition du livre, ou son impossibilité », *exPosition*, publié en ligne le 10 mai 2016. Disponible sur : <https://urlz.fr/e2XX>
- FOSTER Hal, « An Archival Impulse », *October*, n° 110, publié en ligne en octobre 2004. Disponible sur : <https://urlz.fr/e2XY>
- KREPLAK Yaël, « La conservation comme performance ? Une approche par les pratiques », *Culture & Musées*, n°29, publié en ligne en le 19 juin 2018. Disponible sur : <https://urlz.fr/e2Y0>
- LAURENT Annabelle, « Demain, serons-nous trop abrutis pour lire ? », *Usbek & Rica*, publié en ligne en août 2019. Disponible sur : <https://urlz.fr/e2Y1>
- MATTELART Armand, « L'institutionnalisation de la culture », *Diversité Culturelle et Mondialisation*, publié en ligne le 26 octobre 2017. Disponible sur : <https://urlz.fr/e2Y2>
- MAUREL Chloé, « L'Unesco aujourd'hui », *Vingtième siècle. Revue d'Histoire*, publié en ligne le 06 avril 2009. Disponible sur : <https://urlz.fr/e2Y3>
- NGUYEN Thi-Phuong, VALLAS Philippe, « La conservation des documents papier », *Bulletin des bibliothèques de France*, publié en ligne en juillet 2006. Disponible sur : <https://urlz.fr/cdb5>
- SLOTNIK Daniel, SCHULTEN Katherine, « 'The Secrets It Holds' : Discovering The Lively Morgue and Other Archives », *The New York Times*, publié en ligne le 21 mai 2012. Disponible sur : <https://urlz.fr/eOCG>
- TRON-CARROZ Caroline, « Le visible storage du Brooklyn Museum de New York : retour sur un phénomène muséographique », *exPosition*, publié en ligne le 2 mai 2016. Disponible sur : <https://urlz.fr/e2Y6>
- Cahiers du CAP*, n° 1, La construction des patrimoines en question(s). Contextes, acteurs, processus, Paris : éditions de la Sorbonne, publié en ligne en 2015. Disponible sur : <https://urlz.fr/e2Yb>
- Dictionnaire de terminologie archivistique*, Paris : Direction des archives de France, publié en ligne en 2002. Disponible sur : <https://urlz.fr/e2Yd>

# podcasts et enregistrements

« Everyday objects, tragic histories », *Ted Talks Art*, publié en ligne le 22 août 2014. Invité : Ziyah Gafic.  
Disponible sur : <https://www.ted.com/>.

« La destruction des oeuvres d'art », *Paroles*, publié en ligne en octobre 2015. Invités : Laurence Bertrand Dorléac, Jean-Pierre Criqui, Véronique Grandpierre, Thomas Hirschhorn, Serge Lasvignes. Disponible sur : <https://centrepompidou.com/>.

« L'art survivra à ses ruines », *Leçons inaugurales*, Paris, Collège de France, publié en ligne en 2011. Invité : Anselm Kiefer. Disponible sur <https://college-de-france.fr/>.

# remerciements et colophon

# merci à

Stéphanie Mahieu, ma tutrice, pour le partage et la passion, ainsi que pour son séminaire  
« Archive Fever ».

Caroll Maréchal et Caroline Tron-Carroz pour le suivi écrit. Vos conseils et votre écoute ont  
permis la naissance d'un récit qui me ressemble.

Mathias Schweizer et Diane Boivin pour le suivi de la conception graphique, ainsi que  
Virginie Flahaut pour l'impression.

Mes ami·e·s et mes parents pour m'avoir soutenue pendant ma retraite d'écriture confinée.

## **Pour Mémoire, Clémence Danne, ESAC, 2020.**

Textes composés en Abhaya Libre, par Sol Matas et Pushpanada Ekanayake.

Impression sur Olin Natural 90g et Fedrigoni Bodonia 100g.