

ART CONTEMPORAIN

De quelques situations à risque

Mettre en relation le risque et l'art contemporain semblera, à qui n'est pas très familier de ce domaine spécifique, quelque peu démesuré, tant la notion de risque peut comporter une dimension extrême allant jusqu'au péril mortel, lequel est difficile à associer au cénacle privilégié que la caricature nous livre volontiers. Et pourtant l'histoire de l'art, même récente, nous donne des exemples d'artistes œuvrant à la limite, prêts à mettre en danger leur intégrité corporelle, leur équilibre mental et quelquefois leur vie.

Cependant ces phénomènes, pour marquants qu'ils soient, restent marginaux et quand l'on parle de risque à propos de la création artistique, l'on entend plus communément un risque d'ordre théorique, noué intrinsèquement à la démarche et au statut de l'artiste, à la réception de l'œuvre d'art dans la société contemporaine, ou, si l'on se situe dans le champ du marché de l'art, à un risque d'ordre financier. Il est un risque particulier qui s'attache à la constitution de collections d'art contemporain, lequel consiste à anticiper, à discerner ce qui, dans la production artistique d'aujourd'hui, fera sens pour les générations à venir. Le fameux « recul historique », le précieux tamis du temps manquant, qui épargnent les collections d'art ancien du risque d'erreurs trop grossières.

Ce point amène inévitablement à poser la question de l'expertise et de la validité des critères de sélection. Le présent texte abordera, sans la prétention de développer des thèses généralisatrices, différentes situations où les notions d'art contemporain et de risque sont confrontées : le risque comme composante de l'œuvre, le risque qu'encourt une œuvre en exposition, les problématiques liées à sa réception, le risque que revêt la constitution d'une collection a-historique et celui qui concerne la gestion d'une collection d'art vivant, le risque économique, enfin, qui sera évoqué en filigrane comme partie prenante de chacune de ces questions.

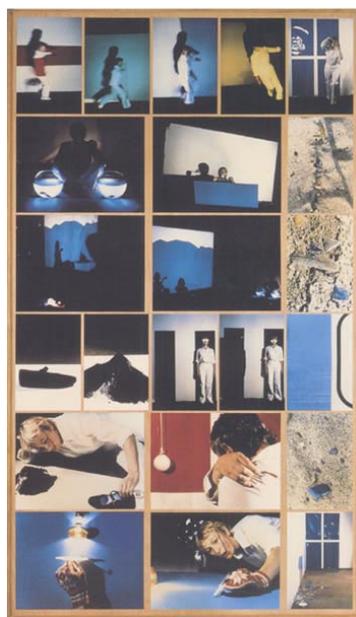
L'exercice de l'art est-il risqué ?

La notion de risque en appelle à la part d'ombre, d'inconnu que recèle le territoire de l'art plus qu'à son caractère de danger. Elle convoque une figure de l'artiste, héroïque voire maudit, telle qu'elle a été fixée par la littérature du XIX^e siècle, notamment à travers le Frenhofer du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, ou encore le héros de *L'Œuvre* (1886) d'Émile Zola, un artiste méconnu largement inspiré de l'ami d'enfance, Paul Cézanne. Comment également ne pas songer aux figures réelles, et terribles, de Van Gogh et Gauguin. L'artiste est un défricheur, entièrement requis par une démarche qu'il invente au fur et à mesure. Guidé par une nécessité impérieuse et supérieure, il accomplit une œuvre qui le dépasse mais le condamne dans le même mouvement à l'isolement et à l'incompréhension. Bien qu'elle perdure en partie à travers le concept d'avant-garde, cette notion est devenue amplement anachronique. Cependant, l'artiste demeure un être à part, ne serait-ce que par la difficulté à le doter d'un statut adapté aux exigences de la société contemporaine¹. La question de la reconnaissance subordonne la place de l'artiste qui, pour exister, dépend d'un système de légitimation, lequel passe d'abord par ses pairs puis par un public croissant, et qui détermine notoriété et autonomie financière. Cette dernière reste l'exception, les artistes « vivant de leur art », comme l'on dit, sont, à l'évidence, très peu nombreux. Le risque réside dans l'écart paradoxal entre un nombre croissant d'artistes potentiels, en relation directe à la multiplication des structures de formation, et la petite quantité de ceux qui le deviendront véritablement. Pour réel qu'il soit, ce risque n'est pas spécifique au champ des arts plastiques et visuels ; il est la part commune, sans doute, à toutes les activités artistiques, conforme en cela à l'adage populaire « beaucoup d'appelés et peu d'élus ». Si l'on délaisse ce lieu commun de la sélection artistique, l'on peut tenter de cerner des cas d'exercice de l'art qui demandent témérité et courage de la part de l'artiste.

Tout au long du XX^e siècle, des artistes ont pris le corps comme sujet, support, objet, véhicule ou instrument de leur vision du monde. L'initiative procède de la volonté d'agir sur et dans le réel, de produire autre chose que des objets. Mettre le corps au cœur de la pratique artistique c'est, tout à la fois, abandonner les formes traditionnelles pour inventer un langage artistique, un rapport nouveau entre l'art et la vie. Depuis Dada et les surréalistes jusqu'à nos jours où la performance fait un retour spectaculaire, ces mouvements recouvrent des intentions et

(1) Comme l'ont montré les communications faites sur ce sujet lors du 3^{ème} Congrès interprofessionnel de l'art contemporain (Nantes, 15 et 16 novembre 2001), dont le thème était « L'art, des artistes et des professions : changer les conditions de l'art en France ».

des gestes différents, extrêmement féconds, qui culminent dans les années soixante et soixante-dix, en Europe, aux États-Unis et au Japon. Dénommés action, art corporel, performance, *happening*, *event*, *body art*, ils sont redevables au théâtre, à la musique, à la chorégraphie, à la peinture et la sculpture mais aussi à l'ethnologie, la sociologie... En 1959, le *happening* connaît une extension internationale tandis que des artistes de toutes tendances et nationalités — Allan Kaprow, George Brecht, Nam June Paik, Robert Filliou, Wolf Vostell — créent Fluxus, une mouvance alternative et internationale qui tire son nom d'une phrase d'Héraclite : « Toute l'existence passe par le flux de la création et de la destruction. » La sentence vaut programme pour les artistes qui — sans forcément se réclamer de Fluxus — veulent libérer la créativité de l'individu en usant tour à tour ou en même temps d'humour, de dérision, de violence. Cette dernière atteint à l'auto-mutilation pour Chris Burden ou Gina Pane, à l'épuisement extrême pour Vito Acconci, au recours à la chirurgie esthétique pour Orlan.



Gina Pane, *Little Journey*, 1978.
 Constat de l'action réalisée au Museum de Vienne (Autriche)
 22 photographies couleur encadrées ensemble
 190 x 180 cm, Collection Frac Bretagne.

Mais ce sont les Actionnistes viennois qui portent au paroxysme cette forme d'art lorsque Hermann Nitsch met en place, à partir de 1957, les prémisses de l'*O. M. Theater*, le théâtre des orgies et des mystères,

compris comme une forme d'art total, une dramaturgie. Actions gigantesques, mises en scène ritualisées et grandiloquentes, où le corps de l'artiste, celui des figurants, les cadavres d'animaux, le sang et les objets rituels deviennent, également, les matériaux de l'œuvre. Parmi les références importantes de cette *Aktionmalerei*, peinture d'action devenue action en tant que telle, figurent le travail de Jackson Pollock (*Action Painting*) ainsi que les différentes conférences prononcées par Antonin Artaud à la Sorbonne entre 1931 et 1933, sur le théâtre « double de la vie », qui seront réunies ensuite dans *Le Théâtre et son double* (Paris, 1939).

L'exposition de l'œuvre d'art

L'œuvre d'art n'existe qu'en tant qu'elle quitte l'atelier et qu'elle s'expose, aux regards et aux jugements du public, à la critique des spécialistes, aux outrages du temps et des « regardeurs ». Étymologiquement, le risque est donc inhérent à l'œuvre, en tout état de cause il est chevillé à sa fonction publique. Au risque d'énoncer une banalité, la notion d'exposition concentre deux termes : la monstration, mot inélégant mais très explicite, et la réception. La question des risques matériels auxquels l'œuvre est soumise en vue de sa présentation publique, liée à de multiples manipulations : emballages, déballages, transports, accrochages, décrochages, sera étudiée ultérieurement. À ce stade, concentrons-nous sur le deuxième terme, celui de la réception de l'œuvre d'art par le public. Les études sociologiques disponibles sur cette question prennent essentiellement en compte les cas de rejets, qui nous intéressent dans le cadre de cet article¹. Cela, bien sûr, ne doit pas occulter d'autres phénomènes, hors-sujet ici mais tout aussi passionnants : le développement d'un public de plus en plus nombreux et intéressé, la multiplication, à travers le monde, des chantiers de musée pour l'art contemporain...

Le rejet — incompréhension, choc, dégoût — doit être traité différemment selon que le spectateur prend ou non l'initiative du face à face avec l'art contemporain. Il y a, en effet, entre celui qui choisit d'aller dans un centre d'art ou un musée (à ses risques et périls volontairement assumés) et celui qui, au détour d'une rue ou d'un couloir de métro, au deuxième sous-sol d'un parking ou dans un monument historique, va découvrir une œuvre commandée par la puissance publique, l'écart fondamental qui existe entre une démarche volontaire et la rencontre de hasard.

(1) Voir à ce sujet les différentes études de Nathalie Heinich, en particulier, *Les Rejets de l'art contemporain : une étude sociologique*, menée avec l'aide de la Délégation aux Arts Plastiques, 1995.

Dans le second cas de figure, à l'étrangeté intrinsèque de l'œuvre d'art contemporain s'ajoute l'absence d'interlocuteurs compétents, de clés de lecture disponibles habituellement dans les lieux dédiés à l'art. Autant dire qu'alors, les conditions sont réunies pour le rejet, lequel s'exprime parfois violemment et de manière imprévisible, prenant les formes les plus diverses tant en matière d'incivilité et de vandalisme : l'imagination ne connaît pas de borne.



Jean-Pierre Raynaud

1000 pots bétonnés peints pour une serre ancienne, 1986.

Œuvre commandée à l'artiste pour la serre du Château de Kerguéhennec, Bignan (Morbihan).

Pots et béton peint. Collection Frac Bretagne.

Le paradoxe est que la commande publique ressort de la volonté de démocratiser l'art et de le rendre accessible à un public qui n'a pas coutume de fréquenter le musée : « La commande publique constitue l'une des manifestations les plus fortes de la politique de décentralisation artistique et de soutien à la création engagée depuis vingt ans. Cette action se traduit par la mise en place d'un réseau d'œuvres qui, à travers la France entière, inscrit l'art contemporain dans la vie quotidienne des

publics, qu'il s'agisse de contextes urbains ou d'environnements naturels¹. »

Peut-on imaginer une issue à la contradiction suivante : comment faire se rencontrer les œuvres et le public, si le public ne va pas là où elles sont c'est-à-dire dans les lieux institutionnels, ou si, sorties desdits lieux, le public n'est pas en mesure de les regarder, démuné du minimum de repères pour cela ? Le diagnostic que l'on est tenté de poser d'emblée est celui d'une carence, ou du moins d'une inadaptation du programme d'accompagnement pédagogique. Caractérisée par un fort militantisme, la politique en matière de commande publique initiée au début des années quatre-vingt, accaparée par la relation entre le commanditaire et l'artiste, n'a probablement pas pris la mesure du troisième acteur, le public, et du hiatus béant entre celui-ci et la création contemporaine. Vingt ans, et un certain nombre d'œuvres abîmées ou détruites plus tard, la prise de conscience a eu lieu. Une pédagogie plus active est mise en œuvre pour réduire les risques liés à l'implantation d'une œuvre dans l'espace public, pour imaginer les moyens de partager une expérience singulière : sensibilisation des associations de quartier, rencontre avec le ou les artistes, communications sur des projets similaires...

Les cas de censure, dont la presse spécialisée ou généraliste s'est fait l'écho, renseignent sur les préjugés dont fait l'objet l'art contemporain. Pourquoi censure-t-on une œuvre, voire une exposition ? Sont avancés, de la part des édiles, (car ce sont eux, le plus souvent, qui prennent la décision de soustraire une œuvre d'une exposition ou bien d'annuler une manifestation en totalité) des arguments qui touchent à la morale (atteinte aux bonnes mœurs, aux convictions religieuses, œuvres susceptibles de choquer les spectateurs les plus jeunes ou les plus sensibles...) ou une appréciation du caractère opportun de la dépense. Tel élu jugera insupportable le prix de production ou d'acquisition de telle ou telle œuvre compte tenu de son caractère dérisoire, d'un contexte social difficile... « Le public, c'est un argument politique, un outil tactique. Au nom du public, on peut faire fermer une exposition, enlever des œuvres². » L'édile se sent investi de la responsabilité de prévenir, de protéger ses concitoyens des risques que pourrait susciter la vision d'œuvres difficiles, subversives, onéreuses, et se prémunit lui-même des risques de critique. Les différents incidents, cas d'exception jusqu'à présent, qu'ils se passent en France, en Italie, en Autriche, mettent en

(1) Dans La Lettre d'information, Ministère de la Culture et de la Communication, 5 décembre 2001, à propos de la diffusion, sur la Cinquième, du film *Qui commande quoi ? 20 ans de commande publique en France*, écrit par Philippe Piguet et réalisé par Jean-Paul Fargier, 52 minutes.

(2) « L'en droit de l'interactivité » Stéphanie Moisson Tremblay in *Mouvement* #15, janvier/mars 2002, p. 111.

évidence que la liberté d'expression et de création souvent critique à l'égard des pouvoirs, ne fait pas bon ménage avec la subvention publique car « on ne doit pas mordre la main qui vous nourrit¹. » Mais ils font craindre une sujétion plus grave encore, conséquence prévisible sinon déjà avérée de la privatisation de la culture en cours dans nombre de pays d'Europe.

La constitution d'une collection

- L'auteur de la collection

Classique est désormais l'opposition entre la collection particulière et la collection publique, la première étant jugée plus légitime — puisque son auteur la constitue sur ses fonds propres au risque de la sanction du marché. À un autre niveau, s'instaure une hiérarchie entre une collection élaborée par un auteur unique et celle composée collectivement, au bénéfice évidemment de la première (les deux, d'ailleurs, pouvant ressortir indifféremment aux deniers publics ou à des fonds privés).

À cet égard, les débats qui ont entouré la naissance des Fonds régionaux d'art contemporain en France au début des années quatre-vingt, livrent nombre d'arguments contradictoires. Ceux-ci méritent que l'on s'attarde sur le dossier sur la décentralisation réalisé par la rédaction d'*Art Press* en 1983², c'est-à-dire au moment fort de la réaction contre les Frac. Contenue dans les *72 mesures pour la création artistique*³ annoncées en 1982 par Jack Lang, alors ministre de la Culture, la constitution des Frac, conçus par l'État comme des outils de décentralisation artistique à l'usage des vingt-deux régions françaises a suscité des interrogations et des critiques, notamment de la part des musées. Dotés de la double mission de constituer des fonds représentatifs de l'art contemporain et de diffuser ceux-ci largement à travers leur région respective, les Frac sont la cible de certains conservateurs de musée qui les perçoivent comme des structures coûteuses, mal dimensionnées territorialement, sous-équipées pour mener à bien leur mission de diffusion, laissées aux mains de personnels incompetents. La critique la plus féroce vise les acquisitions, la part belle faite aux artistes régionaux durant les premières années faisant craindre une faible résistance aux pressions des élus locaux. Les procédures d'acquisition sont mises en cause. Elles sont le fait, dans la majorité des cas, de deux assemblées délibératives, l'une, le Comité technique d'achat qui propose les acqui-

(1) « Baroud d'honneur à la Kunsthalle de Hall, l'art contemporain est jugé trop présent dans le lieu d'exposition autrichien, » in *Libération* du 7 décembre 2001.

(2) *Art Press* n°72, juillet-août 1983, pp. 3-17.

(3) Conférence de presse de Jack Lang à Lille, le 20 juin 1982 (non publié).

sitions, l'autre, le Conseil d'administration¹ qui les décide. La collégialité, instituée par le décret fondateur de 1982, est posée comme le garant de la pluralité — le texte insiste sur une typologie ouverte des œuvres, sur le caractère non exclusif des achats qui doivent concerner tous les domaines de la création plastique — contre le risque d'une orientation trop univoque du fonds. On reviendra ultérieurement sur le débat apparu très tôt de l'opportunité de faire un fonds comme le texte le préconisait, ou une collection dont le modèle semblait favorisé par des facteurs d'ordre pédagogique ou scientifique. À propos des Comités techniques et toujours par comparaison avec le fonctionnement des musées, l'on dénonce le rôle pervers des commissions : « Prévention contre ce qui s'avère le pouvoir intemporel des musées, et prévention aussi contre le pouvoir souverain d'un nom, d'une volonté singulière affirmée. On préférera ainsi à la signature d'un conservateur déclarant ouvertement ses choix, l'appréciation molle d'une collégialité anonyme². » Le choix exercé par le groupe — fût-il d'experts — équivaut alors à se dérober au risque de choisir. Catherine Francblin ajoute : « Ce qui inquiète, ce n'est pas tant la menace d'un art officiel — au sens où un courant esthétique serait privilégié — mais bien au contraire le spectre d'un éclectisme de bazar dans le pur style avant-gardiste³. » Le Comité technique est modelé précisément sur la Commission d'achat du Fonds national d'art contemporain avec deux différences notables, la première, d'origine, est que la Commission du Fnac comprend des artistes (et non les Comités techniques de la majorité des Frac au motif que « l'on ne peut être à la fois juge et partie ») ; la seconde est que le Fnac continue d'être un fonds contrairement à la plupart des Frac qui ont pris l'option de la collection, option qui modifie en profondeur le travail du groupe. S'interroger sur l'efficacité d'un groupe c'est poser la question de l'engagement de chacun de ses membres, du risque de neutralisation des fortes personnalités par la simple force d'inertie du nombre. Pour éviter le risque d'une trop grande personnalisation, n'a-t-on pas pris celui de l'absence de personnalité ? Est-ce un risque que l'on peut éradiquer et, pour le réduire, faut-il le partager ? Autant de questions pertinentes et vertigineuses qui se sont posées aux promoteurs de ces nouvelles institutions. Aujourd'hui, elles paraissent quelques peu théoriques au regard des résultats obtenus. La plupart des Frac, au terme d'un bilan de dix-huit ou vingt ans de fonctionnement, possèdent des collections à la fois très spécifiques et d'une étonnante richesse.

(1) Siègent au Conseil d'administration, et majoritairement jusqu'à une date récente, les représentants des deux partenaires financiers principaux soit le Conseil régional et le Ministère de la Culture, qui cooptent les autres membres.

(2) *Ibid.*, p. 17.

(3) *Ibid.*, p. 17.

- Le commencement de la collection

Mettre en place des structures totalement nouvelles, dans toutes les régions en même temps, mobilisant des financements publics à une hauteur inégalée, méritait que l'on se pose sérieusement la question de la constitution du fonds et des instances chargées d'en assumer la responsabilité. La question du commencement est celle des fondations, elle porte en germe les développements futurs. Et, pour la plupart des Frac, elle a été celle de l'alternative entre fonds et collection. Un fonds est constitué d'œuvres, qui n'entretiennent pas, de prime abord, de liens entre elles mais s'assemblent selon des caractères d'actualité, de nouveauté. Il a pour ambition, horizon inatteignable, de représenter la totalité de la création artistique d'une époque, sa diversité et son hétérogénéité. La collection, en revanche, suppose une construction *a priori*, impose d'opérer une sélection à travers la production contemporaine, d'y prélever les objets ou démarches qui étayeront chaque partie tenante de l'édifice. Entre les deux options, l'on relève plus d'un point commun, par exemple, la propension à la représentativité, la volonté de ne retenir que les meilleures œuvres à l'aide de critères de rareté, d'exemplarité. L'un et l'autre ne sont pas exempts d'une certaine dose d'empirisme et ne se définissent qu'à l'intérieur d'une enveloppe budgétaire donnée. Additionné à d'autres arguments tirés de l'analyse du contexte local, le choix de la collection fait rempart contre l'inconnu, une trop grande subjectivité, un développement aléatoire. Il construit un cheminement argumenté, balisé, qui anticipe la mission pédagogique tout en offrant, comme une parabole du musée, un patrimoine clairement lisible à l'usage des générations futures. Il est intéressant de relever que l'œuvre, malgré tout, garde une irréductibilité qui entame le projet scientifique. Elle résiste aux catégories thématiques, à la chronologie. Force est de constater, comme l'a souligné Peter Weibel¹, l'impossibilité de prévoir car « la narration vit, entre autres, du caractère imprévisible de sa progression », un axiome qui illustre particulièrement bien la difficulté de maîtriser pleinement un projet de collection. Le fonds, qui procède de l'échantillonnage, diminue le risque d'oubli, de la non-distinction d'un artiste difficilement repérable dans le foisonnement artistique actuel. On pourrait appeler ce risque, le syndrome de l'Impressionnisme, tant le traumatisme reste vivace de n'avoir pas su, en son temps, garder certains chefs-d'œuvre de ce mouvement dans les collections publiques françaises. L'alternative consisterait donc à faire histoire (logique de la collection) ou à faire encyclopédie (logique du fonds). En guise d'incidente, on peut également considérer l'œuvre

(1) In *Après Gutenberg, le CD-Rom entre index et narration*, Cahiers du Musée national d'art moderne, n° 56/57, été-automne 1996.

dans son rapport à la collection, au risque de la collection. L'œuvre devient-elle autre, moins ou plus, quand elle s'agrège à un ensemble qui croît de manière constante, perd-elle de son autonomie, de son *aura*, d'avoir été choisie en référence à une entité qui l'absorbe ou gagne-t-elle un surplus de sens du fait du potentiel d'associations ? Une métaphore courante de l'activité de collection est celle de l'architecture, on construit une collection comme on construit un musée salle par salle. Par extension, cette image fait de l'auteur de la collection un bâtisseur, un architecte qui doit déployer ses qualités de visionnaire et sa science de l'édification. Elle a l'avantage d'être opposable à ceux qui dénie aux professionnels de l'art contemporain une quelconque expertise scientifique, qui réfutent l'existence de critères objectifs au nom de la toute-puissance de l'émotion et de la prédominance du goût. Dans le contexte des Frac, il s'agit là d'une polémique récurrente qui continue de diviser les membres du Comité technique et du Conseil d'administration, en particulier à l'occasion d'une proposition d'acquisition controversée. Le risque attaché à la constitution d'une collection serait singulièrement minoré si l'on pouvait faire état de critères clairement définis et établis une fois pour toutes. Cela n'est évidemment pas le cas sans que, pour autant, l'appréciation d'une œuvre repose sur la seule subjectivité. Le jugement des experts se fonde sur une connaissance actualisée en permanence de l'art contemporain international, de ses modes de fonctionnement, sur l'expérience et le dialogue avec les artistes, et s'effectue par le truchement d'un faisceau d'arguments qui conjuguent ou peuvent conjuguer le nouveau, l'original, le spécifique, le représentatif, l'audacieux, le risqué...

Conserver, diffuser, incompatibilité ou complémentarité ?



Dans les réserves du Frac Bretagne à Châteaugiron, enseignants participant au stage *Art contemporain et didactique des arts plastiques*, 5-6 avril 2000

Les deux missions principales qui lui sont assignées, conserver et diffuser, apparaissent fréquemment comme deux pôles quasi inconciliables pour un Frac, tandis que le musée s'en acquitte honorablement (la restriction concerne la proportion d'œuvres montrées par rapport au nombre d'œuvres conservées). Les conditions de la diffusion, qui prend place dans les espaces les plus divers et à un rythme soutenu, engendrent un conflit permanent entre deux exigences également prioritaires. La collection fonde l'action et dans ce sens elle est première mais comme on l'a vu précédemment, si l'œuvre n'est pas montrée, exposée, elle n'existe que comme une archive, un objet d'étude. Or l'une des caractéristiques fortes d'un Frac est de faire vivre les œuvres. Entre conservation et diffusion, l'œuvre est en tension, suspendue à la problématique qui consiste à faire vivre sans laisser mourir, et au cortège de questions qui se posent autour de la conservation préventive, la recréation de certaines œuvres et la restauration des autres. Autant de dilemmes discutés de plus en plus fréquemment dans des rencontres professionnelles. « Comment, aujourd'hui, pouvons-nous installer et exposer des œuvres fragiles ou temporaires produites originellement dans les années soixante et soixante-dix ? Comment agir, de manière responsable et créative, avec des œuvres périssables ? Pouvons-nous reconstruire de notre propre chef des travaux perdus ou endommagés ? Pouvons-nous refaire des installations temporaires ? [...] Les musées doivent-ils garder telle œuvre fragile en réserve, soustrayant celle-ci au public, car la montrer risquerait de l'endommager¹ ? » Umberto Eco, en posant la même question à propos des livres, indique une voie : « Enfin le problème final ; il faut choisir si l'on veut protéger les livres ou les faire lire. Je ne dis pas qu'il faut choisir de les faire lire sans les protéger mais il ne faut pas non plus choisir de les protéger sans les faire lire. Et je ne dis pas non plus qu'il faut trouver un juste milieu. Il faut faire prévaloir l'un ou l'autre idéal puis on essaiera de faire les comptes avec la réalité pour défendre l'idéal secondaire. Si l'idéal consiste à faire lire le livre, il faudra essayer de le protéger le plus possible mais en sachant les risques que l'on court². » Il faut donc oser choisir, évaluer les risques puis endosser la responsabilité de ce choix ; mais l'échelle de Richter n'est pas la même selon que le péril menace un livre ou une peinture par exemple. Le risque matériel est démultiplié par le caractère d'unicité de l'œuvre. Celle-ci, bien que soustraite définitivement aux circuits marchands dès lors qu'elle est entrée dans une collection publique, n'en

(1) « *Remaking Art?* A discussion between Susan Hiller, James Lingwood, Christian Scheidemann and Chris Dercon » in *Witte de With*, Cahier #4, March 1996.

(2) Umberto Eco, *De Bibliotheca*, Caen, L'Échoppe, 1986, p. 29.

conserve pas moins une valeur financière, variable, qui sera l'instrument de référence pour l'indemnisation en cas de dommage ou de vol.

D'un sujet si vaste, le présent article n'a retenu que quelques pistes de réflexion, cerné des moments où l'art d'aujourd'hui est en butte à des risques de différentes natures. Il ne peut proposer de conclusions à ce qui se présente que comme une suite de constats. Une question notamment, mériterait d'être approfondie, qui nécessiterait une étude en soi. Il s'agit de l'interprétation de l'œuvre par les historiens et critiques d'art, de l'éventualité que ceux-ci en livrent des lectures, partielles ou partiales, erronées, cristallisant ainsi un risque de trahison, volontaire ou involontaire : « On a beau dire, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit » notait Michel Foucault¹. On le sait, l'histoire de l'art est faite aussi de ces multiples remords et réhabilitations, repentirs, dit-on pour les artistes. Autant d'erreurs à méditer qui engagent à la clarification des motifs lorsqu'on émet un jugement et cela vaut pour l'auteur — artiste ou collectionneur — ou le spectateur, amateur passionné ou récipiendaire surpris !

Catherine Elkar

(1) Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, 1966, rééd. 1991, Gallimard, coll. Tel, chapitre 1.