

Helmut Börsch-Supan

Valeur visuelle et substance originale

Les arts plastiques connaissent depuis quelques années un engouement d'une étonnante ampleur. Les musées accueillent de nombreux visiteurs. Les expositions majeures attirent les foules. Un tourisme artistique dynamique, si ce n'est inquiétant, a vu le jour. Une déferlante de livres sur l'art s'abat sur nous. Le regard a la cote. Une graine vient de germer alors que parallèlement croît en nous une inquiétude : ces objets que nous aimons tant, au point d'en rechercher constamment la présence, ne vont-ils pas finir par s'abîmer, telles les poupées préférées d'un enfant déraisonnable ? Tout cela se résume-t-il à une activité fébrile, conduite par une industrie sans scrupules et encouragée par une politique culturelle à courte vue ayant pour seul but le ravissement éphémère de la population, voire la démonstration de puissance ? Ou assistons-nous à une authentique volonté d'éducation, qui pourrait progressivement amener les individus à prendre également soin de ce qu'ils aiment, afin de le préserver pour le transmettre aux générations futures ?

Il s'agit vraisemblablement d'un mélange des deux, auquel s'ajoutent peut-être encore d'autres aspects, mais l'angoissante question porte alors sur le rapport entre ces forces destructrices et conservatrices. L'énorme mouvement ainsi amorcé relève de l'incitation à la consommation globale qui nous est imposée. Il ne faut pas uniquement remplir les estomacs vides, mais également les heures et les têtes vides. Chacun devrait voyager autant que possible, et, en même temps, le plus grand nombre possible d'œuvres d'art devraient être transportées jusqu'aux expositions. Les moyens publics nécessaires à cet effet existent. C'est en tout ce que souhaite l'industrie automobile, les constructeurs de routes, les chemins de fer allemands, les compagnies aériennes, le secteur de l'hôtellerie, les transporteurs d'œuvres d'art, les directeurs de musée ambitieux et bien d'autres.

Ce tourbillon, dont beaucoup tirent profit et qui engendre du bon et du mauvais, ne peut être généré que par les originaux, ou les pièces considérées comme telles. Eux seuls jouissent de la force magnétique susceptible d'attirer les foules. Ils doivent toutefois être célèbres ou associés à une réputation quelconque. Mais les moyens publicitaires ne manquent pas pour rendre célèbre. La publicité est partie prenante de toute cette agitation.

Pour beaucoup, la visite d'un maximum de grands sites culturels ou d'innombrables lieux éloquents est manifestement devenue un objectif de vie. Bien moins nombreux sont ceux qui, en revanche, ont entrepris de découvrir la littérature du monde entier et qui s'installent donc, écologiquement, chez eux pour lire ces ouvrages l'un après l'autre, comme l'avait fait Kant. On estime justement qu'un seul regard suffit littéralement à comprendre une œuvre d'art plastique, alors que la lecture d'un livre nécessite trop de temps. On a totalement oublié qu'autrefois, la majorité des tableaux étaient peints pour accompagner leur propriétaire toute leur vie. La pratique du cinéma a été appliquée à l'œuvre d'art ancienne, que l'on regarde comme un film. Les œuvres d'art plastique apparaissent ainsi comme des matériaux adaptés au remplissage de notre époque agitée. Le plaisir artistique est associé à cette mobilité aujourd'hui intrinsèquement liée à la prétendue qualité de vie.

Le visible jouit en outre d'un certain aspect concret, alors que, pour beaucoup, la pensée, immatérielle, ne semble pas aussi bien convenir à l'alimentation de l'esprit. Ce n'est cependant pas la seule raison qui pousse la population à se précipiter d'une attraction touristique à une autre. Celui qui a beaucoup voyagé peut prendre part aux discussions et est bien intégré dans une société qui se comporte de la sorte.

Certaines motivations plus profondes sont peut-être également à l'œuvre. S'être rendu sur un site historique ou avoir côtoyé une œuvre célèbre, la Joconde ou Néfertiti, enlève un peu de sa futilité à notre propre et insignifiante existence. C'est ce sentiment qui animait autrefois les flots de pèlerins et il n'est pas totalement étranger à ce qui se produit aujourd'hui en matière de tourisme artistique. La nature de l'exposition puise ses racines dans le culte des reliques. Le secteur de l'art est doté d'un caractère pseudo-religieux. L'art se substitue à la religion et les musées aux cathédrales, déplore l'Église. La ville de Cologne, qui a toujours été douée d'une bonne intuition des réalités et de l'esprit du temps, a très justement construit son nouveau musée à proximité de sa cathédrale, à laquelle il se réfère également quant à sa forme. Rembrandt et Van Gogh sont des Saints et le conservateur peut soudainement endosser le rôle du prêtre. Le pouvoir magique des tableaux anciens confère un certain prestige à celui qui les possède, ou semble en être le propriétaire, même si cela tient plus à la dignité de l'ancienneté et au nom associé au tableau, qu'à sa réelle qualité artistique. Telle est la raison pour laquelle certains membres du gouvernement ou hauts fonctionnaires empruntent des tableaux aux musées, pour en orner leur bureau. Une œuvre d'art ancienne permet de démontrer sa culture politique contemporaine.

Les églises célèbres attirent elles-aussi un nombre croissant de visiteurs. Sur certains lieux de pèlerinage, la foule des croyants se mêle à celle des adeptes du tourisme artistique. Nombre de monuments architecturaux surmontent cet assaut, parce qu'ils y étaient à l'origine destinés, même si les routes, parkings, kiosques à souvenirs et restaurants enlaidissent leur environnement. Ce n'est pas l'affluence de visiteurs qui met en péril la cathédrale de Cologne mais l'air corrosif, auquel les gaz d'échappement des voitures des touristes ne contribuent que peu. En revanche, le palais de Sanssouci n'a pas été érigé pour que des millions de visiteurs y déferlent chaque année. Il est facile de prévoir quand de telles œuvres d'art seront définitivement endommagées. Ce sont les châteaux les plus remarquables et les plus précieux qui sont poussés à leur perte, justement parce qu'ils sont précieux. C'est ce qui incite les conservateurs à intervenir.

Le cas du château reconstruit de Charlottenburg, édifice qui est donc en grande partie une copie mais dont l'architecture est plus robuste que l'architecture du palais de Sanssouci, permet de bien percevoir comment un usage continu pour différentes fonctions engendre une altération rapide de la substance. Outre les visiteurs qui se contentent de parcourir le lieu, le château accueille des réceptions, des concerts et des tournages cinématographiques. Les pièces, qui après leur reconstruction arboraient une fâcheuse apparence neuve, sont aujourd'hui fanées. Elles ne portent cependant pas la patine du temps qui les auraient embellies. Dans les pièces prétendument historiques, le flot de visiteurs peut être

canalisé, car seul un nombre limité d'employés les font visiter à des groupes restreints. Mais les autres pièces, que les visiteurs ont la liberté d'admirer aussi longtemps qu'ils le souhaitent ou de traverser en hâte, sont parfois saturées, ce qui rend impossible une contemplation attentive et met également les objets en danger. L'ambiance devient incontrôlable, les œuvres d'art sont touchées et un volume de saleté difficilement imaginable est transporté dans les pièces, quand elle ne s'infiltré pas par des fenêtres peu étanches, et se dépose sur les tentures, les meubles et les tableaux. Il suffit de grimper sur une échelle et de passer la main sur les cadres des tableaux et sur les corniches pour découvrir avec effroi la couche de poussière qui s'y est déposée. Peu de temps après leur rénovation, les pièces semblent avoir été habitées par une famille pendant une génération entière. Si les œuvres et les pièces étaient entretenues selon les critères d'une maîtresse de maison, l'or disparaîtrait rapidement des cadres. Par chance, les budgets pour le personnel de nettoyage sont faibles.

Cet état des choses pourrait être toléré, si le public nombreux s'efforçait d'utiliser la visite d'un château pour se cultiver de son mieux. Mais les vastes sites incitent justement qu'à n'être traversés. On veut avoir tout vu mais on ne regarde rien. Il est assurément beau d'initier la jeunesse à l'art et de lui ouvrir les yeux, à l'occasion d'une visite de château, sur l'interaction entre art et histoire, mais cela nécessite un accompagnement intelligent. L'objectif est rarement atteint. La réalité est toute autre. Au cours de leur traditionnel séjour à Berlin, les adolescents qui préféreraient sortir en discothèque, sont traînés au château par des enseignants ignorants. Ils trottaient, le visage renfrogné, à travers les pièces, rêvassant à l'occasion au moyen de décharger leur agressivité. Tout le monde soupire lorsque ces jeunes gens, dont on se réjouit par ailleurs de la vitalité, quittent le site. Pour les statistiques, ces invasions sont pourtant du meilleur effet. Et les statistiques constituent, pour de nombreux directeurs de musée, l'étalon de leur réussite. Elles seules ont le pouvoir d'impressionner les décideurs de la politique culturelle. L'ouverture des portes, en tant qu'acte de démocratisation, est bien évidemment une excellente chose, mais elle va devenir un raz de marée, car ce que l'on voudrait surtout démontrer, c'est le haut niveau intellectuel de la population. Il ne suffit pas d'attirer les foules au musée pour y parvenir, mais il faut également leur apprendre à regarder. Cependant, comment ceux qui ne savent pas eux-mêmes utiliser leurs yeux pourraient-ils le comprendre ?

On dénombre mais on n'évalue pas. Difficile d'estimer ce que voit un visiteur et en quoi cela l'a enrichi. Seule l'élévation du niveau général d'éducation permettrait de le percevoir et cela se refléterait dans une relation attentionnée aux monuments historiques.

L'accueil du public engendre bien d'autres préjudices. Il arrive toujours que les groupes pour lesquels une fête est organisée dans le château n'en profitent pleinement que lorsqu'ils peuvent mal s'y comporter, fumer malgré l'interdiction, jeter leur mégot au sol ou dans les vases chinois, laisser tomber leur verre et écraser les éclats sur le parquet. Le plaisir de leurs agissements en serait atténué s'ils savaient que le plancher a été refait après 1945. Ni les touristes qui se contentent de traverser le château en flânant, ni les hôtes que l'on s'efforce de récompenser en les conviant à un repas et à des causeries dans une ambiance historique et courtoise, ne voient grand-chose. Les premiers aperçoivent diverses choses, les autres pratiquement rien. L'invité qui se plongerait dans l'observation d'un tableau, manquerait les petits fours, le champagne et les discours et dérangerait en outre la société venue pour se divertir. Il est vrai que dans un restaurant luxueux, seul un naïf s'abstiendrait de participer à la discussion à table pour écouter le musicien jouant en fond sonore une sonate de Mozart. Il est de bon ton d'adopter une certaine inattention par rapport aux choses anciennes. Sur ce point s'accordent l'hôte privilégié pétri de bonnes manières et le potache qui en est dépourvu.

Je force légèrement le trait. Certains hôtes savent naturellement apprécier l'atmosphère du château et certaines réceptions instaurent une atmosphère dans laquelle l'histoire redevient vivante et où les œuvres d'art s'expriment plus distinctement que de coutume. Les nouveaux musées se préparent déjà à une relation plus superficielle à l'art. La Staatsgalerie de Stirling à Stuttgart et le musée Wallraf-Richartz, tout comme le musée Ludwig à Cologne, réalisation magistrale d'un point de vue urbanistique et d'un attrait architectonique certain, sont des musées pour flâner. Ils sont conçus pour que le visiteur ne puisse s'attarder nulle part mais soit toujours guidé vers de nouvelles pièces intéressantes à voir. Tel est finalement le seul moyen pour gérer les foules. Le public grouille comme dans une fourmilière.

L'un des principaux responsables du projet du futur musée historique de Berlin parlait récemment, très justement, d'un parcours. Plusieurs milliers d'années d'histoire allemande doivent finalement être assimilées en un maximum de deux heures.

Il est tentant de venir à bout en apparence, par un simple aperçu panoramique depuis le promontoire du capitaine de l'ignorance, de longues périodes d'histoire de l'art et d'histoire, qui sont particulièrement lourdes du fait de l'abondance de leurs événements pas toujours réjouissants, et qui demandent à chacun beaucoup d'efforts, désespérément trop d'efforts.

La croissance vers laquelle tendent toutes les collections répartit certes les foules, mais l'étendue du musée promeut encore et toujours une perception inattentive. La valeur visuelle de l'œuvre d'art est certes élevée mais celle perçue par l'observateur est minime. Si l'on compare le public du musée de Cologne et les badauds qui affluent dans la Hohe Straße et font du lèche-vitrine, leur comportement n'est pas si différent.

Telle est la problématique des musées qui souhaitent à la fois représenter de trop longues périodes, parfois l'histoire de la peinture européenne du Moyen-âge à nos jours, tout en restant des salles du trésor, les fiers écrins du patrimoine culturel public. Une salle du trésor n'admet que des originaux, elle veut subjuguier par l'opulence inépuisable de la magnificence. Pourtant, l'histoire de l'art s'apprend mieux dans des livres proposant quelques reproductions intelligemment choisies que par le biais d'une compilation fortuite d'originaux.

Les expositions cherchent, il est vrai, à présenter des domaines plus restreints de l'histoire de l'art et proposent un programme concentré, mais les évocations répétées des risques d'usure et des dangers auxquels sont livrées les fragiles œuvres d'art lors des expositions ont effrayé les prêteurs, au point que, de plus en plus souvent, les pièces

maitresses illustrant au mieux le thème des expositions en sont justement absentes.

Sur cette question de l'usure des œuvres, il existe une position radicale : l'art ne doit pas être transporté. Les musées doivent être transformés en coffres-forts ou en quartiers de haute sécurité. Les tableaux doivent être vitrés. Ce qui peut être exposé en vitrine doit y être placé. Tout ce qui, en dehors de cela, risque d'être endommagé doit être remplacé par des copies.

Ces mesures draconiennes sont perturbantes, mais s'opposer à cette méthode coûteuse est une autre affaire.

L'ambiance de salle des trésors ou de coffre-fort qui en résulte manifeste clairement la préciosité et la qualité d'objet protégé de l'œuvre d'art, mais lui ôte de son rayonnement naturel. Au Louvre, La Joconde est ainsi présentée derrière une vitre et installée dans une niche de type guichet de banque qui évoque immédiatement sa valeur d'assurance astronomique. C'est d'ailleurs ce qui attire les touristes qui se massent en grappes devant elle, alors qu'à quelques mètres de là, La Vierge aux rochers est exposée sans protection et sans beaucoup d'attention. Certes, on ne peut plus voir correctement La Joconde, mais cela participe à la fascination qu'elle exerce. L'objet de culte se doit de se soustraire aux regards.

Seul un nombre limité d'œuvres d'art pourra se voir ainsi entouré de l'aura d'un objet exorbitant et méritant une protection. Il faudrait d'ailleurs un cynisme certain, en contradiction même avec les œuvres, pour vouloir sciemment créer de plus en plus de ces aimants, ce qui serait, avec l'aide de la publicité, sans aucun doute possible et serait dans l'intérêt du négoce de l'art et de tous ceux qui veulent transformer les œuvres d'art en objets dotés d'une valeur pécuniaire vertigineuse. La position du conservateur envers le public devient bancal s'il se laisse entraîner dans le jeu de rôle d'autres groupes, mais il doit les connaître. La voie radicale impliquant la création de sanctuaires de trésors ne me semble pas envisageable en particulier pour le patrimoine artistique de moindre valeur réparti dans tout le pays et qui doit d'ailleurs le rester.

En tant que scientifique, le conservateur doit adopter dans sa relation avec le public l'attitude de la raison. Il doit user d'arguments pour convaincre et mettre en garde. Cela suppose une déconstruction de l'admiration pseudo-religieuse portée à l'art et dans la mesure du possible son remplacement par le discernement. Tel doit être son angle d'influence sur les flots de visiteurs. Si l'accès du public aux œuvres du patrimoine public doit être restreint, seul l'argument de la conservation doit être pris en compte.

Un œil éduqué retire bien plus d'un fac-similé, oui, même d'une simple reproduction, qu'un œil non instruit d'un original. L'éducation ne fait pas tout, l'augmentation de la valeur visuelle tient à une certaine ouverture d'esprit qui dépend également des sensibilités. Celui qui est capable de s'enthousiasmer peut éprouver infiniment plus de choses devant la reproduction en carte postale d'un tableau qu'un spectateur abruti devant son original. Quel serait alors l'idéal d'un conservateur ayant pour mission la sauvegarde de l'œuvre d'art d'un point de vue matériel mais également celle de son effet intellectuel ? En effet, lorsque celui-ci a disparu, parce que plus personne ne le perçoit, la substance de l'œuvre s'en trouve également menacée. (La commercialisation n'est toujours qu'une solution d'urgence, même si elle a permis sans aucun doute de sauver beaucoup d'œuvres du naufrage, parce qu'elle induit des prix élevés sur le marché de l'art.) L'œuvre d'art est non seulement constituée de l'atmosphère du lieu – ce qui est évident pour les édifices historiques – mais également de son contexte de vie, défini par le regard dont elle est l'objet et la réflexion induite par sa contemplation.

Nous souhaitons un public intelligent, qui dans sa relation avec les œuvres d'art reconnaît de plus en plus la nécessité de les manipuler avec soin, et qui, sur la base de ce discernement, est prêt au renoncement et accepte d'être dédommagé par l'acquisition de nouvelles connaissances d'après reproductions.

Cette capacité d'apprentissage accrue aboutit à une nouvelle qualité de rencontre face à l'original. L'exécution de la mission d'éducation et la protection de l'œuvre d'art se recoupent alors. Cela ne peut être possible que si la rencontre avec l'original reste permise, mais ressentie comme une situation d'exception.

Ce travail d'éducation et d'explication devrait être associé à une description insistante des dommages provoqués par le tourisme artistique. Alors que beaucoup dénoncent aujourd'hui la destruction de la nature engendrée par le mode de vie de nos sociétés, on évoque beaucoup trop peu la menace portée par ces mêmes attitudes sur notre patrimoine culturel. Nous nous comportons avec les œuvres d'art avec aussi peu de ménagements qu'envers la nature.

Nous ne devons pas nous faire d'illusion, modifier le comportement du public est une tâche difficile. Public et démocratie étant étroitement liés, tout autre motif invoqué pour la restriction de l'accès aux œuvres serait rejeté avec raison.

Quelques considérations autour du thème de la valeur visuelle et de l'original peuvent alimenter l'argumentaire des conservateurs face au public et aux politiques. Quiconque souhaite voir le dessin de la mère de Dürer dans le musée Kupferstichkabinett de Berlin, a accès à un fac-similé sous verre. Quiconque le remarque, obtient le droit de voir l'original. De même le musée Albertina qui possède des fac-similés remarquables des principales gravures de Dürer, présente ces estampes au visiteur souhaitant voir des Dürer.

Cette méthode n'est pas parfaite, mais elle permet la protection des œuvres précieuses qui, justement parce qu'elles sont si précieuses, sont les plus demandées et les plus en danger. Le visiteur qui passe le seuil de l'Albertina et souhaite voir des dessins de Dürer, fait déjà partie de l'élite du public. Il s'attend à voir quelque chose d'exceptionnel. Que se passe-t-il alors ?

Un dessin de Dürer renferme un message pratiquement inépuisable. Le fac-similé exposé offre pratiquement tout ce qu'offre l'original, il ne manque que l'originalité, qui manquera uniquement à un œil exercé et à celui qui sait qu'il s'agit d'un fac-similé. L'œil non exercé ne perçoit que très peu des éléments communiqués par Dürer dans ses dessins, mais il en retire une expérience : j'ai tenu un dessin de Dürer dans les mains et une étincelle secrète a jailli. La valeur visuelle transmise est ainsi constituée de deux composantes : de la prise de conscience d'une pensée artistique et de ce sentiment singulier de la rencontre directe avec un génie par le biais d'un objet. La première se conçoit rationnellement, la seconde est de l'ordre de l'irrationnel et pourtant pas simple à écarter. L'émotion que l'on ressent dans la maison de Beethoven à Bonn en entrant dans la chambre où naquit le génie ne relève pas d'un sentimentalisme dont devrait se

cache tout individu raisonnable.

Le visiteur qui contemple le fac-similé d'un Dürer ignore deux choses, premièrement qu'il a devant les yeux un fac-similé au lieu de l'original et deuxièmement, et cela est nettement plus important, qu'à partir de l'estampe il pourrait percevoir bien d'autres choses si son œil était éduqué. S'il devait remarquer avoir été lésé quant à la seconde composante de la valeur visuelle, cela signifierait qu'il pourrait en être richement dédommagé par la première.

Cependant, seule une petite partie du public souhaite acquérir des connaissances en regardant une œuvre d'art, se laisser embarquer dans le travail jouissif qui permettra de découvrir un univers entier en elle et à travers ses connexions avec son époque et son lieu d'origine. Pour en être capable, cela nécessite de la pratique, parmi bien d'autres choses. Il est assurément possible, par un effort d'éducation d'agrandir le cercle de ceux qui voient réellement, mais dans quelle mesure, je ne saurais pourtant pas le dire. Une partie considérable du public ne souhaite cependant toujours rien d'autre que de ressentir le plus ou moins grand frisson associé aux noms célèbres en lien avec un original. La présence de ce nom déclenche immédiatement une avalanche d'associations, de vécus et de savoirs antérieurs dessinant une représentation qui perturbe tout regard critique et réceptif. On déduira de cette représentation floue qu'il s'agit là de la rencontre électrisante avec l'œuvre d'art. Une œuvre de meilleure facture réalisée par un artiste moins célèbre produira moins d'effet qu'une création médiocre attribuée à tort à un maître. On souhaite démontrer aux autres et à soi-même que l'on appartient au cercle de ceux qui s'y connaissent. Voyager pour voir du nouveau revient à remplir un cadre préétabli. Ce n'est qu'en incitant ces personnes à s'engager dans une chasse à la connaissance, basée sur l'aveu d'une ignorance, qu'on pourra les déstabiliser dans la haute opinion qu'ils ont d'eux-mêmes. Pourtant, on doit se demander s'il est permis de les entraîner dans cette chasse en les privant de leur assurance. Cela ne revient-il pas à pousser un non-nageur dans le grand bassin ?

Quant aux attentes du public qui souhaite vivre l'art devant l'original, on pourrait répliquer que ce public ne s'oppose pas, à mon avis, au remplacement des sculptures en danger en plein air par des copies, alors que les originaux sont déplacés dans les musées. Le Lion de Brunswick en est l'illustration. Exposées à l'air corrosif, les statues ne sont pas seulement menacées de destruction mais sont déjà délabrées, chacun le sait. Transférées dans un musée, elles restent visibles, se dotent de l'aura d'une plus grande préciosité et enrichissent le fonds de l'établissement. Le profane ne peut que difficilement distinguer la copie de l'original et la possibilité de reproduction est plus adaptée en matière de sculpture que de peinture. J'ajouterais que le grand public est étrangement insensible à la sculpture. Il attend bien moins dans la sculpture que dans la peinture le frisson de la rencontre d'un génie. En ce qui concerne Néfertiti, il me semble que, mis à part son ancienneté et le fait qu'il s'agisse d'une reine, le buste tire son succès surtout de sa peinture, qui le classe bien au-dessus de la statue équestre du Grand Électeur d'Andreas Schlüter, dont je peux apprécier quasiment quotidiennement, depuis la fenêtre de mon bureau, la qualification comme portique et le mépris de sa valeur artistique. Le monument serait probablement revalorisé en étant installé en intérieur. Il ne serait même pas nécessaire de le remplacer par une copie devant le château de Charlottenburg, puisqu'il n'était pas à l'origine installé ici, et que cette place ne lui convient pas. Ce n'est pas uniquement la raison, mais malheureusement également l'indifférence du public envers la sculpture qui permet aux conservateurs de prendre des mesures de protection sans grande opposition.

Le destin de la frise sculptée dans le grès par Johann Gottfried Schadow, d'après les dessins de Friedrich Gilly, pour l'Hôtel de la monnaie en est un parfait exemple. Ce monument exceptionnel de la sculpture classique, le plus significatif de Berlin Ouest, fut scellé en 1976 dans le mur d'une ancienne demeure du château de Charlottenburg, après avoir été confié aux bons soins du musée en 1935. Il n'a jusqu'ici pas été possible de dégager cette œuvre, qui a pourtant depuis été reconnue comme étant la propriété de la Fondation du patrimoine culturel prussien. Il sera nettement plus difficile de retirer au public dans les châteaux, églises et musées, les originaux sensibles et de les remplacer par des copies. En effet, dans ce cas, le danger n'est pas aussi manifeste, l'espace intérieur étant considéré comme une protection suffisante, et parce qu'une explication des causes des dangers contient des reproches envers le public. S'agissant des dégradations des œuvres en plein air, le public intéressé à l'art peut toujours se décharger de la faute sur quelqu'un d'autre. Cette attitude s'observe déjà admirablement bien avec la pollution. On se rendra sans gêne en voiture à l'assemblée des protecteurs de l'environnement qui se tient au bout de la rue. Qui commence par réfléchir à sa propre situation lorsqu'on évoque la modification de certaines habitudes de vie ?

Faire adopter des mesures nécessite une grande habileté psychologique. Il faudrait déjà quelques temps pour décrocher un papier peint ou une tenture originale, avant qu'il ne soit totalement éliminé, pour le conserver et le remplacer par une copie. Pour ce genre d'œuvre se pose en outre toujours le problème du stockage. De nombreux objets en revanche ne peuvent pas faire l'objet de telles mesures de préservation. La peinture murale ne peut en générale pas être démontée et remplacée par une copie. Pour les œuvres particulièrement importantes, telle La Cène de Léonard de Vinci, des mesures draconiennes sont envisageables, ce qui ne sera pas le cas pour une peinture décorative de moindre facture du XVIII^e siècle, quand bien même sa valeur documentaire et son éventuelle participation à un ensemble significatif justifient sa protection.

Dans de nombreux cas, la seule réduction du flot de visiteurs permet déjà de ralentir l'usure. Il va falloir que nous nous contentions d'un ralentissement efficace. Un arrêt total ne peut être envisageable car la force morale nécessaire à une politique de conservation repose sur une utilisation attentionnée des choses. Seule une utilisation raisonnable, modérée et soignée peut empêcher la consommation. La relation précautionneuse, qui naît du sentiment de responsabilité et le renforce en même temps, ne s'acquière que lorsque la fragilité de la chose devient visible. La substitution de l'original par une reproduction ou une copie peut provoquer une réaction de consommation d'autant plus insouciante. Les racines du mal se situent dans la mentalité de consommateur, fortement encouragée par l'économie, qui ne se soucie pas des biens qui sont irremplaçables une fois utilisés. Une fois encore art et nature sont réunis, devenus dans ce cas compagnons d'infortune.

Cette mentalité de consommateur est pourtant profondément enracinée dans le sentiment existentiel du citoyen moyen

d'Europe occidentale. Celui-ci mesure sa valeur à son pouvoir de consommation. Le client est roi. Est roi celui qui peut être client. C'est à partir de ce postulat qu'est couramment comprise la démocratie. Tout le monde est roi et peut donc revendiquer le bien public, auquel appartiennent la majorité des œuvres d'art, et que tout le monde peut consommer. Le fait que le bien public impose des obligations au public n'est pas évident pour tout le monde. Le soin et l'usage soigneux de la chose ne sont pas pour le citoyen moyen une affaire de roi mais le souci des subordonnés et personne ne veut occuper cette position. Le gaspillage participe au sentiment de domination. Il peut autant magnifier le sentiment de vivre que la consommation. La richesse inépuisable de l'art, que l'on ne perçoit que de manière fugitive, s'inscrit également dans cette surabondance.

Ainsi, les œuvres du patrimoine public courent, malgré les conservateurs titularisés et diverses autres aides, de plus grands dangers encore que celles en possession privée, parce que leurs propriétaires, pour peu qu'ils soient compréhensifs et raisonnables, les manient avec soin, par respect pour leur valeur matérielle mais également pour les traditions. Ils ne vont pas les consommer mais les utiliser, à vrai dire pas uniquement pour les admirer et les étudier mais également pour s'en parer. Cette valeur, que l'on pourrait qualifier de valeur de représentation, coexiste à côté de la valeur visuelle et est essentiellement associée à l'original. En ce qui concerne le bien public, ce comportement soigneux ne peut être naturel que si le public se considère comme une communauté, une unité, et non comme la somme mathématique des individus qui le composent. Cet état d'esprit peut être relativement facilement envisageable au niveau d'une ville. Ses habitants sont fiers de leurs possessions et en prennent soin. Il sera nettement plus difficile d'inculquer ce sentiment de responsabilité communautaire à la foule des touristes qui affluent de tous les horizons. Dans ce cas, prédomine l'égoïsme de l'individu qui, pour le prix qu'il a payé, veut expérimenter des sensations. Les lieux qui vivent du tourisme artistique se retrouvent évidemment face à un dilemme. Doivent-ils, pour des raisons économiques, accepter l'usure rapide de leur substance ou doivent-ils la sauvegarder et exiger la limitation du tourisme ? Je souhaiterais soumettre quelques propositions afin de ralentir l'usure des monuments de l'art. Il faudrait essayer de réguler le flux des visiteurs. La publicité pour les châteaux et les musées qui sont déjà bondés devrait cesser. Il faudrait arrêter de considérer cette situation comme s'inscrivant dans un processus de démocratisation, alors que seules les dépenses des visiteurs augmentent et non la qualité de leurs impressions. Cette manie de vouloir atteindre des records d'affluence aux expositions et de provoquer un encombrement des salles doit être désapprouvée. La hausse des prix d'entrée est un moyen d'action peu adapté pour modifier cette conjoncture car elle touche le public socialement désavantagé. S'il faut refouler des visiteurs, il ne doit pas s'agir des plus pauvres mais de ceux qui ne peuvent développer aucun sens artistique. Être béotien ne doit pas être discriminatoire tant que cette ignorance ne détruit rien. Il me semble en revanche insensé de stimuler les statistiques de fréquentation des musées par la gratuité si elle n'apporte que des visiteurs traversant les musées superficiellement.

Les flots de visiteurs pourraient être influencés en rendant les monuments les plus robustes plus attrayants à l'aide de la publicité. Il serait important d'éveiller un intérêt pour de nouvelles œuvres. Cela nécessite une collaboration avec les médias. On doit faire prendre conscience de la mise en danger des œuvres d'art par les visiteurs, mais, dans la mesure du possible, sans avoir recours à un système désobligeant de barrages. Il est nettement préférable d'avoir recours à un climat de sincérité pour éveiller le sentiment de responsabilité. Pour cela, il convient d'ouvrir le dialogue avec les décideurs de la politique culturelle, afin de les convaincre de la nécessité d'adopter des conceptions à plus long terme. Il perdurera toujours des divergences de point de vue entre conservateurs et politiques, car les premiers, en tant qu'historiens, sont habitués à réfléchir sur de très longues périodes, alors que les politiques recherchent en premier lieu la réussite immédiate, et rechignent à prendre en considération les conséquences néfastes à long terme d'une innovation utile à l'origine.

Les gouvernements pourraient envoyer le signal clair d'une prise de conscience de nos responsabilités en renonçant à utiliser des bâtiments historiques à des fins de représentation comme c'est le cas dans de nombreux lieux, et ainsi démontrer publiquement comment le patrimoine précieux est en train de s'user. La réconciliation de la sagesse et du pouvoir peut s'avérer difficile lorsque le pouvoir ne possède aucune sagesse et la sagesse aucun pouvoir. Cela requiert parfois un certain courage civil, qui n'est dans ce pays pas vraiment répandu.

Dans les hauts lieux du tourisme culturel, il est indispensable de proposer à tous les types de visiteurs une information objective la plus exhaustive possible, sous forme de projections, d'expositions photographiques, mais également d'écrits et de visites guidées, car les efforts intellectuels des conservateurs et de leurs assistants nous enseignent le respect et apprennent en outre à regarder. Il faut être exigeant envers les visiteurs. Au lieu d'abaisser les œuvres d'art au niveau du public, comme cela est souvent le cas dans les visites des châteaux, le public doit être élevé au niveau de l'œuvre. Je ne veux pas dire par là qu'il s'agit de parler sans plus prêter attention au public.

La relation entre les activités conservatoires et pédagogiques présente l'avantage de ce que le conservateur peut utiliser l'autorité acquise en tant qu'interprète pour ses mesures de protection. Un conservateur qui ne prête attention qu'à la sécurité de l'art est soupçonné de vouloir réserver l'art à un petit cercle d'experts. Il sera facilement rejeté par ceux qui sont prêts à tout abandonner aux ragots et à la consommation. La tendance visant à amonceler toujours plus d'œuvres dans de grands centres, afin de manifester constamment son ouverture d'esprit envers la culture, doit être contrée pour diverses raisons. Même si les traitements conservatoires sont peut-être plus appropriés dans les grandes villes, les villes d'art et musées répartis dans tout le pays sont essentiels au développement généralisé de la sauvegarde des biens artistiques. La décentralisation engendre certes des coûts élevés, y compris des coûts de personnel, mais l'effet d'éducation est nettement plus efficace que dans les immenses musées bondés. Cela pourrait ouvrir des perspectives pour le surplus de jeunes historiens de l'art, peut-être pas resplendissantes mais très utiles. Il faut cependant réfléchir aux œuvres significatives entreposées dans des lieux reculés, qui sont exposées à des dangers certains, notamment dans les églises. Si on y remplaçait les originaux par des copies, parce qu'on ne peut plus, par exemple, défendre la présence d'un Tiepolo original dans un autel latéral, un tel tableau devrait rester dans la région et trouver sa place dans un petit musée. Le pillage des campagnes au profit des grandes villes, tel qu'il fut

pratiqué en particulier au XIXe siècle, fut une barbarie, même s'il permit également de sauver beaucoup d'œuvres. Il serait souhaitable de former des copistes qui pourraient rehausser le niveau général des copies, afin qu'elles puissent remplacer les œuvres originales de manière à ce que leur valeur visuelle soit conservée dans les copies. Le mépris répandu pour les copies, phénomène de notre siècle, doit être combattu. De mon point de vue, dans l'éducation du public à une relation attentionnée aux œuvres d'art, une tâche particulière incombe aux châteaux-musées. Parmi leurs visiteurs, la proportion de touristes moins passionnés qui se contentent de suivre la foule est particulièrement importante et le risque pour les œuvres particulièrement élevé. La dégradation des châteaux, prônée par de nombreux musées en leur ôtant des œuvres importantes, aboutit à la diminution du niveau de conservation des châteaux, ce qui précipite leur ruine.

Nous devons comprendre que la mise en danger des œuvres d'art par notre relation sans ménagement n'est pas un problème isolé qui peut être surmonté par un ensemble de mesures individuelles, mais que ce problème n'est qu'un des nombreux symptômes d'une maladie profondément ancrée dans notre époque. Les moyens matériels, tel que la mise sous verre des peintures à l'huile et le respect des niveaux de luminosité pour les papiers sont certainement adéquats, mais seule l'amélioration de la formation et de l'éducation permettra de modifier radicalement notre relation aux œuvres. Cela doit commencer tôt, de préférence dans les écoles. Dans les cours d'art, outre les quelques bases en histoire des arts, l'enseignement ne doit pas se limiter à la créativité, et à l'épanouissement qui lui est associé et qui aboutit souvent à des conséquences destructrices, mais doit inclure, en lien avec l'éducation du regard, l'établissement d'une relation attentionnée aux œuvres, qui comporte une importante composante sociale. Apprendre à voir, acquérir une connaissance, c'est finalement également apprendre à prendre en considération.

Permettez-moi en tant qu'homme de musée de conclure ce congrès de conservateurs des monuments par une dernière remarque. La nature du musée, cela concerne essentiellement les grandes institutions, connaît une crise car nous n'avons pas encore appris à manier de manière responsable le grand pouvoir qui nous a été attribué et qui ne cesse de croître. Les œuvres d'art sont des titres de valeur ; elles sont devenues un pouvoir potentiel que nous pouvons mobiliser par des actions politiques. Nous négocions de plus en plus avec les banques lorsque nous voulons obtenir quelque chose pour notre musée et le marchand d'art, avec la banque en arrière-plan, est plus écouté par le ministère que le directeur de musée. La politique culturelle est une fonction de la politique économique, voire de la politique étrangère. Un malentendu profond existe à la base quant à savoir ce qu'est vraiment la culture. Elle comprend certainement une notion de croissance mais sous l'aspect de la conservation. La conservation n'est possible qu'avec une réflexion qui englobe tout, y compris la nature et surtout les hommes. La conservation est l'activité humaine par excellence. Elle est devenue d'autant plus nécessaire que le monde a aujourd'hui besoin d'être préservé. Ce principe de base doit être commun à l'employé des musées et au conservateur des monuments. J'espère qu'il est plus établi pour vous que pour nous, afin que nous puissions nous appuyer sur vous.