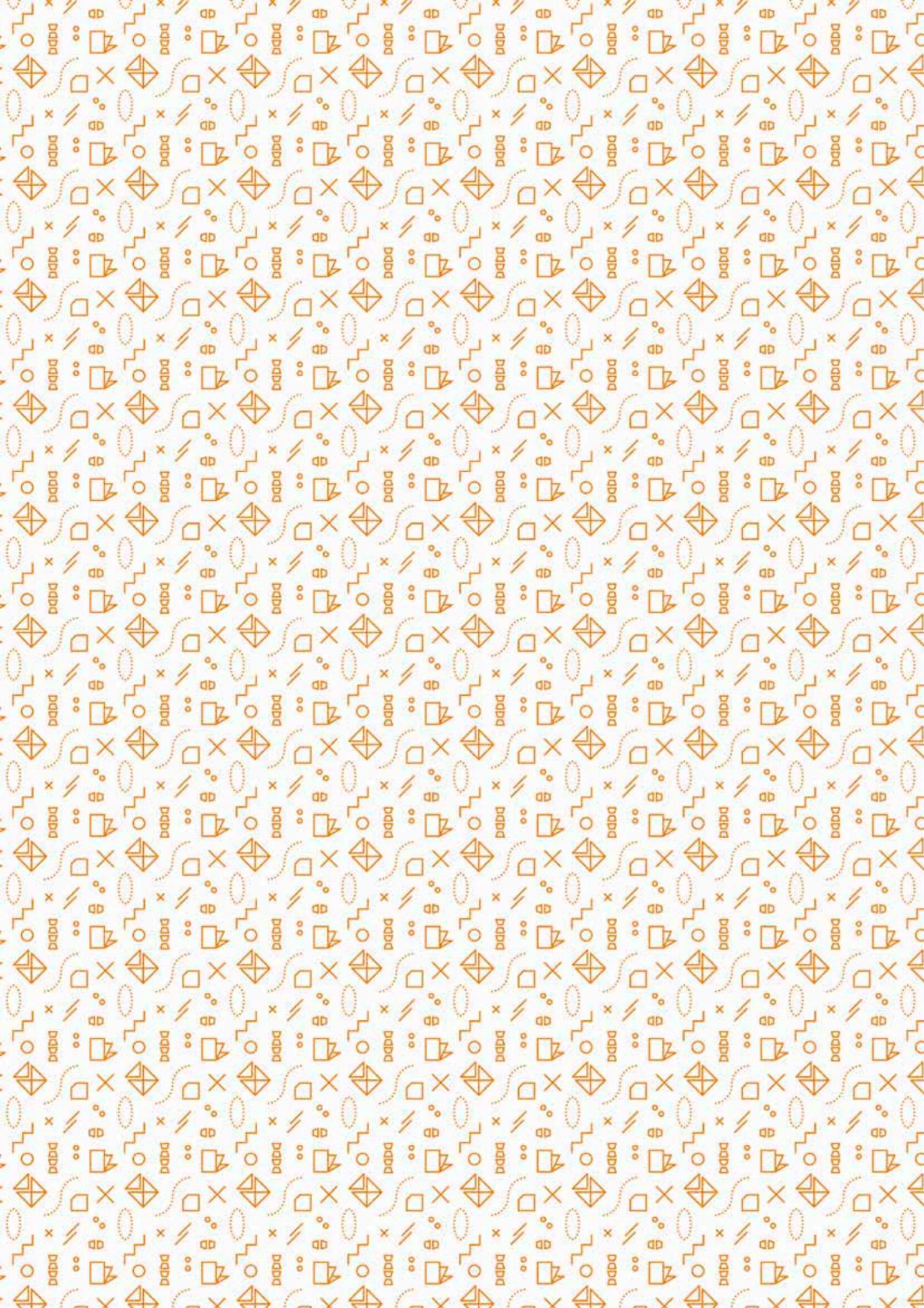




**CIRCULATION
DES
COLLECTIONS;
RISQUER
POUR EXISTER?**



CIRCULATION DES COLLECTIONS ; RISQUER POUR EXISTER ?

28-29 mai 2015
Auditorium du MuCEM
Marseille

SOMMAIRE

- 05 **ÉDITORIAL**
Denis-Michel Boëll
conservateur général du patrimoine,
président du Comité français de l'ICOM
- 07 **PROPRIÉTÉ DES COLLECTIONS :
ORIGINE ET LÉGITIMITÉ**
**DROIT DE L'ENVIRONNEMENT ET DROIT DU PATRIMOINE :
QUELLE PLACE POUR LES ARCHIVES DE LA BIODIVERSITÉ ?**
François Dusoulier
conservateur du Muséum d'Histoire naturelle
de Toulon et du Var
- 12 **COLLECTIONS ET RESTES HUMAINS :
INTÉRÊT PUBLIC ET RESPECT DE LA DIGNITÉ**
Michel Van-Praët
professeur émérite du Muséum national d'Histoire
naturelle, Centre Koyré EHESS-CNRS-Muséum
- 18 **LES CATACOMBES DE PARIS, RISQUES ET PERSPECTIVES
D'UNE COLLECTION ATYPIQUE**
Sylvie Robin
conservateur en chef du département d'archéologie
de la Crypte archéologique et des Catacombes, Paris
- 20 **SUREXPLOITATION :
VIE ET SURVIE DES COLLECTIONS**
**LA MISE EN ŒUVRE DE L'EXPOSITION DIPLOMATIQUE
ITINÉRANTE « CHEFS-D'ŒUVRE DE LA PEINTURE
FRANÇAISE » À PÉKIN ET MACAO EN 2014 :
ANTICIPATION ET MAÎTRISE DES FACTEURS DE RISQUE**
Virginie Lagane
chef de projet, département des expositions,
Réunion des musées nationaux – Grand Palais
- 26 **TRAVELLING EXHIBITIONS.
CHALLENGES AND DEMANDS ON OBJECT HANDLING**
Petra Rotthoff
M.A., Director of exhibitions, Museumspartner,
Innsbruck
- 32 **LA CONSERVATION DES BIENS CULTURELS :
LA POSSIBILITÉ D'UNE APPROCHE NORMATIVE**
François Goven
conservateur général du patrimoine,
président du CNBC – Commission de normalisation
de la conservation des biens culturels
- 35 **LES RISQUES D'UNE CIRCULATION INTENSIVE
DES COLLECTIONS**
Michel Dubus
ingénieur d'études, Centre de recherche
et de restauration des musées de France
- 38 **L'E-CONSERVATION : LES TECHNOLOGIES
DE L'INFORMATION AU SERVICE DE LA GESTION
DU RISQUE MUSÉAL**
Grazia Nicosia
conservateur-restaurateur, conseiller
en conservation préventive, musée du Louvre,
Direction de la recherche et des collections
– service de la conservation préventive
- 41 **SOLUTIONS INNOVANTES :
DIFFUSER AUTREMENT**
COLLECTION MOBILITY IN THE NETHERLANDS
Léontine Meijer-van Mensch
Deputy Director, Museum of European Cultures,
State Museums Berlin and chair of COMCOL,
the ICOM Committee for Collecting
- 46 **MUSÉUMS ET ITINÉRANCE DES EXPOSITIONS**
Pierre Pénicaud
conservateur en chef, Musée de l'Homme
- 52 **LE SIÈCLE DES LUMIÈRES ET LA NUMÉRIISATION 3D :
UN DÉFI AU TEMPS**
Véronique Milande
chef du service de la conservation préventive
et de la restauration, Cité de la céramique,
Sèvres et Limoges
- 55 **MAINTENANT OU JAMAIS**
François Cheval
directeur du musée Nicéphore Niépce,
Chalon-sur-Saône
- 60 **PRÉSENTATION DES INTERVENANTS**
- 61 **PROGRAMME COMPLET**
- 62 **COMITÉ D'ORGANISATION**
- INFOS PRATIQUES**

ÉDITORIAL

Un défi au temps : la conservation et la circulation des collections

Pour répondre au défi de la préservation *ad vitam aeternam* du patrimoine que nous avons la mission de transmettre aux générations futures, les musées ont réalisé depuis quelques décennies de gigantesques progrès dans les domaines de la conservation préventive, de la sécurité des biens, de la qualité des réserves, du contrôle de la lumière ou de l'hygrométrie, des techniques d'emballage et de transport, autant d'avancées qui ont renchéri le coût de la conservation des collections. Simultanément, une meilleure prise en compte de la mission éducative de nos institutions, le souci de l'élargissement des publics et celui d'une accessibilité accrue des œuvres ont conduit à une circulation de plus en plus intensive de celles-ci et partant, à une plus grande exposition... aux risques.

« Circulation des collections : risquer pour exister ? » : avec ce titre paradoxal, nous avons voulu mettre l'accent sur les nouvelles conditions de vie et de survie des biens culturels dans ce contexte de mouvement accéléré, que les causes en soient d'ailleurs la finalité éducative, la recherche de ressources propres contribuant à une meilleure gestion, ou encore des injonctions politiques ou des nécessités diplomatiques. Comme lors de nos précédentes journées d'étude sur la déontologie organisées en 2012 et 2013 en partenariat avec le Service des musées de France/Direction générale des patrimoines au ministère de la Culture et de la Communication, nous avons conjugué réflexions sur les principes et retours d'expériences concrètes, au fil des trois tables-rondes dont vous trouverez ici la transcription.

Il y aura trente ans cette année que le code de déontologie de l'ICOM a été adopté à l'occasion de la Conférence générale de Buenos-Aires, en 1986. Il a été ensuite révisé et amélioré à deux reprises, en 2001 puis 2004. Il le sera à nouveau prochainement, afin de prendre en compte les évolutions récentes du monde muséal, mais il reste un irremplaçable outil dans notre vie professionnelle. Il rappelle que nous conservons les collections dans l'intérêt de la société et de son développement, qu'elles servent à constituer et approfondir les connaissances du plus grand nombre, qu'elles constituent des outils précieux de compréhension et de gestion de notre héritage culturel et naturel et que nous devons œuvrer, de façon professionnelle et dans la légalité, au service des communautés qui nous ont légué ces témoignages comme au service de celles qui les détiennent aujourd'hui.

Après avoir été élu à la présidence du comité français, j'ai succédé en 2011 à Jean-Yves Marin et Michel Van-Praët au sein du comité de déontologie de l'ICOM (ETHCOM), présidé par notre collègue suisse Martin Schaerer. Ce comité s'est donné entre autres objectifs celui d'approfondir au sein des comités nationaux les questions traitées par notre code de déontologie, soulignant à quel point ce document fondamental est pertinent – même si son actualisation reste un chantier permanent – dans notre pratique quotidienne des métiers du musée. Nous avons organisé en France au fil de ces dernières années cinq rencontres autour de ces questions. Avec les numéros 36 à 39 de la *Lettre du Comité français*, qui en ont publié les actes, nous disposons d'un corpus de textes qui, je l'espère, constitueront des références utiles pour tous dans l'exercice de nos responsabilités à l'égard des collections et du patrimoine dont nous avons la charge, comme à l'égard des publics, des communautés, et plus largement de la société, au service desquels nous œuvrons.

Denis-Michel Boëll

conservateur général du patrimoine,
président du Comité français de l'ICOM

DROIT DE L'ENVIRONNEMENT ET DROIT DU PATRIMOINE ; QUELLE PLACE POUR LES ARCHIVES DE LA BIODIVERSITÉ ?

François Dusoulier

conservateur du Muséum
d'Histoire naturelle de Toulon et du Var

07

Parmi les institutions patrimoniales, les muséums d'histoire naturelle ont une place singulière puisqu'ils conservent un patrimoine dit « naturel ». En réalité, ce patrimoine n'est naturel que par l'origine essentiellement biologique de sa nature première. Sa destination (préparation des objets aux fins de collection, types de conservation, techniques de taxidermie, fonction nomenclaturale, etc.) ou sa patrimonialisation à valeur scientifique, historique, esthétique, etc., sont toutes deux des entreprises techniques ou intellectuelles d'origine anthropique. La notion de biopatrimoine comme néologisme signifiant « patrimoine biologique » paraît ainsi plus adaptée. Elle permet notamment de bien souligner l'origine biologique de ce patrimoine, sans pour autant exclure les interventions humaines qui donnent aux objets issus de la « nature » ce caractère patrimonial hautement culturel.

La principale spécificité des collections biopatrimoniales gérées par les muséums concerne l'acquisition même des spécimens. Ceux-ci sont prélevés dans la nature ou par l'intermédiaire de collections particulières, essentiellement celles des parcs zoologiques et des naturalistes. Bien sûr, les prélèvements concernent essentiellement des petits organismes ou des plantes et non pas des grands vertébrés. Ainsi, des spécimens continuent d'être collectés dans la nature afin de prolonger l'inventaire de la biodiversité ou, plus couramment et dans une logique de connaissance indispensable à leur conservation, afin de garder une trace spatiale et temporelle de leur présence. Ne serait-ce que pour protéger une espèce, il faut bien avant tout la décrire scientifiquement et donc en conserver un ou plusieurs représentants de référence (cf. *infra*).

Or, les sociétés humaines sont de plus en plus conscientes – souhaitons que les muséums et leurs responsables soient les premiers – que certaines espèces sont en voie de disparition¹. Depuis à peine plus d'un siècle, et surtout depuis une quarantaine d'années, des lois de protection de la nature ont été prises pour tenter de protéger certaines espèces. Ce cadre légal intervient à plusieurs échelles géographiques : régionale, nationale et internationale. Une des questions qui vient alors à l'esprit du conservateur chargé de l'acquisition des collections biopatrimoniales est : comment concilier le respect du droit, la protection de la nature et le renouvellement des collections dans le muséum ? Les réponses apportées sont de divers ordres. Ce texte tente de dresser un état des lieux sommaire de la situation, des enjeux et des questionnements que les professionnels des musées doivent avoir à l'esprit. L'objectif est de trouver un mode de conduite clair qui satisfasse à une déontologie professionnelle quant à l'acquisition des collections, tout en conservant la spécificité qui fait des muséums des institutions de référence sur la biodiversité. Le propos est inévitablement orienté vers les problématiques de l'acquisition des collections zoologiques, et entomologiques en particulier.

Biodiversité et archives de la biodiversité

La biodiversité est un néologisme fondé sur le terme de diversité biologique². Cette diversité englobe classiquement trois niveaux généraux d'organisation du vivant : l'échelle des gènes, des organismes (espèces) et celles de leurs interactions (populations, écosystèmes, paysages...). Sans revenir ici sur

1. Environ 25 % des espèces de mammifères et plus de 40 % des espèces d'amphibiens du monde sont considérées comme menacées (*International Union for Conservation of Nature*, 2015).

2. E. O. Wilson, F. M. Peter, *BioDiversity*, Washington D.C., National Academy Press, 1988, 521 p.

3. B. Fontaine, K. Van Achterberg, M. A. Alonso-Zaragoza, R. Araujo, M. Ashe, H. Aspöck, U. Aspöck, P. Audisio, B. Aukema, N. Bailly, M. Balsamo, R. A. Bank, C. Belfiore, W. Bodgánowicz, G. Boxshall, D. Burckhardt, P. Chylarecki, L. Deharveng, A. Dubois, H. Enghoff, R. Fochetti, C. Fontaine, O. Gargominy, M. S. Gomez Lopez, D. Goujet, M. S. Harvey, K.-G. Heller, P. Van Helsdinhén, H. Hoch, Y. De Jong, O. Karsholt, W. Los, W. Magowski, J. A. Massard, S. J. Minnes, L. F. Mendes, E. M. Mey, V. Ichelsen, A. Minelli, J. M. Nieto Nafria, E. J. Van Nieukerken, T. Pape, W. De Prins, M. Ramos, C. Ricci, C. Roselaar, E. Rota, H. Segers, T. Timm, J. Van Tol, P. Bouchet, « New Species in the Old World: Europe as a Frontier in Biodiversity Exploration, a Test Bed for 21st Century Taxonomy », *PLoS ONE*, 7 (5), p. 1-7, 2012.

4. C. Mora, D. P. Tittensor, S. Adl, A. G. B. Simpson, B. Worm, « How Many Species Are There on Earth and in the Ocean? », *PLoS One Biology*, 9 (8), p. 1-8, 2011.

5. A. Dubois, « Zygoïdy, a New Nomenclatural Concept », *Bionomina*, 6, p. 1-25, 2013.

6. Aphanonyme (*International Commission on Zoological Nomenclature*) International code of zoological nomenclature, London, International Trust for zoological nomenclature, 1999, 4th ed., XXIX + 306 p.

7. Toutefois, une étude récente montre que seulement 25% des études scientifiques sur les arthropodes font mention d'un dépôt des spécimens dans un établissement approprié pour la conservation des échantillons. À lire dans le travail de S. Turney, E. R. Cameron, C. A. Clouder et C. M. Buddle, « Non-repeatable science: assessing the frequency of voucher specimen deposition reveals that most arthropod research cannot be verified », *Peer J*, 3: e1168: DOI 10.7717/peerj.1168, 2015.

8. A. D. Barnovsky, N. Matzke, S. Tomiya, G. O. U. Wogan, B. Swartz, T. B. Quental, C. Marshall, J. L. McGuire, E. L. Lindsey, K. C. McGuire, B. Mersey, E. A. Ferrer, « Has the Earth's Sixth Mass Extinction Already Arrived? », *Nature*, 471, p. 51-57, 2011.

les fondements épistémologiques, scientifiques ou politiques qui ont permis l'émergence, puis le succès, de ce terme, il est essentiel de comprendre qu'il est le plus souvent employé pour désigner la seule diversité des espèces du monde vivant. Les espèces constituent en effet les entités abstraites les plus tangibles pour le public. Dans la suite et pour n'évoquer que ce niveau, l'inventaire des espèces vivantes demeure aujourd'hui très incomplet. Les connaissances accumulées se sont portées essentiellement sur les grandes espèces de vertébrés (mammifères et oiseaux) ainsi que sur les plantes à fleurs et fougères (Trachéophytes). Des groupes comme les insectes, acariens, collemboles, mousses, lichens et bien d'autres recèlent encore de très nombreuses espèces inconnues. Rien qu'en Europe, qui figure pourtant parmi les territoires les plus artificialisés et dont la biodiversité est la mieux connue, plus de 770 espèces sont découvertes chaque année et décrites comme nouvelles pour la science³. D'un point de vue global et après plus de 250 années de travail mené par les naturalistes, le nombre d'espèces vivantes décrites scientifiquement sur la Terre est d'environ 1,9 millions alors que les estimations les plus sérieuses fluctuent entre 7,5 et 10 millions⁴. Il reste donc encore un travail colossal d'exploration, de descriptions et d'études scientifiques à mener.

L'essentiel de ce monumental travail de recherche est fondé sur la collecte et l'examen de spécimens, ainsi que leur comparaison avec les collections d'histoire naturelle préexistantes. Même dans le cas de l'utilisation des nouvelles techniques de la biologie moléculaire (analyse cytologique ou génétique, barcoding, etc.), il est exigé que des spécimens soient déposés dans des institutions où ils pourront être consultés afin d'être étudiés ultérieurement. Il y a ainsi un lien direct entre la description des espèces du monde vivant et la nécessité de conserver des spécimens dans les collections. Ce lien est encore plus fort lorsque des spécimens collectés appartiennent à une espèce non décrite. Le scientifique qui mène ce travail va devoir désigner un spécimen permettant d'établir un lien matériel et objectif entre le monde du langage, scientifique et populaire, et le monde réel des organismes vivants. Ce spécimen unique est appelé « spécimen-type », ou d'une manière plus correcte, « type porte-nom » ou encore « onymophoronte »⁵. Chacun de ces spécimens fonctionne ainsi comme une bibliothèque de référence. L'ensemble des règles internationales sur le statut nomenclatural des spécimens zoologiques est stipulé dans le code international de nomenclature zoologique⁶.

Ainsi, la description du monde vivant ne serait pas possible sans les spécimens qui figurent dans les collections d'histoire naturelle des musées et universités du monde entier. En d'autres termes, la biodiversité *n'existe pas* dans son acception sociétale sans collections.

Même lorsque les espèces ont déjà été découvertes et décrites, le spécimen de collection sert toujours de référence du point de vue scientifique (taxinomique, génétique, etc.). Par exemple, il permet de constituer la preuve matérielle de la présence de cet individu au lieu et à la date qui l'accompagne. Et ce, quelles que soient les évolutions des classifications et de la systématique dans le temps. Ainsi, les disciplines scientifiques de l'écologie, de la biogéographie, de la biohistoire, de la biologie de la conservation et de la génétique utilisent constamment des spécimens pour rendre leurs résultats critiquables dans la durée⁷. À tous ces titres, les spécimens rassemblés dans les collections d'histoire naturelle constituent de véritables archives de la biodiversité. Leur conservation doit constituer une priorité absolue des établissements qui en ont la responsabilité. En parallèle de ce travail d'inventaire et de connaissance de la biodiversité, l'aménagement anthropique, le développement des territoires, l'utilisation de produits chimiques et les changements globaux causent la disparition de nombreuses populations et d'espèces fongiques, animales et végétales. La fragmentation et la destruction des milieux de vie des espèces, à la faveur de zones urbaines ou agricoles, sont la première cause d'extinction et de régression de leurs aires de répartition naturelle. Si le fait que des espèces disparaissent est tout à fait naturel, l'ampleur et le rythme accéléré des extinctions de certains compartiments biologiques sont clairement d'origine anthropique. Il est désormais admis que l'homme est responsable d'une sixième extinction⁸, expression utilisée au regard des cinq grandes extinctions connues depuis le début du Phanérozoïque. La prise de conscience collective que l'homme, dans son développement démographique, alimentaire et spatial, détruit la biodiversité, amène une situation inédite de crise de responsabilité sociétale. Cette prise de conscience a poussé le législateur à produire des textes visant à protéger des morceaux de la biodiversité.

Les régimes de protection des collections d'histoire naturelle et de leurs constituants

Les collections d'histoire naturelle rassemblent essentiellement des objets d'origine biologique, le plus souvent des spécimens qui ont été collectés, préparés, puis étiquetés scientifiquement. L'origine éminemment biologique des spécimens, pourtant devenus objets de culture, a parfois fait douter de leur appartenance pleine et entière au domaine du patrimoine. Pourtant, ces objets constituent tout à la fois un corpus anthropologique issu de la culture matérielle des naturalistes, que des biens permettant la compréhension du monde vivant, interrogeables comme objets scientifiques dans la durée. Les spécimens conservés dans les collections des établissements ont donc la particularité d'être affectés par des textes réglementaires très différents. D'un côté, ils sont protégés par le code du patrimoine au titre des biens culturels, alors que de l'autre, les espèces auxquelles les spécimens de collection sont attribués peuvent être protégées par le code de l'environnement. Dans un cas,

la protection est focalisée sur l'attribution culturelle du spécimen, le plus souvent au sein d'une collection, dans l'autre sur son attribution à un référentiel taxinomique.

Le code du patrimoine prévoit le même régime de protection juridique pour les collections d'histoire naturelle que pour n'importe quelle autre collection patrimoniale. C'est donc toute l'appréciation de la valeur patrimoniale de l'objet de collection (spécimen naturalisé, mâchoire de baleine fossile, etc.) ou de l'ensemble d'objets rassemblés par le collectionneur (herbiers, collections d'insectes, etc.) qui est centrale. Toutes les nuances dans l'interprétation du caractère patrimonial du ou des bien(s) viendront de « l'intérêt historique, artistique, archéologique, esthétique, scientifique ou technique⁹ ». Parmi les systèmes de protection forts, on peut souligner le caractère d'inaliénabilité et d'imprescriptibilité des biens constituant les collections des musées de France. Une complexité à la patrimonialité des objets a été introduite par la notion de matériels d'étude¹⁰. Celle-ci permet de fournir aux établissements publics un cadre à l'étude scientifique, à l'analyse patrimoniale, et la gestion pratique et juridique des matériels qui nécessitent une étude pour en définir la destination. Les muséums et certaines de leurs acquisitions entrent tout à fait dans cet « état transitoire » de la considération de l'objet. Cependant, cette circulaire ne peut pas créer du droit et n'a pas de portée juridique au sens strict. Elle doit plutôt être utilisée pour porter et conseiller une pratique administrative d'analyse et d'étude préalables pour certains objets.

De son côté, le code de l'environnement ne traite pas directement de la constitution des collections d'histoire naturelle. Il traite plutôt de la partie amont, notamment celle concernant la collecte des spécimens¹¹. Ces dispositions légales et réglementaires ont pour objet de protéger la faune, la flore, les sites et les paysages. Un certain nombre d'arrêtés fixe ensuite les listes des espèces protégées, sur différents territoires et les modalités de leur protection. Il existe ainsi des listes de différents compartiments biologiques (mammifères, oiseaux, reptiles, amphibiens, insectes, plantes, etc.) pour lesquels certaines espèces sont protégées. Pour la partie qui concerne plus spécifiquement la constitution des collections, la protection intègre toujours les interdictions de capture, déplacement, naturalisation (animaux), coupe, arrachage, cueillette (végétaux), et ce, qu'ils soient vivants ou morts, qu'ils s'agissent de l'individu entier ou de l'une de ses parties (mue, pattes, graines, déjections...). Les échelles territoriales d'application sont variables: de l'espace parcellaire des communes, par exemple, les arrêtés interdisant la cueillette de quelques espèces dans certains massifs forestiers, jusqu'au niveau international, par exemple, la convention de Washington sur le commerce international des espèces de faune et de flore sauvages menacées d'extinction.

Heureusement pour leur conservation, la grande majorité des espèces protégées sont des vertébrés et des plantes à fleurs. La connaissance taxinomique de ces groupes biologiques, en France ou en Europe, ne nécessite pas de faire des prélèvements, ou seulement à titre exceptionnel. À l'inverse, les compartiments biologiques les moins connus de la biodiversité sont peu concernés par les textes de loi. Par exemple, seulement 115 espèces d'insectes sont protégées parmi les quelques 39000 espèces recensées en France. Pourtant, ces lois de protection peuvent devenir plus contraignantes lorsqu'elles touchent à des groupes pour lesquels l'état de connaissance est très lacunaire¹². Dans tous les cas, l'établissement des listes des espèces à protéger doivent passer par leur description initiale, et donc, par des prélèvements aux fins de collections qui seront déposées dans un ou plusieurs établissements publics de conservation.

Par ailleurs, pour chacun de ces textes visant à protéger les espèces et leurs habitats, il est prévu des dérogations possibles pour les établissements scientifiques comme les musées et les universités. Ces dispositions permettent notamment aux services compétents, en général l'État, de délivrer des autorisations spécifiques pour la collecte, la naturalisation, le transport et l'exposition de spécimens ou de collections contenant des spécimens appartenant à des espèces protégées. Ces solutions juridiques d'autorisation existent. Elles sont couramment employées par les musées qui souhaitent se conformer au droit et acquérir des spécimens en toute légalité dans leurs collections. Pourtant, un certain nombre de cas concrets et de pratiques amènent des questionnements professionnels sur les limites et les vides juridiques existant dans le cadre de l'acquisition des collections biologiques.

Quelques cas exposant des limites ou des vides juridiques

L'acquisition de spécimens ou de collections de patrimoine biologique requiert une attention et une déontologie professionnelle mise à l'épreuve en permanence. En effet, avant d'être constitués sous la forme de collections ou de spécimens naturalisés, il s'agit d'individus issus du monde vivant. Or, ces individus peuvent être rencontrés et collectés par tout un chacun. Trois cas concrets sont exposés et tentent de démontrer des limites et des vides juridiques concernant la légalité de l'acquisition de certains spécimens et/ou collections biologiques.

· Cas des spécimens apportés par le public au muséum

Les muséums d'histoire naturelle représentent collectivement les derniers services publics qui peuvent délivrer l'identification d'un spécimen issu de la biodiversité. Ce service d'expertise naturaliste, généralement gratuit, fait partie intégrante d'une demande sociétale et citoyenne.

9. Art. L. 1 du code du patrimoine.

10. Note-circulaire du 19 juillet 2012 relative à la problématique des matériels d'étude et à la méthodologie préalable à l'affectation de certains de ces biens aux collections des musées de France.

11. Cf. articles L. 411-1 sqq. du code de l'environnement.

12. C'est le cas des coléoptères Carabidae cavernicoles pour lesquelles toutes les espèces des genres *Aphaenops*, *Hydraphaenops* et *Trichaphaenops* sont protégées (arrêté du 23 avril 1997, MEDD). La loi bloque ainsi le système de description éventuelle de nouvelles espèces au sein de ces genres, ou pousse les taxinomistes à décrire ces espèces dans de nouveaux genres de façon artificielle.

Que ce soit en vue de la connaissance ou la curiosité stricte, du prestige lié à une observation inhabituelle, ou plus trivialement, de l'éventuelle dangerosité d'un animal, les questions du public à l'égard des muséums sont nombreuses. Parmi ces interrogations légitimes, certaines personnes n'hésitent pas à apporter des spécimens avec eux, le plus souvent morts, pour les confier au regard d'un expert. Les retours d'expériences montrent que la plupart des demandes concernent des insectes ou des « petites bêtes » ne bénéficiant d'aucune protection juridique. Pourtant, il arrive régulièrement qu'un oiseau trouvé mort ou la mue d'un serpent soient apportés : le quidam se trouve alors dans l'illégalité. Et que se passe-t-il si le spécimen intéresse le musée ? Que ce soit pour une acquisition pédagogique ou scientifique ? Faudrait-il les détruire purement et simplement sous prétexte qu'ils sont arrivés par une voie non prévue par la loi ?

· *Cas des acquisitions de collections naturalistes*

Dans certains compartiments d'étude de la biodiversité (entomologie, botanique...), l'activité d'un naturaliste amateur ou professionnel se traduit par la constitution d'une collection. Après la période d'activité du naturaliste ou à la fin de sa vie, il est fréquent que des collections soient proposées à la vente ou à titre gracieux à un muséum. En fonction du groupe biologique collecté, la vérification de la légalité de l'acquisition de la collection par l'établissement peut ne pas s'avérer si simple qu'elle n'y paraît. Prenons le cas de l'acquisition d'une collection de papillons. Très souvent constituée de plusieurs dizaines de milliers de spécimens, il peut s'avérer long et fastidieux de s'assurer qu'aucun d'entre eux n'appartient à une espèce protégée. Il faudra également le vérifier à toutes les échelles géopolitiques auxquelles les textes s'appliquent (protection régionale, nationale et internationale), en se référant aux étiquettes placées sous les spécimens. De plus, ce travail ne pourra être mené qu'à condition de disposer de l'expertise taxinomique qui permet de séparer les différentes espèces entre elles. La vérification de chaque spécimen n'appartenant pas à une espèce protégée sera également effectuée afin de s'assurer qu'il n'a pas été prélevé dans un territoire lui-même protégé (parc national, réserve naturelle, pays où de telles dispositions existent, etc.). Enfin, afin de respecter les dispositions du code rural et du code forestier, il faudrait même s'assurer qu'aucun insecte n'a été prélevé en dehors d'un sentier de cheminement public, ou d'un espace dont le naturaliste n'était pas le propriétaire (ou avait explicitement demandé l'autorisation au propriétaire)... Autant dire que ce degré d'exigence vis-à-vis de la légalité d'acquisition d'une collection est strictement impossible à démontrer ! Et que faire s'il n'y avait ne serait-ce qu'un spécimen appartenant à une espèce protégée sur l'ensemble des dizaines de milliers de spécimens de la collection. Le code du patrimoine imposerait de respecter l'intégrité de la collection et donc de conserver l'ensemble. Les lois de protection de la nature et une déontologie certainement outrancière, imposeraient plutôt de refuser l'acquisition ou de se débarrasser du ou des spécimen(s) en question. D'un point de vue pragmatique, il semblerait que détruire le spécimen serait commettre une erreur monumentale alors qu'accepter la collection, sous réserve de son intérêt scientifique et patrimonial global, reviendrait à s'approcher des limites de la déontologie, voire entrer dans un vide juridique !

· *Cas de la fraude scientifique pour légaliser une vente*

Lors de l'acquisition d'une collection de patrimoine biologique par un musée, il arrive que les étiquettes de capture des spécimens soient antidatées. Cet acte de fraude scientifique permet à certains vendeurs peu scrupuleux de vendre des espèces protégées en toute légalité, et de faire monter les prix. La valeur des spécimens, véritablement anciens comme faussement anciens, augmente même en fonction des mesures réglementaires de protection qui les concernent. Dans certains cas extrêmes, le constat a été fait de voir certaines espèces acquérir une valeur commerciale marchande alors qu'elles n'en avaient pas précédemment, juste après qu'elles aient été inscrites sur des listes de protection. Heureusement, ces pratiques malhonnêtes ne concernent qu'une petite somme d'espèces qui comptent parmi les plus grandes et les plus colorées parmi les insectes (carabes, papillons de jour...).

En tout état de cause, et comme c'est toujours le cas dans le cadre de l'acquisition d'une collection par un musée, il est impératif de rester vigilant sur la légalité des spécimens proposés. Un certain nombre de documents peuvent servir à éclairer les principes déontologiques liés à de telles acquisitions¹³.

Il est manifeste que les archives de la biodiversité représentent un matériau tout à fait singulier, rare et précieux. À la fois expression de la culture matérielle des naturalistes et objets de sciences, leur statut de patrimoine est ainsi souligné. Par leur ambivalence toutefois, ces biens culturels se retrouvent parfois dans un entre-deux juridique. Il apparaît alors une difficulté entre l'urgence de décrire la biodiversité afin de la connaître et la protéger, d'une part, et les restrictions et interdictions de collecte qui pourraient venir freiner ce travail, d'autre part. Cette réflexion n'a absolument pas pour objet d'encourager des prélèvements sur des espèces que l'on sait menacées, notamment de plantes et de grands vertébrés, et pour lesquels la connaissance est généralement bien avancée.

13. Deux documents semblent indispensables : 1- Circulaire n° 2007/007 du 26 avril 2007 portant charte de déontologie des conservateurs du patrimoine (fonctions publiques d'État et territoriale) et autres responsables scientifiques des musées de France pour l'application de l'article L. 442-8 du code du patrimoine. 2- ICOM, *ICOM Code of Ethics for Natural History Museums*, 2013. Texte adopté à l'unanimité à l'occasion de la 23^e Assemblée générale de l'ICOM tenue à Rio de Janeiro (Brésil), le 16 août 2013, V + 8 p.

Par contre, elle pose un questionnement, dont il faut prendre conscience, sur la nécessité de maintenir un niveau de collecte actif sur les compartiments biologiques les plus délaissés (blattes, guêpes, musaraignes, lichens, méduses...). Sans cela, les muséums et les universités ne seront jamais en mesure de proposer des collections plus représentatives de l'état de la biodiversité. Ce constat montre l'urgence pour ces établissements de mettre en œuvre une véritable stratégie de collecte, requérant toute la déontologie professionnelle nécessaire, et les priorités quant à l'acquisition des connaissances sur les compartiments biologiques les moins étudiés. Il n'y a que par la mise en place de cette tactique réfléchie que les scientifiques pourront continuer à décrire les espèces, et que le public pourra s'émerveiller de la réelle diversité du monde vivant. Une fois ces deux éléments réunis, les politiques de conservation des espaces et des espèces pourront être déployées avec beaucoup plus de pragmatisme et d'efficacité. Enfin, rappelons que les collections fondent les éléments tangibles à partir desquels une partie de la recherche actuelle s'appuie. Les collections ainsi constituées permettront de constituer les preuves matérielles sur lesquelles la science de demain adressera ces critiques.

Tous ces constats invitent également à une réflexion générale sur les pratiques professionnelles. A priori, il s'agit tout d'abord de bien prendre en compte l'importance de la conservation et de la valorisation des archives de la biodiversité déjà acquises par les établissements. Puis une réflexion générale devrait être menée à l'échelle des muséums d'un territoire, par exemple sur des stratégies de collecte des collections biologiques, incluant celles qui contiennent d'éventuelles espèces protégées. Le dialogue permanent avec les services du ministère chargé de la protection de la nature et ses services déconcentrés permettrait également d'appuyer le positionnement des muséums dans leur mission d'étude de la biodiversité. Enfin, il paraît absolument nécessaire de trouver des moyens légaux permettant de combler les manquements et vides juridiques énoncés précédemment. Sans cette réflexion d'ensemble, le risque de voir perdre des collections biopatrimoniales est élevé. La société ne peut se permettre de perdre la biodiversité et les collections biopatrimoniales, et les deux sont totalement liées. En d'autres termes, il n'y a pas de biodiversité sans biopatrimoine !

Si plusieurs établissements étaient intéressés par ces problématiques, il serait bon d'adresser une note de synthèse aux ministères et services concernés. Après une série d'échanges et certainement quelques évolutions législatives, l'établissement d'une note de doctrine pourrait permettre de préciser un cadre déontologique professionnel adapté à la situation et à contrer certaines dérives ou imprécisions actuelles.

COLLECTIONS ET RESTES HUMAINS ; INTÉRÊT PUBLIC ET RESPECT DE LA DIGNITÉ

Michel Van-Praët

professeur émérite du Muséum national d'Histoire naturelle, Centre Koyré EHESS-CNRS-Muséum

I. La restitution justifiée de la *Vénus hottentote* a paradoxalement entravé une réflexion globale sur la gestion des restes humains dans les collections publiques

Le statut juridique des restes humains dans les collections publiques relève d'un ensemble complexe d'éléments. Ceux-ci figurent au Code civil, au Code pénal, au code général de propriété des personnes publiques, au code général des collectivités territoriales avec les lois funéraires et au code du patrimoine¹. Au plan éthique, la problématique des restes humains est abordée dans les versions successives du code de déontologie de l'ICOM qui, dès sa première version en 1986, insiste sur le nécessaire principe de dignité qui doit accompagner leur usage muséal², ainsi que dans la circulaire n° 2007 007 « portant charte de déontologie des conservateurs »³.

Les professionnels français du patrimoine se sont impliqués dans les questions éthiques d'acquisition et gestion des restes humains, en particulier lors des diverses rédactions du code de déontologie de l'ICOM, puis de la circulaire de 2007. Il demeure que l'approche de la thématique des restes humains dans les collections publiques françaises a été, selon nous, surdéterminée depuis vingt ans chez les professionnels du patrimoine par le dossier largement médiatisé de la restitution de la *Vénus hottentote*, les problématiques de gestion et valorisation des restes humains en collection ayant été mises au second plan.

Le débat sur le devenir de la *Vénus hottentote* prit un tour très vif en 1994 à l'occasion de l'exposition « La sculpture ethnographique, de la *Vénus hottentote* à la *Téhura* de Gauguin », où la présentation, sans éléments de contexte suffisants⁴, du moulage du cadavre de la *Vénus hottentote*, prise par certains comme une naturalisation, conduira en 2001 au dépôt d'un projet de loi au Sénat et à l'adoption de la loi de restitution de la dépouille de Saartjie Baartman en 2002⁵.

La problématique des collections de restes humains est présente, durant les mêmes années, lors des discussions des différentes versions de la proposition de loi sur les musées de France définitivement adoptée en 2002⁶, mais la gestion des restes humains n'est explicitement mentionnée que dans la circulaire de 2007 précédemment citée. De manière très significative il n'est pas fait référence, ni dans la loi de 2002 et ni dans la circulaire de 2007, aux éléments législatifs et réglementaires qui se mettent en place parallèlement en matière de gestion des restes humains. Les professionnels du patrimoine demeurent en effet absents, au cours de cette période, des débats en vue de l'adoption, de 1994 à aujourd'hui, des différentes lois de bioéthique. Ces différentes lois, comme nous allons le souligner, vont pourtant contribuer à préciser les conditions d'acquisition, d'utilisation scientifique et de conservation des éléments du corps humain en France. C'est le cas de l'article 16.1, souvent cité, du Code civil : « Chacun a droit au respect de son corps. Le corps humain est inviolable. Le corps humain, ses éléments et ses produits ne peuvent faire l'objet d'un droit patrimonial », issu de l'adoption de la loi 94-653 relative au respect du corps humain.

Le dossier éminemment symbolique de restitution, après la période de l'Apartheid, des restes de la *Vénus hottentote*, cette femme africaine qui avait été exhibée en Europe durant la période

coloniale et finalement disséquée à son décès, a contribué, au cours des années 1990-2000, à stigmatiser la conservation des restes humains dans les musées. L'adoption d'une loi en vue de sa restitution a, selon nous, particulièrement contribué à infléchir les réflexions sur les problématiques de restitution, aux dépens de celles, plus globales, sur l'amélioration des pratiques professionnelles en matière de gestions des restes humains et ce quel que soit le caractère justifié de cette restitution. Le débat à l'Assemblée nationale du 21 février 2002 souligne d'ailleurs que la loi fut essentiellement prise pour sa valeur symbolique. Roger-Gérard Schwartzberg, ministre de la Recherche⁷ déclare même qu'une loi n'est pas indispensable à la restitution, ce que ne conteste pas le rapporteur Jean Le Garrec⁸.

Dans ce contexte, les arguments quant à la dimension spécifique et particulière de la loi, aux critères de perte d'intérêt public (scientifique dans ce cas) à prendre en considération et aux limites de la patrimonialité des restes humains, tous mentionnés lors du débat législatif, ne seront pas analysés sur le moment avec la rigueur nécessaire par la communauté patrimoniale et les juristes du ministère de la Culture. Bien des éléments de l'intervention du ministre de la recherche demeurent ainsi, une douzaine d'années plus tard, des éléments de débat :

« Le Sénat a adopté à l'unanimité, le 29 janvier, une proposition de loi dont le gouvernement comprend et partage l'objectif : rendre sa dignité à Saartjie Baartman et faire que sa dépouille mortelle puisse reposer en paix dans sa terre d'origine, en Afrique du Sud. Le vote solennel de la représentation nationale a une portée symbolique et politique importante, même si un texte de loi n'était pas nécessaire au plan strictement juridique. En effet, l'article 16-1 du Code civil dispose que « Le corps humain, ses éléments et ses produits ne peuvent faire l'objet d'un droit patrimonial ».

Des restes humains ne sont donc pas susceptibles d'appropriation. Ils ne sauraient être qualifiés d'éléments du « patrimoine national » et se voir appliquer les règles de domania- lité publique – dont celle de l'inaliénabilité.

L'inclusion d'éléments humains dans des collections publiques peut s'expliquer par la poursuite de fins scientifiques. En l'absence de dispositions législatives et réglementaires, il appartient à l'autorité administrative qui en a la garde d'apprécier s'il y a lieu de séparer certains restes humains de la collection, au regard de l'ensemble des intérêts en cause.

En l'espèce, il semble établi que la restitution de ces restes n'appelle aucune réserve d'ordre scientifique. Elle pouvait donc être décidée par l'autorité gouvernementale sans qu'il soit besoin de voter une loi.

En tout état de cause, cette proposition de loi porte sur un cas particulier et ne peut constituer un précédent, qui serait ensuite d'application systématique.

Cette proposition de loi répond à un objectif louable et légitime : que les restes de cette dépouille mortelle cessent de faire partie des collections du Muséum d'Histoire naturelle et soient remis à la République d'Afrique du Sud. Il s'agit ainsi de rendre justice à Saartjie Baartman, qui a été l'objet, comme africaine et comme femme, d'offenses procédant du colonialisme, du sexisme et du racisme... »⁹.

Il convient de souligner qu'une partie de l'argumentation s'appuie sur l'article 16.1 du Code civil déjà mentionné. Même si cet article ne sera pas retenu par le tribunal administratif de Rouen en 2007 pour les têtes maories¹⁰, il est mobilisé en 2002 pour la restitution de la dépouille de Vaimaca Peru, puis en 2009 pour interdire l'exposition « Our Body » à Paris.

Le chef Vaimaca Peru était arrivé en France en 1832, après avoir été fait prisonnier lors des guerres d'indépendance de l'Uruguay et extradé. Suite à son décès en France en 1833, sa dépouille fut disséquée, puis conservée au Muséum national d'Histoire naturelle¹¹ et deux siècles plus tard restituée, sans procédure législative, pour être inhumée au Panthéon national uruguayen mi-juillet 2002, quelques mois après la restitution de Saartjie Baartman à l'Afrique du Sud. Sa restitution s'opéra par voie administrative en s'appuyant sur les arguments de perte d'intérêt public (scientifique) et d'absence de domania- lité publique mentionnés par le ministère de la Recherche quelques mois auparavant lors du débat sur la restitution de la Saartjie Baartman.

Depuis 1994, la question des restitutions a continué, avec les têtes maories et récemment le crâne d'Ataï¹², de prendre le pas sur les problématiques globales de gestion des restes humains dans les collections publiques ainsi que sur l'examen des possibilités de valorisation scientifique et culturelle. En se mobilisant exclusivement sur la problématique de la restitution, les médias ont amplifié ce biais. Ils ne se sont pas intéressés aux restitutions administratives comme celle de la dépouille du chef Vaimaca Peru en 2002 et ont omis cette dimension dans le cas du transfert du crâne d'Ataï. Ils ont de plus passé sous silence tant le transfert concomitant du crâne de son sorcier, que le fait que ces deux crânes faisaient partie d'une collection privée, celle de la Société d'Anthropologie de Paris, et posaient des questions éthiques sans pour autant relever du code du patrimoine.

Cette approche « sensationnaliste » des médias fait pour une part écho à la démarche souvent défensive de la profession patrimoniale, qui a parfois eu tendance à simplifier la situation des restes

1. Ces éléments sont détaillés dans l'annexe n° 14 du rapport de la Commission scientifique nationale des collections (CSNC), <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Rapports/Rapport-au-Parlement-de-la-Commission-scientifique-nationale-des-collections>.

2. Le code de 1986 conclut son paragraphe 6.7 consacré aux « Restes humains et objets ayant une signification rituelle » en soulignant que l'utilisation de restes humains ne peut se faire qu'avec « tact et respect pour le sentiment de dignité de tous les peuples ».

3. Le paragraphe intitulé « Respecter les restes humains » mentionne : « Les restes humains sont étudiés, conservés et présentés conformément aux normes professionnelles dans le respect de la dignité humaine ».

4. Ce moulage, conservé par le Muséum national d'Histoire naturelle, n'était alors plus exposé dans les galeries du musée de l'Homme depuis plusieurs années.

5. Loi n° 2002-323 du 6 mars 2002 relative à la restitution par la France de la dépouille mortelle de Saartjie Baartman à l'Afrique du Sud.

6. La discussion sur la restitution de la dépouille de la *Vénus hottentote* recouvre la même période que celle du débat sur la loi sur les musées de France adoptée en janvier 2002 et dont une première version avait été proposée au gouvernement en 1993 par Jacques Sallois, alors directeur des musées de France.

7. Les éléments étaient conservés au Muséum national d'Histoire naturelle, le ministre s'exprime au titre du gouvernement et de sa tutelle du Muséum.

8. Il faut noter que les textes d'application de la loi sur les musées de France ne sont alors pas encore publiés.

9. Assemblée nationale, archives de la XI^e législature, discussion en séance publique, deuxième séance du jeudi 21 février 2002. http://www.assemblee-nationale.fr/11/dossiers/venus_hottentote.asp

10. De manière distincte, la Cour d'appel de Douai privilégia dans sa décision du 24 juillet 2008 le non-respect des procédures de déclassement prévues au code du patrimoine : « la Ville de Rouen n'est pas fondée à soutenir qu'elle pouvait autoriser la restitution de ce bien sans respecter la procédure de déclassement prévue par l'article L. 451-5 du code du patrimoine ». L'on doit noter qu'aucune des parties ne s'appuya sur le fait que la pièce conservée à Rouen résultait d'un don, ce qui constituait un cas particulier ne relevant pas des procédures de déclassement.

11. Rivet P.1930. Cas du chef Charruas uruguay Peru. *Revista de la Sociedad « Amigos de la Arqueologia »*, n° 4 : 5-117.

12. Le crâne d'Ataï, exécuté lors des révoltes kanak de 1878, puis acquis par la Société d'Anthropologie de Paris, a été transféré en Nouvelle-Calédonie en 2014.

humains, en considérant qu'il s'agissait de collections comme les autres, minimisant ainsi le caractère singulier propre à chaque pièce et la dimension humaniste qui s'attache à leur respect global.

Parallèlement, la crainte d'une critique quant à l'origine des collections, pour certaines en lien avec les approches racistes des anthropologues et archéologues du XIX^e siècle, a globalement conduit à omettre, qu'à partir du XVIII^e siècle, la collecte des éléments du corps humain a participé de la recherche d'une définition de l'humanité, de l'humain et de la normalité; elle a permis de mieux connaître le développement de l'embryon et de faire de remarquables progrès en matière de santé. Les collections anthropologiques scientifiques et médicales en témoignent avec leur multitude d'éléments d'individus européens dont ceux de personnalités françaises remarquables, du cercelet de Buffon au crâne de Pascal. L'immense majorité des restes humains conservés dans les institutions publiques ont en effet été prélevés en France. Ils concernent ses populations passées et, quelle que soit leur origine étrangère ou française, ils méritent tous une attention impliquant « respect, dignité et décence » comme le rappelle le Code civil dans les articles 16-1 à 16-5. Ce sont ces mêmes articles qui seront mobilisés lors d'expositions contestées de restes humains, qu'il s'agisse de « Body Worlds » proposée en 2007 à la Cité des sciences et de l'industrie, qui saisit le Comité consultatif national d'éthique (CCNE), puis des actions en justice suite à l'ouverture en 2008 de « Our Body » à Lyon et Marseille puis à Paris en 2009 où elle sera interdite. Le tribunal de grande instance de Paris mobilise dans son interdiction du 21 avril 2009 l'article 16.1.1 du Code civil (« Le respect dû au corps humain ne cesse pas avec la mort ») et la loi 2004-800 relative à la bioéthique (Code de la santé publique L.1231-1: « Le prélèvement d'organes sur une personne dont la mort a été dûment constatée ne peut être effectué qu'à des fins thérapeutiques ou scientifiques »). La Cour de cassation confirmera la validité de l'interdiction le 16 septembre 2010 en s'appuyant sur l'article 16.1.1 et en arrêtant que : « Les restes des personnes décédées doivent être traités avec respect, dignité et décence, que l'exposition de cadavres à des fins commerciales méconnaît cette exigence ».

Si l'on compare la situation décrite précédemment à celle se mettant en place à la même époque au Royaume-Uni, on peut constater que le « découplage » entre les réflexions bioéthiques et celles sur les éléments humains en collections n'existe pas. Au contraire, l'*Human Tissue Act* adopté en 2004, l'équivalent de nos lois de bioéthique, est prolongé par un *Guidance for the Care of Human remains in Museums* en 2005, ce document faisant explicitement référence à l'*Human Tissue Act*. La question des restitutions éventuelles n'est dès lors, dans le document de 2005, que l'un des éléments considérés en vue d'une gestion professionnelle des restes humains.

II. À la suite de la loi de restitution des têtes maories, une prise en compte plus globale des problématiques de gestion et valorisation des restes humains est en cours.

Quelles que soient les éléments législatifs et réglementaires qui demeurent à préciser et l'analyse critique à développer de certaines des décisions juridiques mentionnées précédemment¹³, il convient aujourd'hui de considérer avec une même attention tant les demandes de restitutions, les procédures de déclassement qu'elles peuvent nécessiter, que les procédures de valorisation et gestion de ces collections. Enfin, il faut aussi définir les améliorations possibles.

La mise en œuvre du plan de récolement décennal a contribué à développer une réflexion plus approfondie sur la définition même de ce qui fait collection et a créé un contexte où la loi n° 2010-501 du 18 mai 2010 « visant à autoriser la restitution par la France des têtes maories à la Nouvelle-Zélande et relative à la gestion des collections » a pu définir un nouvel instrument de gestion. En effet, au-delà de la restitution des têtes maories conservées dans les musées de France, elle a modifié le code du patrimoine en instaurant une Commission scientifique nationale des collections (CSNC). Cette commission, présidée par Jacques Sallois, a dès sa première année de fonctionnement proposé la mise en place d'un groupe de travail spécifiquement consacré à la problématique des restes humains dans sa globalité, en mesure d'aller au-delà du périmètre de compétence de la CSNC, limité aux réflexions et conseils en matière de déclassement et de cession des biens du domaine public.

La ministre de la Culture et de la Communication et la secrétaire d'État chargée de l'enseignement supérieur et de la recherche ont mis en place cette structure fin 2014 et en ont fixé les objectifs.

Ils visent à identifier les bonnes pratiques et à améliorer la gestion professionnelle des restes humains présents dans les collections publiques, notamment celles des musées de France et des universités, en dépassant l'analyse des cas médiatiques de restitutions. Cette définition des bonnes pratiques mobilise entre autres l'analyse du statut des restes humains au plan juridique, mais aussi l'évaluation de leur intérêt public pour l'art, l'histoire et la science. Dans ce but, il nous est immédiatement apparu nécessaire d'établir une meilleure cartographie des collections publiques conservant ces éléments et de préciser l'importance des thématiques représentées.

Dans ce but, une enquête a été adressée via les DRAC aux musées en avril 2015. Elle est actuellement en début de dépouillement et doit être doublée d'ici la fin de l'année d'une enquête similaire auprès des universités. La première étape a porté sur les musées de France, considérant que l'avancée du récolement décennal devait permettre une analyse rapide dans ce secteur.

13. Marie Cornu, « Le corps humain au musée, de la personne à la chose », *Recueil Dalloz*, n° 28, 2009, p. 1907-1914.

Au-delà des collections universitaires, l'étude de repérage est appelée à s'étendre à moyen terme aux services d'archéologie et aux monuments historiques pour arriver au repérage le plus précis possible des restes humains dans les collections publiques.

Le dépouillement de l'enquête en cours correspond actuellement à 258 musées de France, hors de la région Île-de-France. Même s'il ne s'agit que du quart des « musées de France » ouvert, quelques orientations peuvent être définies.

37% des musées ont répondu ne pas gérer de restes humains. Même si ce pourcentage est appelé à évoluer, l'analyse des réponses des 162 musées déclarant conserver des restes humains montre que le nombre de pièces varie selon les musées d'un reste humain à quelques milliers¹⁴, mais qu'au-delà de cette hétérogénéité quantitative, de grandes catégories peuvent être considérées.

Thématiques des collections dans les Musées de France déclarant conserver des restes humains	Thématiques présentes (dans les 162 musées)	Thématique exclusive d'autres restes humains
Reliques chrétiennes	28	9
Momies égyptiennes	54	13
Momies amérindiennes	4	2
Pièces d'archéologie française	109	55
Pièces d'archéologie étrangère	3	0
Pièces d'anthropologie physique française	56	6
Pièces d'anthropologie physique étrangère	20	0
Pièces d'ethnologie étrangère	10	1

Tableau 1 synthétisant les thématiques des collections de restes humains dans les 162 musées ayant, à ce stade de l'enquête, déclaré en conserver. Un même musée peut conserver plusieurs thématiques (colonne centrale), mais certains musées ne conservent qu'une seule thématique (colonne de droite). Chaque thématique peut correspondre dans chaque musée à un nombre divers de restes humains. Les musées d'histoire naturelle conservent presque tous des collections de restes humains, mais des musées de France de toutes les catégories en conservent.

À ce stade du dépouillement, il n'est pas encore significatif de donner une synthèse détaillée des effectifs de pièces et lots par catégories de restes humains, par contre les thématiques déclarées par les musées soulignent l'ampleur des collections françaises dans les domaines de l'archéologie, de l'anthropologie physique et des reliques. Cela nécessitera pour chaque domaine une réflexion particulière et des développements particuliers avec les services et collectivités en charges de fonds archéologiques et de monuments historiques.

Un tiers des musées déclarant conserver des restes humains ne gère que de 1 à 10 biens. Cette situation ne semble pas spécifique de l'une ou l'autre des thématiques considérées. À l'inverse, le tiers de ceux conservant plusieurs centaines de pièces et lots¹⁵ gère une majorité de biens relevant de l'archéologie française et/ou de l'anthropologie physique française.

Si la fréquence de pièces archéologiques est la plus élevée, elle demeure très souvent liée à des dépôts dont la collectivité et son musée n'ont pas la propriété ce qui pose des questions spécifiques de gestion et de valorisation des collections de cette thématique.

Si les collections généralement désignées par l'expression « collections sensibles » sont moins fréquentes et comportent de plus petits effectifs, il convient de souligner la multitude des fragments de momies égyptiennes peu ou pas documentées¹⁶. Une faiblesse de la documentation existe également pour de nombreuses pièces anthropologiques et ethnologiques d'origine étrangère, ce qui souligne, à ce stade de l'étude, l'importance des études sur la traçabilité des pièces.

Probablement en lien avec la faible effectif de restes humains gérés par la majorité des musées considérés, ceux-ci ne disposent pas d'un personnel spécialisé sur l'étude des restes humains dont ils assurent la gestion. Ainsi, moins de 10% des musées déclarent disposer d'un personnel ayant des compétences spécifiques.

L'objectif d'amélioration des pratiques professionnelles devra considérer cet élément pour concevoir tant les conseils à formaliser en matière de bonnes pratiques de gestion des restes humains

14. En considérant les musées parisiens, les effectifs atteindront quelques dizaines de milliers de restes humains relevant de l'anthropologie biologique et de l'archéologie préhistorique au Muséum national d'Histoire naturelle, voire des millions d'éléments gérés dans les catacombes par le musée Carnavalet.

15. Il s'agit à ce stade du dépouillement du quart des musées conservant des restes humains.

16. Les pieds et mains, acquis par don entre la fin du XIX^e siècle et le milieu du XX^e siècle, témoignent de pratiques révolues, mais concernent des dizaines de musées.

17. La collecte d'éléments du corps humain est, pour les prélèvements actuels, cadrée par les lois de bioéthique. Mais une réflexion aussi éthique que sur la propriété des données ne saurait être absente lorsque qu'il s'agit de prélèvements sur des pièces acquises antérieurement à ces lois.

18. L'avis n° 111 du CCNE, émis en janvier 2010, « sur les problèmes éthiques posés par l'utilisation des cadavres à des fins de conservation ou d'exposition muséale » fait suite à sa saisine par le directeur général de la Cité des sciences et de l'industrie et aux expositions de corps plastinés en 2008 et 2009.

19. Cela avait été déjà le cas lors de l'inhumation des martyrs juifs du musée d'anatomie de l'Université de Strasbourg et des guides de Chamonix comme nous l'avons mentionné dans le rapport de la CSNC (voir note 1).

20. La décision de la présidence de l'université a été complétée d'une décision de la Commission des monuments historiques, l'ensemble de la galerie d'anatomie où était exposée la tête ayant été récemment inscrite.

21. Code de la santé publique, articles L1211-1, 1241-1 et suivants, 1243.1 et suivants, décret n° 2007-1220 du 10 août 2007, arrêtés du 16 août 2007 relatifs aux prélèvements et la conservation de tissus humains à des fins scientifiques.

22. Envisagée dans le rapport du CCNE précédemment cité.

23. Rapport conjoint de l'Inspection générale de l'éducation nationale et de la recherche et de l'Inspection générale des affaires sociales, sur la « conservation d'éléments du corps humain en milieu hospitalier ». Rapport n° 2002-00.

dans les collections publiques que l'organisation de formations continues appelées à s'adresser à des publics divers.

Parallèlement aux éléments juridiques et aux conseils en matière de conservation à partager avec les divers acteurs du patrimoine, chaque pièce justifie une réflexion approfondie en matière d'intérêt public et de respect de la dignité propre à ce type de collection.

Ces deux derniers éléments peuvent d'ailleurs s'affronter et méritent une réflexion préliminaire aux recherches¹⁷ et expositions mobilisant ces collections. En vue d'une approche globale et d'une orientation des débats à développer, l'avis 111 du Comité consultatif national d'éthique¹⁸ apparaît comme une contribution utile pointant un certain nombre d'éléments à considérer et à approfondir :

« La séparation entre les vivants et les morts est une codification culturelle qui participe de l'organisation du « vivre-ensemble ». On trouve la trace de son importance anthropologique dans les œuvres les plus anciennes de notre patrimoine culturel. C'est, dans l'histoire de l'humanité, une préoccupation récurrente et croissante que le respect à l'égard des cadavres s'exprime à travers le refus de les exhiber. [...] Sur un plan plus spécifiquement pédagogique, chaque acteur de la diffusion des connaissances doit conduire une réflexion destinée à clarifier les motivations pour ce qui relève de l'« anatomie » ou de l'« art » et le désir inavoué de voir des morts ».

Cet avis peut s'accompagner de réserves, y compris lorsqu'il aborde l'éventuelle confrontation entre des conceptions distinctes du patrimoine matériel et/ou immatériel.

« Sans être dépourvu de légitimité, l'argument historique – la nécessité de préserver des traces et des vestiges d'un passé révolu – vaut d'être mis en balance avec d'autres valeurs telles que le respect de chaque civilisation et l'amitié entre les peuples. Rejeter une pratique ne doit pas nécessairement conduire à détruire les témoignages passés de son existence. Il est au contraire essentiel de se souvenir de ce qui a eu lieu dans les siècles antérieurs. Pour autant, la conservation de vestiges humains ne saurait constituer un but en soi, *a fortiori* lorsqu'elle blesse l'identité des peuples dont ils sont issus. C'est donc aussi dans l'horizon d'un travail de mémoire entre tous les peuples qu'elle doit être envisagée ».

III. Perspectives : préciser la prise en compte de principes généraux dans un contexte de cas, par essence, particuliers.

Les restitutions opérées depuis 2002 offrent un premier ensemble de principes en matière de déclassement. Elles font toutes référence au principe de dignité de la personne humaine et répondent aux demandes officielles d'États. Ces deux critères peuvent être considérés comme des principes généraux à considérer de manière conjointe dans le futur ; le droit de la famille a également été considéré, et ce de manière plus ou moins large, en fonction de l'identification des individus¹⁹.

Ainsi pour reprendre ces trois critères, dans les cas de Saartjie Baartman et Vaimaca Peru, il s'agit de demandes d'États concernant des personnes identifiées.

Les têtes maories relèvent également de la demande d'un État, mais ont été restituées sans qu'ait été confirmée leur appartenance à une communauté (et donc une famille) précise. Par ailleurs, certaines d'entre elles avaient été acquises par don ; du fait du code du patrimoine, leur déclassement en vue de la restitution nécessitait donc l'adoption d'une loi. Cela n'était pas nécessaire pour celles acquises par collecte directe ou achat, mais la loi a pris en compte l'ensemble des têtes conservées dans les musées de France ; quant à celle conservée par l'université de Montpellier (qui n'est pas « musée de France »), elle fut remise lors de la même cérémonie suite à une procédure administrative²⁰.

Dans le cas du transfert des crânes d'Ataï et de son sorcier, il s'agit là encore de personnes identifiées, mais ceux-ci étant la propriété d'une société savante privée (qui les avaient déposés au Muséum national d'Histoire naturelle) la problématique de déclassement ou cession, liée au code du patrimoine ne se posait pas.

L'intérêt public et sa perte éventuelle ont été, comme mentionné précédemment, évoqués dans les discussions sur les procédures à adopter entre autres pour les restitutions de Saartjie Baartman et Vaimaca Peru.

La définition de la perte d'intérêt public constitue un sujet majeur à préciser dans le futur pour les collections relevant du code du patrimoine, comme du code général de la propriété des personnes publiques.

Il convient de remarquer que les lois de bioéthique fixent les conditions de prélèvement et conservation d'éléments humains à des fins scientifiques, en les limitant strictement à des cas où le prélèvement correspond à un projet de recherche défini²¹, sans envisager la problématique des expositions²² et de l'intérêt public des collections anciennes. La conservation et la valorisation des collections anciennes des hôpitaux sont envisagées dans un rapport de 2002²³. Si de nombreuses

préconisations de ce rapport ont été adoptées et figurent désormais au Code de la santé publique (voir note 21), celles concernant la valorisation des collections hospitalières anciennes en lien avec les musées, n'ont été suivies d'aucune décision.

Comme cela été mentionné précédemment pour d'autres collections, ce dernier exemple témoigne de l'ampleur de la réflexion à développer en matière de valorisation des dizaines de milliers d'éléments humains en collection dans les structures patrimoniales, universitaires et hospitalières, tout en soulignant leur importance dans l'organisation du « vivre-ensemble » pour reprendre l'expression du CCNE.

LES CATACOMBES DE PARIS, RISQUES ET PERSPECTIVES D'UNE COLLECTION ATYPIQUE

Sylvie Robin

conservateur en chef du département d'archéologie
de la Crypte archéologique et des Catacombes, Paris

Les Catacombes de Paris constituent l'un des quatorze établissements municipaux de l'établissement public Paris Musées. Ouvert au public le 1^{er} juillet 1809, le musée s'inscrit parmi les premières créations muséographiques parisiennes. Sa gestion administrative et scientifique est rattachée depuis 2002 au musée Carnavalet – Histoire de Paris au même titre qu'un autre site extérieur au musée, la Crypte archéologique du Parvis Notre-Dame. Le musée des Catacombes est aménagé dans un tronçon du vaste parcours souterrain des carrières de Paris dont une partie a été requise pour accueillir l'ossuaire municipal à partir de 1786. Avec près de 350 000 visiteurs en 2014, puis plus de 500 000 en 2015, le musée affiche une fréquentation exceptionnelle qui n'est pas sans conséquences sur la collection funéraire. Depuis deux ans une politique de conservation préventive a été mise en place pour répondre aux risques propres aux ossements face à une fréquentation sans cesse en hausse.

Concilier la conservation préventive et les risques créés par les visites

Entretenir les catacombes selon les préconisations des restaurateurs et des conservateurs tout en maintenant leur ouverture au public est un véritable challenge car, par définition, les conditions du site sont incompatibles avec la nature même des ossements. Pendant tout le XX^e siècle, l'ossuaire est entretenu par les ouvriers carriers des brigades de l'Inspection générale des carrières. Certains anciens des brigades témoignent de ces interventions qui font partie intégrante de leurs missions et sont même stipulées dans leurs contrats.

Si la fragilité des matériaux est bien prise en compte, les notions récentes de conservation, de climat et de matériaux sont évidemment absentes du processus de remontage des ossements. Des matériaux aujourd'hui prohibés comme le fil de fer ou le ciment sont abondamment utilisés, encore très visibles aujourd'hui et responsables de nombreux effondrements. Le musée Carnavalet ne possède malheureusement aucune documentation sur les dates des opérations ni sur les procédures. Il semble qu'un savoir-faire technique était transmis par oral et différé selon les brigades et les époques.

En 2009 une intrusion dramatique conduit à la vandalisation de 9 murs d'ossements à la pioche; la reconstruction est alors confiée à l'entreprise Chenue accompagnée par l'Inspection générale des carrières pour la partie technique. En 2012, ce sont 2 autres hagues qui menacent de s'écrouler et sont remontées. En juin 2013, une étude de conservation préventive est confiée au laboratoire UTICA, spécialisé dans la restauration d'objets archéologiques et de matériaux organiques, pour dresser un diagnostic et un descriptif de chaque hague d'ossements accompagné d'un constat d'état.

En 2014, un nouveau cahier des charges dresse les grandes lignes des procédures de maintenance et d'entretien des murs d'ossements: évacuer les ossements endommagés, surveiller les micro-organismes, mettre en place une assise de pierre à la base pour isoler l'organique du sol, respecter un appareil d'os pas trop dense, remonter le mur jusqu'au ciel de carrière pour dissuader du vol, bloquer les crânes avec des ossements plus petits. Chaque cas demeure particulier et permet d'améliorer la technique opérationnelle.

La surveillance du climat et de l'hygiène: une mission impossible

La température est de 14° C, ce qui est acceptable, mais le taux d'humidité relative varie de 56% à 81%, ce qui est trop élevé. Des interventions régulières du laboratoire d'hygiène de la Ville de Paris devraient permettre une surveillance accrue du climat ainsi que des analyses bactériologiques ou de CO₂ pour s'assurer de la sécurité des personnels et des visiteurs.

Un site évolutif

Depuis sa création, le parcours des Catacombes de Paris a changé et son évolution participe de l'identité même du lieu. Les murs d'ossements, de par leur nature organique, se désagrègent, s'effondrent par leur base et doivent être régulièrement refaits. C'est alors que se font les modifications des décors et les déplacements d'ossements par rapport à leur emplacement d'origine. On peut imaginer que depuis 1809, plus un os n'est à sa place d'origine. On sait que les décors des « monuments » ont été remontés (tel que celui de la « lampe sépulcrale » en 1930 et en 1950) et que quelques nouveaux décors ont été créés ponctuellement, comme l'autel de « la crypte du Sacellum » fait en 1955.

Les motifs créés avec les ossements ont été souvent simplifiés ou supprimés par les brigades et le décor simple alternant lignes de crânes et de fémurs prédomine.

L'ossuaire paysager imaginé par Héricart de Thury en 1809 s'est maintenu au fil du temps en intégrant des ajouts et des variantes qui en font une collection « vivante » et non figée. Le retour à des modèles disparus est envisagé en se basant sur des documents anciens et la création de nouveaux décors n'est pas impossible dans la tradition même du site.

Concilier le respect des restes humains et l'ouverture de l'ossuaire à la visite

Selon que l'on assimile les restes humains à des personnes ou à des biens, le droit français et international propose des approches très différentes de leur statut juridique.

En France, seule la personne vivante est considérée comme sujet de droit. Les lois bioéthiques de 1994 protègent les corps vivants dans leur intégrité physique et morale, ainsi que les articles 16-1 à 16-9 du Code civil qui concernent aussi la personne jusqu'à son décès (en précisant l'inviolabilité et l'indisponibilité de son corps en tant que personne pour le commerce et le droit patrimonial). Aujourd'hui les restes humains, objets ou sujets, demeurent dans un flou juridique et réglementaire aussi bien dans les collections archéologiques que muséales.

En tant que biens culturels, les restes humains sont protégés par la loi sur les musées du 4 janvier 2002 qui assure leur inaliénabilité, imprescriptibilité et insaisissabilité, mais ils demeurent une catégorie spécifique (Code du patrimoine, livre IV: musées, titre V: collections des musées de France, chapitre 1^{er}). Leur exposition n'est cependant pas incompatible avec ce même code qui précise que « le musée participe à la connaissance, à l'éducation et au plaisir du public ».

Enfin, une troisième législation internationale relative aux droits de l'homme et à la protection des biens du patrimoine culturel a trait plus particulièrement à la restitution comme droit fondamental des descendants culturels: la convention internationale sur le patrimoine, la convention sur l'interdiction du commerce d'objets illicites de 1970. La patrimonialisation des ossements humains souligne des enjeux éthiques qui doivent être présentés dans le discours muséographique (code de déontologie de l'ICOM de 1987, notamment le paragraphe 6.6 consacré à l'exposition des objets dits « sensibles »).

Un ossuaire particulier

Le statut des restes humains conservés dans les Catacombes de Paris diffère de ceux des musées anthropologiques et ethnologiques sur deux points. Ils ont changé plusieurs fois de statut au cours de leur trajectoire culturelle: constitués en ossuaire après violation de sépulture, ils ont été manipulés et déplacés une seconde fois au XVIII^e siècle, puis sont devenus objets d'exposition à titre ponctuel et enfin collection de musée.

Par ailleurs, la situation de la collection dans le musée n'est pas définie clairement puisqu'elle n'a pas fait et ne fera jamais l'objet d'un inventaire exhaustif à caractère juridique et n'est donc pas considérée comme inaliénable.

Les ossements des Catacombes de Paris demeurent avant tout un ossuaire mais leur histoire les situe entre le statut de collection d'étude, donné provisoirement aux ossements issus de fouilles archéologiques, et le statut d'ossuaire (circulaire du 30 mai 1924 donnant la définition de l'ossuaire moderne comme un lieu dont l'affectation est définitive et article L.2223-4 du code général des collectivités territoriales, modifié par les lois n° 2008-1350 du 19 décembre 2008 et n° 2011-525 du 17 mai 2011, qui autorise la réinhumation et la crémation des restes humains). C'est cette double position qui assure la protection des Catacombes de Paris mais autorise aussi les interventions et modifications sur les hagues d'ossements.

Aujourd'hui, de nouvelles conditions de visite, une gestion de l'ossuaire plus attentive et scientifique, ainsi qu'une médiation construite autour des restes humains doivent permettre de proposer des visites dans l'intérêt du public tout en conservant au mieux ce site exceptionnel.

LA MISE EN ŒUVRE DE L'EXPOSITION DIPLOMATIQUE ITINÉRANTE « CHEFS-D'ŒUVRE DE LA PEINTURE FRANÇAISE » À PÉKIN ET MACAO EN 2014 ; ANTICIPATION ET MAÎTRISE DES FACTEURS DE RISQUE

Virginie Lagane

chef de projet, département des expositions,
Réunion des musées nationaux – Grand Palais

En septembre 2013, la Réunion des musées nationaux – Grand Palais (RMN-GP) est chargée de coordonner l'organisation d'une exposition consacrée à la peinture française, à l'occasion des commémorations du 50^e anniversaire de l'établissement des relations diplomatiques entre la République française et la République populaire de Chine. L'événement, placé sous la responsabilité du ministère des Affaires étrangères et du ministère de la Culture et de la Communication, tend à faire découvrir au public chinois l'histoire et la culture française, en présentant une dizaine de chefs-d'œuvre issus des collections nationales. La volonté des instances diplomatiques françaises et chinoises est de faire de cette exposition un événement itinérant afin de toucher un public le plus large possible et de mettre en valeur les institutions chinoises qui seront choisies pour les recevoir.

Une exposition diplomatique: le cadrage du projet

En amont de la sélection définitive des œuvres et avant toute considération d'ordre logistique sur l'organisation de cette itinérance, quelques noms de grandes villes chinoises sont évoqués : Pékin, Shanghai, Hong Kong, Macao. Une, deux, voire trois étapes sont envisagées. Ces villes et leurs musées ne sont pas inconnus des musées français. De nombreuses expositions hors-les-murs ont déjà été organisées dans les musées nationaux chinois par les musées sollicités pour prêter lors de cette nouvelle exposition. Dès le lancement du projet, le choix de Pékin comme première étape apparaît comme une évidence. Le service de coopération et d'action culturelle de l'Ambassade de France y est très actif et l'exposition pourrait s'intégrer à la programmation de la 9^e édition du festival « Croisements », organisé chaque année d'avril à mai par l'Ambassade de France à Pékin. Le choix de Macao comme seconde étape de l'exposition s'impose progressivement. Le Consulat de France à Hong Kong et Macao est très impliqué dans la programmation culturelle du musée d'Art de Macao, et il organise également un festival annuel, « Le French May », dont la 22^e édition doit avoir lieu en mai jusqu'à la fin du mois de juin 2014. Mais à ce stade, rien n'est encore décidé et plusieurs lieux sont envisagés pour accueillir l'exposition. Des contacts sont pris avec les équipes des musées français ayant déjà eu une expérience dans les musées chinois étudiés, afin de recueillir leur témoignage et d'identifier les caractéristiques propres à ces derniers.

Parallèlement à la réflexion menée sur les étapes de l'exposition, la liste des œuvres qui y seront présentées se dessine. La question du choix des œuvres nous sera posée de nombreuses fois au cours de la production de l'exposition, par les journalistes, par les visiteurs, par les équipes des musées chinois, par nos partenaires à l'Ambassade ou au Consulat. Lorsque la RMN-GP est chargée de coordonner l'organisation de cette exposition, elle est aussi tenue d'en assurer la sélection des œuvres et la conception scientifique, en partenariat avec les musées prêteurs. Il est ainsi difficile d'expliquer aux musées partenaires chinois et à nos interlocuteurs le choix final des œuvres. Il s'agit avant tout de trouver le meilleur compromis possible entre la volonté du ministère des Affaires étrangères, les souhaits des musées qui accueillent l'exposition, les attentes que l'on imagine être

celles du public chinois, la disponibilité des œuvres selon les calendriers respectifs des musées prêteurs, leur état de conservation et bien entendu, les contraintes d'acheminement de Paris à Pékin, puis en itinérance. Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre? Quel sens ce mot revêt-il pour le public chinois? Quels chefs-d'œuvre de la peinture française parmi les collections nationales seraient les plus à même de représenter l'histoire de l'art en France, indissociable de l'histoire de la France?

Très vite, l'élaboration d'une liste d'œuvres idéale se trouve confrontée à des considérations matérielles et logistiques. Des questions d'ordre déontologique et de conservation préventive s'opposent aux aspirations premières des acteurs du projet. Il n'est toutefois pas question de réduire l'ambition initiale de l'événement, mais d'approfondir notre étude sur la faisabilité logistique des prêts aux différentes étapes envisagées. Les retours d'expérience des institutions françaises sont précieux. Le musée du Louvre a organisé l'exposition hors-les-murs « Méditerranée », fin 2012-début 2013 au musée national de Chine (NMC) à Pékin; Marie-France Dupuy-Baylet, conservatrice au Mobilier National, a assuré le commissariat d'une exposition consacrée à Napoléon I^{er} au musée d'Art de Macao (MAM), durant l'été 2013; enfin l'exposition du musée d'Orsay, « Millet, Courbet and Naturalism in France », a fait étape début 2013, au China Art Museum de Shanghai. Des premiers renseignements sont également pris auprès de l'équipe de conseil sûreté des musées de France au département de la maîtrise d'ouvrage, de la sécurité et de la sûreté de la Direction générale des patrimoines. Les informations recueillies et celles fournies dans le même temps par nos interlocuteurs locaux à l'Ambassade et au Consulat, permettent alors d'appréhender plus clairement les atouts et contraintes que présentent chacun des lieux et d'anticiper sur l'organisation générale à mettre en place pour la réussite du projet.

Début janvier 2014, la question de l'itinérance fait ainsi l'objet d'une réunion à l'Élysée, au cours de laquelle est fixé l'objectif d'une présentation d'abord à Pékin, puis à Macao. Il est décidé que sera présenté dans l'exposition un ensemble de dix chefs-d'œuvre issus des collections nationales du musée du Louvre, du musée d'Orsay, du musée national d'art moderne – centre Georges-Pompidou, du musée national Picasso-Paris et du château, du musée et du domaine national de Versailles. Une première liste d'œuvres définitive est donc validée. L'ouverture de la première étape est envisagée à Pékin début avril 2014 et la seconde étape ouvrirait à Macao fin juin 2014, pour une durée d'exposition de deux mois dans chaque lieu. À la RMN-GP, une équipe se met en place autour du projet. En interne, elle rassemble des membres de la Direction scientifique, de la Direction du public et du numérique et du mécénat, autour de Cécile Maisonneuve, docteur en histoire de l'art, choisie pour être le commissaire de l'exposition. Un architecte français est désigné pour élaborer un concept scénographique en collaboration étroite avec l'équipe de la RMN-GP, suivre et coordonner son aménagement avec les partenaires chinois. Son implication est prévue jusqu'à la remise des plans d'exécution, au moins afin de conserver la maîtrise de l'installation des œuvres et de la présentation finale de l'exposition. Le choix se porte sur Didier Blin, scénographe en 2013 de l'exposition « Napoléon I^{er} » à Macao, qui connaît donc déjà le MAM et a par ailleurs collaboré à de nombreuses expositions organisées par la RMN-GP, l'objectif étant que la scénographie de l'exposition à Pékin et Macao réponde aux normes et aux standards habituels des prêteurs et de la RMN-GP.

Mi-janvier 2014, le projet scientifique est défini : l'exposition doit inviter le visiteur chinois à contempler des peintures devenues des « icônes » de l'art français, incarnant chacune une époque ou un courant emblématique pour la France. Elle mène le public de la Renaissance aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale, de Clouet à Picasso, en passant par La Tour, Renoir, Léger... Les musées nationaux français prêteurs sont mis en lumière par l'organisation scénographique de l'espace. Un important dispositif pédagogique est développé afin de proposer des outils de médiation ouverts et pertinents pour un public chinois, peu familier de la culture occidentale. Chaque peinture est accompagnée d'un film court racontant ce qu'elle représente, évoquant son auteur et expliquant son statut de chef-d'œuvre. Chacune prend place dans une salle dédiée à son musée, clairement identifiée par une ambiance propre qui transmet un peu de l'atmosphère de chaque lieu. La mise en œuvre numérique des supports de médiation sur les œuvres et les musées prêteurs est confiée à la société *Anamnesia*, en lien étroit avec le commissaire de l'exposition et les équipes de la RMN-GP.

Une première mission est organisée fin janvier 2014, afin d'aller à la rencontre des équipes des musées chinois pressentis, de leur présenter le projet défini, de mener une expertise technique des lieux, des conditions d'accès et de présentation des œuvres, d'évaluer leurs conditions de sécurité incendie et de sûreté. Cette mission est conduite par les représentants du département des expositions de la RMN-GP, accompagnés du commandant Guy Tubiana, conseiller sûreté du Service des musées de France (SMF). L'objectif de cette mission préparatoire est de remettre au ministère des Affaires étrangères et au ministère de la Culture et de la Communication les éléments déterminants pour le choix définitif des musées qui accueilleront l'exposition. Suite à leur décision, les musées prêteurs recevront la demande de prêt officielle, mentionnant les différentes étapes et leurs dates respectives et incluant les « facilities report » de chacun des sites retenus. Il est convenu que la commission des prêts et des dépôts se réunira le lundi 10 février 2014 pour débattre de ce projet et confirmer les prêts. Un dossier technique complet de ses enjeux scénographiques, pédagogiques et techniques,

devra être remis en amont à chacun des prêteurs. Marion Mangon, chef du département des expositions de la RMN-GP, y sera présente pour répondre à toutes les questions concernant l'organisation et la logistique générale du projet.

La préfiguration de l'itinérance et le choix définitif des œuvres : identifier et anticiper

La consultation pour la logistique générale et le transport des œuvres est lancée début janvier 2014, dès validation de la liste des œuvres par les ministères. Sont interrogés les transporteurs français faisant partie de l'accord-cadre de la RMN-GP : André Chenue S.A., Crown Fine Art et LP Art. Toutes les informations recueillies pendant cette première mission préparatoire leur sont immédiatement transmises afin de compléter leur étude logistique. Au moment de la consultation, seule l'étape de Pékin est fermement décidée. Il leur est donc demandé d'étudier plusieurs options pour la suite de l'exposition : le retour direct en France depuis Pékin dans le cas où il n'y aurait pas d'itinérance, une itinérance à Macao et une itinérance à Shanghai. Compte tenu des exigences habituelles des prêteurs et du capital global estimé de l'exposition, il est prévu à ce stade de répartir le transport de l'ensemble des œuvres en trois expéditions distinctes. La répartition des prêts selon les expéditions se fera en collaboration avec les prêteurs. À ce stade il n'est pas possible de savoir s'ils souhaiteront regrouper toutes leurs œuvres sur une même expédition ou les transporter sur des expéditions distinctes pour répartir les risques. Dans les deux cas, les expéditions ne devront pas dépasser le plein par transport fixé par les assureurs.

Certaines problématiques concernant les arrivées d'œuvres à Pékin et Macao sont déjà connues. Inauguré le 28 février 2003 sur les bases de l'ancien musée national d'Histoire de Chine et de la Révolution chinoise datant de 1959, le NMC dépend du ministère de la Culture de la République Populaire de Chine. Il est situé en bordure de la Place Tian'anmen, en face du Mémorial de Mao et du Palais de la Culture du Peuple chinois. Après d'importants travaux d'agrandissement et de rénovation en 2007-2010, le musée possède aujourd'hui une surface de 192 000 m², dont 65 000 m² répartis en 49 espaces d'expositions, allant de 800 à 2 000 m². L'accès des œuvres se fait par un espace de livraison dédié et abrité, qui ne présente a priori pas de contrainte particulière ni de limitation pour les véhicules. Le monte-charge est immense, et il dessert les différents espaces du musée directement depuis l'espace de livraison. D'un point de vue logistique, le NMC ne présente donc pas d'inconvénients particuliers.

C'est l'accès au NMC lui-même, du fait de sa proximité avec la place Tian'anmen, lieu particulièrement sensible en terme de sécurité au cœur de la capitale, ainsi que les procédures de douanes chinoises, qui demandent le plus d'anticipation. Pour permettre la venue des œuvres à Pékin, il faut obtenir une licence d'exposition émanant des autorités chinoises. L'obtention de cette licence est obligatoire pour poursuivre les procédures de douanes. Elle est demandée directement par le musée qui accueille l'exposition et son délai général d'obtention est de trois mois. À partir de son obtention, le transporteur chinois a besoin d'un mois et demi pour finaliser l'organisation des transports. Fin janvier 2014, nous sommes déjà hors délai. Puisqu'il s'agit d'une exposition diplomatique organisée dans un musée national chinois, nous obtiendrons finalement la licence dans les temps. Pour les procédures de douanes à l'arrivée des œuvres, il faut prévoir au moins une journée entre l'atterrissage et la livraison des œuvres au NMC. Les caisses, en camions sous scellés, doivent obligatoirement transiter par le bureau de la douane pour les expositions, situé en centre-ville de Pékin. Les camions poursuivent ensuite leur route jusqu'au musée. La restriction de la circulation des camions dans Pékin est très stricte et il n'y a pas d'exception pour le transport d'œuvres d'art. Les semi-remorques sont interdites à la circulation entre 7h et 23h et les camions de dimensions inférieures sont interdits aux heures de pointes, variables. En outre, pendant tout le mois de mars 2014, en raison du Congrès du Parti communiste chinois, tous les camions ont l'interdiction de rouler dans Pékin entre 6h et 23h, sauf sur dérogation et s'ils sont accompagnés d'une escorte de police non armée. Ces mesures sont considérablement renforcées aux abords de la place Tian'anmen, très sécurisée, et interdite au stationnement de tout véhicule. Les horaires des expéditions aériennes devront donc prendre en compte toutes ces contraintes pour permettre l'exécution des opérations successives en continu et éviter des temps d'arrêt trop longs dans les aéroports qui ne possèdent pas d'entrepôts climatisés. Au final, les arrivées et enlèvement d'œuvres au NMC et toutes les opérations de chargement et déchargement de caisses se feront de nuit, entre 1h et 5h du matin.

L'éventualité d'une itinérance à Macao ne pose quant à elle aucun problème de douane ou de restriction sécuritaire. C'est la question de savoir comment amener les œuvres jusqu'à l'île qui est hautement problématique, qu'elles viennent de Pékin ou d'ailleurs. Le MAM, inauguré en 1999, dépend du Bureau des Affaires Civiles et Municipales de Macao. Il s'agit d'un bâtiment de cinq niveaux présentant une surface de 10 192 m², dont 4 000 m² répartis en huit espaces d'expositions. C'est un espace adapté à l'organisation d'une exposition d'envergure avec une équipe motivée et professionnelle. La contrainte majeure de ce lieu est que Macao ne dispose pas d'aéroport international pouvant accueillir des vols cargo. Il n'existe donc pas de vol cargo direct entre Pékin et Macao, ni au départ d'aucun autre aéroport chinois, asiatique ou européen. L'aéroport international le plus

proche de Macao est celui de Hong Kong. Au départ de Pékin, les œuvres dont la hauteur des caisses dépasse 160 cm devront donc être expédiées par voie aérienne depuis l'aéroport de Tianjin, situé à trois heures de route du centre-ville de Pékin et atterrir à Hong Kong. Entre Hong Kong et Macao, pour toutes les marchandises comme pour les voyageurs, c'est la voie maritime qui est privilégiée. Le scénario est le suivant : en zone de fret à l'aéroport, les caisses sont chargées en conteneurs « reefer » à température dirigée et acheminées sous escorte armée jusqu'à la zone de fret portuaire. Les conteneurs y sont grutés sur une barge maritime porte-conteneurs qui traverse la baie de Hong Kong jusqu'à Macao en plusieurs heures durant la nuit. La hauteur des *reefers* étant limitée, il faut prévoir la fabrication d'étriers sur mesure pour les trois plus grandes caisses. Les mêmes opérations seront répétées dans le sens Macao-Hong Kong à la fermeture de l'exposition en septembre, saison des typhons.

Lors de la mission préparatoire à Macao, l'équipe de la RMN-GP visite la zone de fret maritime sur le port de Hong Kong et ne peut que constater qu'il n'y a aucune garantie que les prêteurs acceptent ce moyen de transport. Si l'option d'un transport maritime devait néanmoins être envisagée, elle impose les conditions suivantes à prévoir : des opérations dans la foulée de l'atterrissage de l'avion à l'aéroport de Hong Kong, sans rupture jusqu'au déchargement au musée à Macao ; un espace abrité et sécurisé pour le chargement des caisses en conteneurs à l'aéroport de Hong Kong ; l'usage d'une barge exclusive pour le transport des conteneurs transportant les œuvres, dans la mesure où il n'est pas possible de contrôler ce qui se trouve dans les autres conteneurs à bord ; la présence à bord de trois personnes en plus du personnel de la compagnie maritime : un convoyeur désigné par la RMN-GP, un superviseur du transporteur local, un agent de sécurité pour suivre toutes les opérations. Nous savons que ces recommandations seront difficiles à mettre en place, notamment la présence du convoyeur à bord de la barge. Enfin, les opérations de grutage du container à bord de la barge porte-conteneurs restent exclusivement à la maîtrise des manutentionnaires du port. Ces recommandations ne garantissent en rien que l'option d'un transport maritime sera acceptée par les musées prêteurs engagés dans le projet. En tant qu'organisateur de l'exposition, et devant la complexité et les risques multiples présentés par ce scénario, la RMN-GP, peu encline à militer auprès des prêteurs pour une opération qui lui paraît non dénuée de risque, demande donc aux transporteurs d'étudier l'option terrestre d'une itinérance entre Pékin et Macao. Le scénario terrestre entre Pékin et Macao implique un transport en camions de quatre jours à travers la Chine continentale, avec trois stops sécurisés de nuit dans des musées de province situés sur le parcours. Le transport des camions se ferait en convoi avec une voiture suiveuse pour les convoyeurs, une escorte de police chinoise composée de trois agents non armés, et un agent de sécurité supplémentaire à chaque stop sécurisé. La douane chinoise aura scellé caisses et camions au départ de Pékin, donc il n'y aurait a priori pas à craindre d'ouverture de caisses en cours de route, ni à l'arrivée au poste frontière de Zhuhai. La première partie du trajet entre Pékin et Zhuhai est prévue sur trois jours en camions climatisés avec suspension pneumatique. Au poste frontière toutefois, il faudra changer de camion car les licences de circulation ne sont pas les mêmes entre la Chine continentale et le territoire de Macao. Il est impossible de déroger à cette règle. Entre Zhuhai et le musée de Macao, les caisses devront voyager, soit en camions non climatisés avec suspension pneumatique, soit en *reefers* à température dirigée, montés sur châssis routier. Dans tous les cas, il faut prévoir la fabrication d'étriers sur mesure pour les trois plus grandes caisses. Le transbordement des caisses se fera dans un espace abrité et sécurisé au poste frontière. À l'arrivée à Macao dans l'après-midi du quatrième jour, les caisses seront directement livrées au musée, les procédures de douanes étant gérées en amont par les transporteurs. Au MAM, la hauteur de la rampe d'accès menant à l'espace de livraison situé au sous-sol étant limitée, il faut également prévoir le transbordement des plus grandes caisses en véhicules de 20 m³ pour accéder au quai de livraison et au monte-charge.

À la fermeture de l'exposition, l'option terrestre implique un transport sur une journée de Macao au poste frontière de Zhuhai, puis de Zhuhai au poste frontière de Shenzhen, avant de livrer les caisses à l'aéroport de Hong Kong. Les procédures de douanes sont nécessaires à chacun des postes frontières marquant la séparation entre le territoire de Macao et la Chine continentale, puis entre celle-ci et le territoire de Hong Kong. Bien entendu, les licences de circulation sont différentes sur chacun de ces trois territoires. Sur dérogation, les caisses pourraient n'être transbordées qu'à l'un des postes-frontières au lieu des deux. Le transport des camions se ferait en convoi afin d'éviter de multiplier les procédures de douanes, et les risques de retard et de complication qui en découlent. Au départ de Hong Kong, les vols cargo, hebdomadaires, à destination de Paris font escale à Bombay ou Dubai. L'autre option est un vol quotidien vers Amsterdam ou Luxembourg, puis un transport terrestre jusqu'à Paris.

Tous ces éléments sont présentés aux prêteurs lors de la Commission des prêts du SMF, le 10 février 2014. Le dossier remis à l'ensemble des prêteurs contient une présentation du projet scientifique de l'exposition, la liste des œuvres finale, le descriptif du concept scénographique et dispositif général de médiation, une proposition de rétro-planning, l'étude complète de transport et logistique, les *facilities reports* du NMC et du MAM et le rapport d'évaluation des conditions

de sécurité incendie et de sûreté. Lors de cette commission, les prêteurs s'accordent pour écarter l'option maritime du scénario de l'itinérance à Macao. Ce musée présente toutes les garanties pour recevoir une telle exposition, mais les contraintes d'acheminement par voie terrestre comportent également de nombreux risques que les prêteurs et la RMN-GP souhaiteraient éviter. Plutôt que de renoncer à l'étape de Macao, il est alors décidé de confirmer les prêts de la liste validée pour Pékin et de remplacer les œuvres de grandes dimensions par des œuvres pouvant voyager en vols passagers exclusivement. Les musées engagés sur le projet s'engagent à proposer de nouveaux prêts pour l'étape de Macao, des chefs-d'œuvre qui s'intégreront au projet scientifique tout en faisant de chaque étape un événement unique. L'exposition sera donc bien itinérante : dix chefs-d'œuvre des musées nationaux français seront présentés au musée national de Chine à Pékin du 11 avril au 15 juin 2014 ; le musée d'art de Macao accueillera, lui, douze chefs-d'œuvre de la peinture française du 28 juin au 14 septembre 2014.

L'arrivée et l'installation des œuvres sur site : gérer l'imprévu !

Une fois que le scénario de transport est en place, un important travail est mené sur la préparation des œuvres et les choix de caisserie. Par principe, il est demandé pour chacune des œuvres de l'exposition la fabrication d'une caisse super-isotherme peinte. Pour le musée du Louvre, dont les œuvres voyageront par vol passager aux deux étapes de l'exposition, on fabrique des caisses à suspensions afin de limiter davantage les risques liés aux vibrations. Pour *Saint Joseph charpentier*, de Georges de La Tour, un aller-voir est organisé en présence de la RMN-GP et du transporteur afin de concevoir très précisément la caisse sur-mesure qui alliera toutes les exigences de protection à une dimension permettant le transport en vol passager. *Le Portrait en pied de Louis XIV* par Hyacinthe Rigaud, prêté par Versailles, fait lui aussi l'objet d'une réflexion particulière : rentoilée récemment, l'œuvre ne peut malheureusement pas être transportée dans son sens de lecture en vol cargo, du fait de ses trop grandes dimensions. Il faut donc prévoir une caisse adaptée à la fragilité de l'œuvre, qui voyagera finalement sur le côté, mais ne fera qu'une seule étape. Un budget important est également consacré à l'équipement individuel des œuvres mises sous verre anti-UV et caisson climatique.

Le marché pour le transport et la logistique générale de l'exposition est attribué à la société spécialisée LP Art, qui travaille en étroite collaboration avec la société Helu-Trans à Pékin et Macao. C'est en effet la même société de transport asiatique qui suit l'exposition au fil de ses deux étapes. Cette organisation présente beaucoup d'avantages et permet d'assurer un suivi efficace dans chacun des lieux et en itinérance. Une seule personne chez Helu-Trans coordonne, avec la RMN-GP et LP Art, l'intégralité des démarches et des opérations, assistée d'une équipe dédiée à Pékin et sur le territoire de Hong Kong-Macao. L'équipe d'installation est menée par un chef d'équipe anglais formé à la Tate, travaillant chez Helu-Trans depuis plusieurs années. Cela permet d'éviter les malentendus liés à la question de la langue, qui arrivent fréquemment sur le montage d'exposition à l'étranger. Le même chef d'équipe et le même coordinateur sont présents, à l'installation et au démontage de l'exposition, aux deux étapes. La RMN-GP a également prévu la présence d'un restaurateur français afin d'examiner toutes les œuvres et d'établir les constats d'état de l'ensemble des prêts. C'est Catherine Haviland qui accompagnera donc le régisseur de la RMN-GP lors des chantiers de montage et démontage à Pékin puis Macao. Il est enfin demandé aux prêteurs de fournir dans la mesure du possible les systèmes d'accrochage existant pour leurs œuvres, afin d'être certain que leurs prêts soient accrochés selon leurs recommandations. Les informations sont également transmises à l'équipe d'installation Helu-Trans pour qu'elle s'équipe en conséquence.

Concernant le transport des œuvres, les expéditions sont finalement réduites au nombre de deux par étape, grâce au travail conjoint des assureurs Gras Savoye et Blackwall Green qui couvrent les œuvres de l'exposition et parviennent à relever la limitation par transport. La réduction du nombre d'expéditions a pour intérêt considérable, outre les économies budgétaires évidentes, de réduire les risques de retard ou de blocage en transport, ainsi que les procédures de douanes et d'acheminement jusqu'au musée à Pékin. Le transport aller vers Pékin se fait donc en deux temps : un vol passager direct depuis Paris pour les quatre œuvres de plus petit format ; un vol cargo via Amsterdam pour les six œuvres de grandes dimensions. À la fermeture de l'exposition à Pékin, le même scénario s'applique, excepté pour trois œuvres qui partent directement vers Macao en vol passager via Taipei, convoyées par Catherine Haviland et le coordinateur Helu-Trans. Les neuf œuvres qui viennent directement de Paris à Macao sont également expédiées par vols passagers avec une escale à Taipei. À la fermeture de l'exposition à Macao, les douze œuvres regagnent la France en deux vols passagers au départ de l'aéroport de Macao à destination de Paris-Charles de Gaulle en faisant escale à Taipei. Tous les transports sont convoyés, et le coordinateur Helu-Trans est également présent lors de chaque escale à Taipei pour superviser les changements d'avion.

L'étude préalable des conditions de transport et d'acheminement dans chacune des étapes, les échanges avec les musées prêteurs et le remaniement de la liste des œuvres pour la seconde étape de Macao, ont au final permis la mise en œuvre d'une exposition itinérante dans les conditions les plus appropriées au regard des œuvres présentées et des enjeux techniques. Toutefois, tout le travail

de préparation ne peut empêcher l'imprévu de surgir. L'étape de Pékin, qui ne présentait pas le plus de difficultés, est peut-être celle qui a nécessité le plus d'adaptation de dernière minute. Mais c'est également l'étape où le décalage culturel est peut-être aussi le plus important. La présence de l'équipe de la RMN-GP et du scénographe, une semaine avant l'arrivée des œuvres, nous a permis de découvrir l'équipe du NMC en amont, et de travailler ensemble à la réussite du chantier : le suivi de la scénographie sur site, la finalisation du choix des couleurs, le contrôle du délai de séchage des peintures murales, l'élaboration du planning définitif d'installation. C'est également à la complicité tissée entre les équipes, que l'on doit la réussite de certaines opérations. Comme lors de la venue des membres du bureau de la douane au NMC pour le dédouanement des œuvres, au cours duquel il nous est demandé d'ouvrir une caisse, choisie au hasard par les membres du Bureau. En présence de la presse conviée par le NMC et des convoyeurs de tous les musées prêteurs réunis au cas où, le bureau de la douane choisit la caisse du *Bal du Moulin de la Galette* de Renoir. Heureusement, c'est sur elle que nous avons parié, et la suite du chantier peut se dérouler comme prévu. Mais nous avons appris plus tard avoir échappé de peu à l'ouverture inopinée de l'œuvre la plus imposante et dont l'installation demandait une organisation technique des plus conséquentes.

Certains éléments parfois ne peuvent être anticipés et s'imposent à nous. Entre l'ouverture de l'exposition en avril et sa fermeture en juin, les conditions de sécurité et les dispositifs anti-attentats dans le centre-ville de Pékin sont considérablement renforcés. Les mesures de restriction de la circulation aux abords de la place Tian'anmen sont telles que les camions sont interdits d'accès 24/24h et 7/7j. Il nous faudra deux jours et des heures de négociation, pour parvenir à faire entrer dans l'enceinte du NMC les camions qui, à la fermeture de l'exposition, emmèneront finalement toutes les œuvres en convoi jusqu'à l'aéroport. Seulement une des trois expéditions au départ de Pékin est décalée de 24h, mais cela n'a pas d'impact sur la poursuite des opérations à Macao. Lors de cette seconde étape, pourtant si compliquée à mettre en place en amont, tout est plus fluide. Les œuvres sont plus petites et donc plus faciles à transporter et à manipuler. Les procédures de douane ne sont pas problématiques et les équipes françaises et locales, celles du MAM et celles du transporteur, se connaissent désormais et savent travailler ensemble. Seul un typhon, à la fermeture de l'exposition en septembre, aurait pu venir perturber l'organisation du retour des œuvres. Il vient finalement frapper Macao juste à la fin du emballage, terminé en avance, et s'est déjà éloigné, deux jours plus tard, à l'heure de la première expédition vers Taipei puis Paris.

L'exposition des « Chefs-d'œuvre de la Peinture française » aura réuni 125 000 visiteurs au musée national de Chine à Pékin et 20 013 visiteurs au musée d'art de Macao. Chacune a trouvé son public et cet événement est considéré comme un véritable succès aux deux étapes. Les conditions de sécurité imposées par le SMF ont été respectées et même renforcées à Pékin, face à l'affluence du public.

La réflexion menée en amont par tous les acteurs de l'exposition, au niveau ministériel, à la RMN-GP et par les conservateurs et directeurs des musées prêteurs, a permis de réaliser ce projet d'exposition diplomatique dans les meilleures conditions possibles pour les œuvres. La décision de modifier certains prêts pour la seconde étape, les efforts faits sur l'organisation des transports et l'équipement des œuvres, la venue de douze convoyeurs au fil de l'itinérance et la présence de la RMN-GP à chacune des étapes, ont finalement contribué à la réussite collective de cette exposition aux enjeux multiples. Sans oublier enfin le précieux concours des partenaires locaux, à l'Ambassade et au Consulat, qui en partageant leur grande connaissance de nos interlocuteurs chinois, nous ont permis d'imposer nos exigences et celles des musées prêteurs, tout en évitant les faux-pas.

TRAVELLING EXHIBITIONS, CHALLENGES AND DEMANDS ON OBJECT HANDLING

Petra Rotthoff

M.A., director of exhibitions,
Museumpartner, Innsbruck

Museums are unique meeting points for intercultural discussions and learning processes, for leisure, tourism and regional development. Their increasing importance and the very complex role in our global world offer an enormous opportunity for growth and redefinition. It appears that museums attract more and more new audiences. These audiences are eager to learn and eager to experience their own world from a different perspective. Museums, with their authentic sources, offer unique possibilities of enriching encounters and amazing experiences of culture and nature. They allow us to understand art, science, technology and natural phenomena. Museums also show why we know what we know.

Culture makes the difference. Intercultural knowledge is one of today's key competences. Museums are the ideal platforms to build knowledge and experience the unknown. They offer an important element of "lifelong learning", making it easier than any other place to get connected with new experiences. Discovering one's own culture and the unknown might open eyes to acknowledge how culture shapes one's own perceptions. These ideas usually don't form part of a museum's manual, but they could.

In this sense, museums should receive increased financial contributions from the governments, towns or regions. The reality is quite different. We all know that in fact most museums are suffering from critical budget cuts.

To reach their objectives, museums are looking for new audiences and trying to increase income through other activities of their own. In many ways they are forced to work in fields that don't belong to their key competences such as renting the museum or parts of it for events, dinners or product presentations. Thus museums are being forced to act as commercial entities rather than cultural ones.

Within their political and institutional setting, most museums still have to convince decision makers of what has become a reality on a bigger scale: Museums and cultural institutions have an increasing importance in a multicultural world and they are more and more becoming a motor for economic growth. This is not (only) due to event marketing, but also to the growing importance of culture.

Are we living in times of a cultural hype? There is an enormous growth of international expansion of blockbuster museums such as the Louvre, the Hermitage St. Petersburg or the Guggenheim. They are internationally expanding with subsidiaries playing an important role in promoting culture and attracting tourism. They are a part or a motor of economic growth. This phenomenon is represented by the success of the Guggenheim in the Spanish town of Bilbao or the Hermitage in Amsterdam. The Louvre is currently going to Abu Dhabi. The building designed by Jean Nouvel is built to be one of the main attractions of the new cultural hotspot Saaydiyat Island ("Island of Happiness"). The Guggenheim will follow with a very ambitious architectural project.

What can we learn from these examples? I think they show the importance of international cultural networking, the importance of branding and the power of culture as a catalyst for economic growth.

Why are those examples also relevant on a smaller scale and more and more important for quite different types of museums, different in size and character? Why are these examples important in our context?

The big brands or institutions in the museum and the cultural world show that investments in culture are of growing importance. This also shows that communicating art and culture is an international issue.

What does this mean to museums which are regionally and locally orientated?

The fact is that museums are under enormous pressure. On the one hand the expectations of the audiences are growing continuously, on the other hand the political discussion is often not in favour of regional institutions. They suffer exorbitant budget and staff level cuts instead of enjoying financial support. The reality of the museums is, as I pointed out before, very complex and not easy. (International) partnerships, improvement of quality and individual branding are ways to establish a successful future.

During the last decades, there has been an increasing number of international partnerships in the museum world at nearly all levels. Institutional partnerships are going hand in hand with private public ones.

Travelling exhibitions: within this internationalization of culture and cultural exchange, travelling exhibitions are playing an important role.

They increase the visibility of both the lending *and* of the hosting institution. The hosting institution potentially attracts new audiences and increases the number of visitors. That means also increasing income, and it means a different perception within the local and regional context and beyond. If the audiences are coming from abroad, there are additional effects. After having visited the temporary exhibition and the museum (hopefully!), there is some time left for a walk, a coffee, a lunch or some shopping. Culture and exhibition activities become a catalyst for regional development and help increase income for other branches beyond the museum itself.

One example for the importance of a museum as regional cultural and economic motor is the Gallo-Roman Museum in Tongeren. Tongeren is a town in Belgium with nearly 31 000 inhabitants. With its ambitious exhibition program, the Museum attracts a number of visitors up to four times larger than the number of inhabitants. During the exhibition periods there are usually all kinds of activities organized such as lectures, workshops for kids, special offers in the restaurant and events. During the VIKINGS exhibition the museum organized a viking festival weekend with a street market and evening shows with battles and the idea of a VIKINGS boat. During the exhibition period, more than 120 000 visitors enjoyed VIKINGS and the town of Tongeren.

As described, in times of reduced budgets for museums, there often is quite a gap between project ideas and the financial possibilities as well as the human resources. In times of cutting budgets, it is quite difficult to decide between keeping the conservator or the marketing person within the staff.

Planning and realizing travelling exhibitions require time and money in the form of human and financial resources. A good solution for the museums can be teaming up with professional partners and providers. Experience showed a number of advantages in public private partnerships for the museums. One advantage is that the museum staff can focus on their core competence, while the partners are doing the rest.

Public private partnership. MuseumsPartner, a private company, teams up with public institutions such as museums or universities developing our international turnkey travelling exhibitions. With our practical background in art handling, logistics and fine art transport, we are able to offer our clients all services needed for developing and sending an exhibition on tour. Each of the touring exhibition projects we have realized or we are currently processing are individual projects.

Examples of travelling exhibitions: VIKINGS. Travelling exhibition in cooperation with the Swedish History Museum with international stops in Australia, Europe, the United States and Canada, hosted by the Maritime Museum in Sydney, the Drents Museum Assen, the National Gallery in Edinburgh, the Field Museum Chicago, the Discovery Center in New York and several museums in Canada such as the Royal BC in Victoria and the Canadian Museum of History in Gatineau. There are only very few slots available.

The exhibition challenges the way people see VIKINGS. Behind the image of seafaring and plundering men, there are many details of female culture and female power to be discovered. Over 500 original objects from the VIKING's period (that runs from the 8th to the 12th century) give an amazing impression about every day life, social organization, farming and settlements as well as deep insights into beliefs and religion, symbolism and rune writing. In terms of exhibition architecture the "ghost" ship, a reconstruction of the shape of a Vikings ship with original rivets is one of the eye-catchers. Audiences of all age groups are invited to experience interactive approaches such as shipbuilding, archaeological excavation and the game Hfntafl. Is there something to learn during the exhibition visit? Friends and families can improve their knowledge taking part in a funny competition at the end of the show, answering questions about the exhibition (content).

KINGDOM OF SALT. Is it exciting to go on a journey following the traces of salt into the Austrian alps? Yes it is! This journey not only gives you a new approach to the beautiful landscape around Hallstatt, its lake and famous culture. It is also a journey in time and experience. The story of salt mining brings the visitors 7000 years back in history. Nowadays SALT seems to be something not really spectacular, but try to imagine the following scenario: The oceans are full of poison, the mine to find salt is closed. There is no salt anymore. Would it be possible to survive? What would you do WITHOUT SALT? Imagine your favourite dish, your “French fries”, the breakfast egg without any salt? You can’t? Imagine you are forced to eat everything without any salt. Probably you start to understand why SALT used to be more valuable than gold and precious stones. For Hallstatt, the cradle of industrialisation, the discovery and commercialization of salt was like a DREAM: from an unknown place in the middle of a beautiful landscape but also in the middle of nowhere Hallstatt raises to be one of the richest places in the world. Isn’t it unbelievable? Discover the amazing fairytale of Hallstatt. MuseumsPartner developed the exhibition KINGDOM OF SALT in cooperation with the Natural History Museum of Vienna. The amazing exhibition architecture reflects the forms of salt crystals. The visitors are invited to a journey through time with all senses. The exhibition shows more than 300 original objects. Some unique finds are more than 3500 years old and they have been preserved, thanks to the salt.

Another example is ÖTZI The Iceman, a series of official travelling exhibitions that tell the fascinating story of the 5300 years old wet mummy, the oldest in the world. More than 20 years of international research are opening a unique window to the past. The discovery of phenomena such as lactose intolerance and the analysis of DNA, provide evidence of a strong connection with our everyday life. These fascinating insights to the past help us understand our own present. ÖTZI offers a unique journey in time and space. We developed the ÖTZI exhibitions as official partner of the South Tyrol Museum of Archaeology, Bolzano, Italy. The director Angelika Fleckinger and her team guarantee that the exhibition content is constantly updated implementing the latest research.

How does a partnership in developing and promoting travelling exhibitions work? It is based on the division of responsibilities. In the case of the exhibition KINGDOM OF SALT, the tasks were clearly divided: the Natural History Museum of Vienna is responsible for the exhibition content, concept, objects and the catalogue. MuseumsPartner is responsible for the project management and the financial matters, for the design and the production. The touring of the exhibition also is part of the responsibility of MuseumsPartner.

Developing the exhibition “VIKINGS” we divided the tasks in a different way. In this project some of the tasks are shared, for example the project management. MuseumsPartner is the primarily responsible (75 percent), and the lending institution is partly involved. Exhibition design and production are fully (100 percent) developed and realized by MuseumsPartner. The financing is shared in a 3:1 proportion between MuseumsPartner and the lending institution. The lending institution is responsible for the exhibition concept, objects and catalogue.

As these examples show, the distribution of tasks and activities in developing the turnkey travelling exhibitions offered by MuseumsPartner may vary from project to project. In general terms, our partnerships allow that within the project, each of the parties does the work, which he or she does best. MuseumsPartner does logistic, art handling, transport and art transport. The museums can focus on their key competence such as objects and researched based exhibition content.

What are the advantages for the hosting museum? For the hosting museum the advantage of receiving a turnkey exhibition is that their own staff can concentrate into their museums work, as they are only involved in a small percentage of the preparatory work. It is good to hear when the director of one of the hosting museums says: we are so happy we had to do so little preparatory work by ourselves. This is the least we have ever had to do. Another positive point is that the budget is predefined. There are no surprises during the installation of the exhibition. The budget includes concept, objects, exhibition texts and architecture, loading, unloading, installation, handling, transport and insurance.

What are the important steps when planning, organizing and carrying out a travelling exhibition?

It all starts with an idea, with the selection of objects and the topic of the exhibition. Is there a special idea, a topic you want to talk about? Is there a collection you want to present?

What is an attractive story? Which objects can be selected? Can they travel? What are the conditions that allow moving them? How do you find the right partners who meet your requirements?

As the session is focused on collections and objects, I will start with the question: how to select the right objects?

For the conservator the selection of objects often implies quite different aspects than for the curator.

The curator wants to present a brilliant exhibition showing the masterpieces of the collection. That might be a challenge for the conservator and the objects themselves.

The conservator is the person who generally knows the objects best and will be aware of minimizing the risk in making them travel. Therefore the selection of the right logistic partner is a

key issue. At the same time, it is also important to rethink ideas and concepts of the selection of objects.

Instead of going straight to choose the 20 to 50 objects that are usually used, a new challenging strategy can be the selection of “new” objects. The reality of most of the museums is that a quiet small number of objects are on display. The percentage of objects in storage can be 90 percent and more. The reason why it is almost always the same objects that are travelling is obvious. They are well known to the public, due to research and publishing. In some cases it is not necessary to tell really exciting stories. The object itself seems to be the story. The same happens with famous artists names. If an announcement of an exhibition is promising original works of Picasso, the number of visitors will be high and the income can easily be calculated. The case of Picasso shows that the name is the magnet for selling. It doesn’t matter that much if the show presents real masterpieces. The important aspect is that the artist is well known. The same happens with historical or archaeological topics.

Probably the easier way to attract visitors is with well known names, objects or topics. However, there is a challenge to tell and to promote new stories, or tell them in a new way by presenting different objects.

A new strategy for selecting objects for an exhibition can be to review the storage and discover “new” objects which might tell unexpected and fascinating stories. Looking for different, “new” objects is the task of the curator. The next step is the task of the conservator: to check and to decide if the object can travel. What are the right conditions to make the object travel? Is there some conservation work to be done?

At this point, a travelling exhibition can achieve an importance for the collection itself that in general is underestimated. Reviewing objects in storage may lead to the discovery of “hidden masterpieces”, to rediscover objects that had fallen into oblivion. So for the collection, the preparatory work for lending objects for a travelling exhibition can have some very positive side effects. It can be a chance for (re)discovery and revaluation of artefacts and checking their state of conservation and recognizing if restoration is necessary. In this sense, preparing a travelling exhibition might have really positive side effects for collections.

After the selection of objects, the right partner for art handling and logistics has to be found.

Quality standards: art handling needs specialized knowledge. How can we verify the quality of a potential logistic partner? A good source for finding your logistic partner is to have a look at their references. ICEFAT International Convention of Exhibition and Fine Art Transporters is one of the reference organisations. This official, worldwide democratic organisation of fine art transportation firms has 72 members from 34 countries with nearly 40 years of experience and activity. Each member is specialized in handling and shipping works of art, artefacts and antiquities for museums, galleries, private collectors and premier auction houses. They have worked out a “code of ethics” and best practice. All members have to fulfil the following requirements: a minimum of 5 years in art logistic business, financial stability and independency, appropriate insurance coverage, 10 references approved by international museums, 3 advocates within the ICEFAT organisation, facility report of storage facilities (cf. www.icefat.org). The Convention ICEFAT ensures that their members are all very competent and skilful. Due to annual meetings for the exchange of ideas, the members are always up to date on the latest trends and research. However, there are more conventions than that, which can be a sign for a competent and experienced company. Another example is ARTIM, Art Transporters International Meeting. It represents 52 member companies. ARTIM organizes an annual meeting where the fine art logistic companies have the chance to discuss the key business issues concerning different topics, such as movement of works of art, packing and more.

American Alliance of Museum, short AAM is another indicator for professionalism. The mission of AAM is, according to their homepage: “The American Alliance of Museums’ mission is to nurture excellence in museums through advocacy and service” (cf. www.aam-us.org). This alliance includes not only logistic companies. It represents also museums, curators, museum service organizations, universities, government agencies and more non-profit organizations that work for the success of museums.

ICOM, the International Council of Museums, also published very useful guidelines for loans.

In addition to that, there are a lot of domestic and also international standards. An example for Europe is CEN. CEN is the European Committee for Standardization. It is an association that combines the National Standardization Bodies of 33 European associations to ensure a high standard at European level. This Organization has been officially admitted by the European Union and by the European Free Trade Association, also known as EFTA. CEN is responsible for the development of technical documents concerning diverse transport issues. This is just an example for our branch.

Without going into details, another example for domestic standards in Austria is ÖNORM D.1000. MuseumsPartner is certified since 2004. In Austria, there are approximately four logistic companies certified with ÖNORM D1000. A company in Austria can fulfil this standardization voluntary.

Let’s follow the objects now on their way from the storage to the exhibition in the hosting museum. Let’s have a closer look at the demands for a safe “journey”, art handling and special care of objects.

From storage to packing: One of the basic decisions to be made for a safe journey for any kind of object is the choice of the right packing materials. Each type of object requires a specific packing and packing material. The issue is that risks of frictions, pressures and slices are eliminated.

In accordance to a “tailor-made” packing of objects, MuseumsPartner offers a wide range of improved packing materials as Tyvek, Cardboard, Abaca Tissue, Volara Crosslinked Polyethylene Foam, Soft Acid Free “Silk” Paper (most common), Bubble Wrap, Adhesive Tape and Edge Protectors. In case of any doubts concerning the right material, you are very welcome to ask us.

The importance of the “white” glove. MuseumsPartner is still following the philosophy of the “white gloves”. That has nothing to do with romanticism. For our CEO Peter Elsaesser and for me, the white gloves are much more than a symbol. A white glove doesn’t lie. It is white when and while it is clean. It is white when and while it is dry. Two demands while moving, treating and handling all kind of objects. They are all valuable: objects of art, archaeological artefacts and those from other types of collections. During the entire process, the environment has to be clean and controlled. Temperature and humidity should be constant.

Let’s follow the safe journey of the object itself in a virtual way without going into details of administrative procedures. I only would like to say a few words about the object list. The object list is one of the most important tools for all parties working together during the exhibition process. An unambiguous, biunique correlation between ID number, object photo and object forms the basis for a relaxed workflow. All the hard efforts in compiling the final object list will be worth it. From experience, a suitable object list should provide the following information: object identification ID number, short description of the object, measurements, material, dating, object photo, specific requirements for conservation and showcasing. These basic facts always can be complemented by additional information such as attribution to topics, showcases or shipping crates.

After being professionally packed, the objects are ready for transport. It is highly recommended to transport your valuable objects only with special trucks.

The demands on a truck have to follow the safety requirements. At any time, objects should be protected against robbery and should be transported in a climate controlled environment minimizing any kind of vibration. At any time of the journey it has to be locatable. In order to guarantee the maximum possible level of security, our entire fleet is equipped with satellite-supported vehicle guidance GPS systems, so that the current location of the valuables can be checked at all times.

The MuseumsPartners fine art transport trucks have the following technical specifications: GPS, loading volume of 60 cubic meters with a loading height of 290 cm. The trucks are equipped with special systems for crabbing to make sure, that the objects are properly fixed. They are climate controlled with Thermo King air conditioning system with a re-circulating air fan to secure consistent and reliable fine art climate. They have a 55 mm isolated body reinforced and strengthened by thermally neutralized profiles. They are equipped with air suspension and alarm systems with rear view cameras and engine immobilizers, fire extinguishing systems inside the truck and oversized lifting ramps with a five square meter heavy duty hydraulic tail lift. The operator’s cabin offers space for two specialized drivers and two accompanying couriers. Usually at least one courier will accompany the transport of objects. If the lending museum requires another courier to unpack and install the objects, she or he can travel within the truck or travel to the hosting museum by plane or by train. There is no specific rule for this. Our trucks usually travel with two drivers.

At stops and overnight, we always plan in safe and alarm protected places with enough time and following the legal requirements. MuseumsPartner exhibitions are travelling around the world, by road, sea and plane. My colleagues from the logistic and transport department are specialized in all kind of documentation required for international art transport. They are familiar with the latest laws and regulations and guarantee that our exhibitions and all kind of objects always travel at the cutting edge of logistics knowledge and best practise. In case, for example, we opt for sea-freight, my colleagues make sure that our valuable goods have a safe container position. They know how to choose the right freight company and the right container placement within the freight. We have colleagues that are constantly updating their knowledge in terms of transport rules and conditions, as well as in import and export approvals, so I can stay really relaxed. Within the process of exhibition organization and travelling, I can concentrate in other details.

You and your objects should enjoy the same treatment. In the end, taking time to choose an experienced art logistic partner means saving time in the following steps.

Once at the final destination, unloading is the next step. Usually it is teamwork. So a well-trained staff is the basic demand you should have towards your partner. Objects always have to be handled with calm, “smooth” movements and knowledge. With the time management, it is important to calculate time enough for unloading the truck and carrying the crates to a safe and adequately conditioned place within the museum or exhibition hall. All these facilities have to be checked before signing the loan agreement and before signing the insurance contracts.

How can we find out if a museum, gallery or exhibition hall is the right place to show our exhibition? How do we know if the conditions within the museum meet all the security requirements?

In a way it is easy: simply ask for a facility report. In fact, that should be the starting point in every conversation about lending objects. Some standards for facility reports have been developed within organizations as ICOM or AAM. In the practise, each lending party is free to agree special conditions with the hosting party. I always recommend working with a facility report. This document usually also is required by the security company.

Insurance is another very complex requirement we cover with our services included in our “turnkey” concept of exhibition delivery. We work with experienced partners, specialized in insurance of *objets d’art* and special archaeological and other objects. We insure our transports and exhibitions “nail to nail” during the whole exhibition and transport period. Without going too deep into the topic, I only would like to come back to a piece of information that should be included in the object list. I didn’t mention it before: the insurance value. It is basic in order to estimate and make sure the right level of insurance is available.

One more short remark: I highly recommend you to be aware that the insurance agreement for your objects is always based on the value and not on the weight. In case of any damage the difference of compensation in both cases would be impressive!

Proceeding with the whole process, the objects meanwhile have been registered and checked at the hosting museum. The next step is setting objects in display. There are several requirements to be followed. You remember the “white glove” philosophy? There is one general rule: the slightest direct contact with the objects, carrying or moving them, always has to be done with gloves! So while registering them and completing the entrance check, please let’s put our white gloves on.

We and the objects are now prepared for the next step: installing the objects within the showcases. Something we should have in mind? Of course! As the facility report with the demands on climate and safety conditions of the exhibition hall and the building has been studied before signing the loan agreement, we can concentrate on our task of installing. Of course, all is prepared for the couriers and they will install each object in the required way. The quality of the showcases, the use of security glass and its closure and sealing system have been defined long before as well as the materials for building the exhibition architecture. There are different categories of security glasses and closure of showcases. In case of very small budget, for example you can sign or close the showcases with a special silicon. Otherwise it is much better to choose a mechanical form of closing the showcases. It is much safer and it is easier to handle in case the conservator has to open the showcases for a special issue. Nevertheless opening the showcases during an exhibition period should be an exception. After installing all the objects the last step is the final cleaning of the exhibition space. Now the guests and the press are very welcome to assist the exhibition preview or opening.

LA CONSERVATION DES BIENS CULTURELS ; LA POSSIBILITÉ D'UNE APPROCHE NORMATIVE

François Goven

conservateur général du patrimoine,
président du CNBC – Commission de normalisation
de la conservation des biens culturels

En préambule, je tiens à rappeler que je ne suis en rien un professionnel de la normalisation ; architecte de formation, j'avais même plutôt une certaine forme de prévention à l'égard d'un système souvent accusé par la profession d'être un frein à la création et d'encourager, au mieux l'uniformisation des pratiques, au pire la médiocrité.

Le premier point à rappeler est donc la définition même du travail de normalisation, objet de fréquentes confusions. À la différence de la réglementation, élaborée par les pouvoirs publics et dont l'application s'impose à tous, la normalisation relève du caractère volontaire d'un groupe de professionnels qui souhaitent se doter d'outils communs susceptibles de mieux garantir la qualité et la sécurité de leur travail. Les documents produits constituent pour eux une aide, mais ils n'ont pas obligation à s'y conformer. Il est vrai que certaines normes volontaires peuvent soutenir la réglementation en tant que document de référence (dans ce cas, leur application est obligatoire), mais elles ne constituent que 1% de leur nombre et cela ne concerne pas notre sujet d'aujourd'hui.

Deuxièmement, le travail de normalisation repose exclusivement sur la production des groupes chargés de l'élaborer. Le système est évidemment strictement encadré par des procédures codifiées qui tendent à déboucher sur une forme de consensus (multiples allers-retours, enquêtes publiques, etc.). L'absence de participation de tel ou tel acteur n'empêche ni l'avancement du processus, ni l'adoption *in fine* de la norme ; dans le cas comme ici d'une norme européenne (norme CEN), participer au travail de façon active est une nécessité si l'on veut avoir une influence sur le déroulement de celui-ci, voire dans certains cas s'opposer à l'entrée d'un sujet dans le champ de la normalisation.

Genèse du travail

L'engagement de différents pays européens dans l'élaboration commune de référentiels spécifiques à la conservation des biens culturels avait été envisagé dès le début des années 2000 par l'institut de normalisation italien (UNI), sur proposition de plusieurs professionnels de ce même pays travaillant pour l'essentiel dans le domaine de la conservation de la pierre. L'Italie disposait déjà de quelques normes nationales dans ce domaine, que le travail à l'échelle européenne pouvait leur permettre d'approfondir et de conforter.

Deux ans de discussions avec les instances du comité européen de normalisation et les institutions culturelles de différents pays, dont la France (avec les services du ministère de la Culture et de la Communication et en particulier, à l'époque, sa direction du patrimoine), ont débouché en 2003 sur la création du comité technique CEN/TC 346, « Conservation du patrimoine culturel ».

La France rejoint officiellement le dispositif en 2004, créant un comité national : le comité de normalisation de la conservation des biens culturels (CNCBC). Ce comité participe ainsi depuis un peu plus de dix ans à l'élaboration de documents normatifs européens d'application volontaire, obligatoirement publiés dans le recueil de normes nationales propre à chaque pays.

L'animation de chaque système national est effectuée au sein du CEN par l'institut de normalisation du pays correspondant, l'AFNOR, pour la France. Le secrétariat du TC 346 est assuré depuis le démarrage des travaux par l'institut italien, l'UNI.

Objectifs

Par essence, le champ de la conservation des biens culturels même limité, comme c'est le cas ici, aux biens de nature « matérielle », est large et complexe. Cette complexité est due à la diversité de ses composants, mobiliers comme immobiliers, autant qu'à la multitude des matériaux qui le composent. Le principe de base, qui a pu d'ailleurs parfois être contesté par certains, était qu'au-delà de cette hétérogénéité évidente, la reconnaissance culturelle de la valeur patrimoniale de ce bien implique un certain nombre de principes et de pratiques qui peuvent faire l'objet de référentiels communs. L'objectif global n'est évidemment pas de déboucher sur une « standardisation » des savoir-faire qui relèvent pleinement de la responsabilité et de la compétence des professionnels spécialisés, mais de faciliter le travail de ceux-ci par un accompagnement méthodologique ou technique.

Par ailleurs, l'intérêt du travail au niveau européen, en dehors des seules considérations liées à la réglementation, repose largement sur le croisement de regards et de pratiques diverses, liées à l'histoire, à la culture et à la langue de chaque pays. Rappelons que chaque document normatif est publié dans les trois langues officielles de la normalisation européenne (allemand, anglais et français), obligeant à un exercice aussi complexe que stimulant. Au-delà de la traduction, on sait que les mêmes mots ne recouvrent pas forcément le même sens selon la langue employée : à titre d'exemple dans notre domaine, le terme « conservation », dont les significations en français et en anglais diffèrent sensiblement.

À l'échelle française, ce travail nécessairement transdisciplinaire, les multiples rencontres et réunions qu'il implique contribuent à la construction d'une culture commune à des professionnels de champs voisins, souvent très spécialisés et cloisonnés.

Méthode

En France, comme dans les autres pays actifs dans le domaine (une quinzaine au total), le travail est réparti entre une commission de normalisation et différents groupes d'experts volontaires, réunis autour d'un ou plusieurs sujets spécifiques.

L'AFNOR assure la gestion en continu de ces différents comités en termes de documentation, d'information, d'organisation des réunions, de secrétariat, etc. Elle bénéficie à ce titre d'une rémunération attribuée par le ministère de la Culture et de la Communication avec qui elle est liée via une convention annuelle spécifique.

La commission française, dite « CNCBC », est constituée d'une vingtaine de membres actifs. Elle se réunit trois ou quatre fois par an ; elle est responsable des décisions et positions à prendre au niveau national et de celles à proposer au niveau européen en termes de stratégie, de programme, de validation des étapes, etc.

Les groupes d'experts, dont le nombre varie par pays en fonction des sujets dans lesquels ceux-ci souhaitent s'impliquer, ont pour fonction de préparer la rédaction des documents et de participer aux réunions des groupes de travail européens correspondants.

Après une première proposition de rédaction, les projets de normes (ou de spécifications techniques ou de rapport technique selon le cas), font l'objet d'un travail d'harmonisation et de traduction avant d'être soumis à plusieurs phases d'enquêtes, nationales puis européennes. Après les éventuelles adaptations issues des remarques formulées à l'occasion de ces consultations, s'il recueille un avis majoritairement favorable, le document peut être adopté comme norme européenne. Il est alors publié officiellement sous forme d'une norme européenne, (norme EN) et de norme nationale (NF pour la France).

Bilan actuel

Après une dizaine d'années de travail effectif, ce sont au total 20 normes qui ont pu être publiées¹ depuis 2007.

Malgré le caractère extrêmement hétérogène des sujets traités, on peut distinguer trois catégories principales de normes :

- Plusieurs, très générales, ont vocation à pouvoir être utilisées par tous les acteurs du champ patrimonial et constituer de ce fait un socle commun. Elles peuvent également servir d'éléments de référence dans l'élaboration des autres normes : c'est le cas de la norme EN 15898 « Conservation des biens culturels – Principaux termes généraux et définitions correspondantes », publiée en 2011, ou encore de la norme « Processus de conservation », actuellement en cours d'élaboration.
- Certaines sont extrêmement spécialisées. Ce sont actuellement les plus nombreuses, mais cela tient à l'histoire spécifique de ce travail. Il s'agit pour l'essentiel de normes de mesures ou de contrôle, destinées avant tout aux professionnels travaillant dans le domaine de

1. L'état d'avancement du travail peut être consulté en ligne : Conservation des biens culturels : AFNOR/CNCBC.

la conservation de la pierre: norme EN 15801 « Conservation des biens culturels – Méthodes d’essai – Détermination de l’absorption d’eau par capillarité » ou la norme EN 15886 « Conservation des biens culturels – Méthodes d’essais – Mesurage chromatique des surfaces », publiées toutes deux en 2010.

Enfin, une série de normes qui, bien que relativement spécialisées, peuvent concerner un champ plus large de professionnels et de disciplines (musées, monuments historiques, etc.) comme la norme EN 15946 « Conservation des biens culturels – Principe d’emballage pour le transport »².

Onze groupes européens (*Working groups*) poursuivent ainsi le travail élaboré suivant le programme d’action adopté chaque année par le TC 346 à l’occasion de sa réunion annuelle; la rencontre 2015 s’est tenue à Munich les 28 et 29 avril derniers; elle a été l’occasion de faire le bilan de l’application du plan d’action élaboré trois ans plus tôt et d’en définir un nouveau pour les trois ans à venir.

Conclusion

Engagé au départ à l’initiative de quelques professionnels et sur un nombre de sujets relativement restreint, le travail européen de normalisation dans le domaine des biens culturels s’est largement diversifié en une dizaine d’années. Les groupes de travail se sont multipliés, imposant une présence et une implication des experts accrues. À l’inverse, plusieurs pays qui participaient activement au travail ont été contraints de se retirer, notamment pour des raisons de moyens financiers liés à la crise économique.

Initiative volontaire, reposant pour l’essentiel sur la détermination et la disponibilité des experts de chaque pays, le travail de normalisation implique un engagement de longue durée de chacun de ceux-ci. De plus, à la différence du secteur industriel pour qui l’enjeu est depuis longtemps une évidence, le monde culturel ne dispose pour l’essentiel dans ce travail que d’acteurs quasiment bénévoles. Qu’ils en soient ici remerciés, tout particulièrement ceux présents aujourd’hui dans la salle, et qu’il me soit permis d’encourager ceux qui le désiraient à venir nous rejoindre. Dans la plupart des sujets traités, l’apport des professionnels de la conservation que vous êtes est évidemment déterminant.

2. L’élaboration des deux normes concernant le transport et l’emballage des biens culturels (l’une publiée, l’autre en cours), a été conduite par un groupe de travail européen animé par notre collègue du musée du Louvre, Anne de Wallens.

LES RISQUES D’UNE CIRCULATION INTENSIVE DES COLLECTIONS

Michel Dubus

Centre de recherche et de restauration des musées de France

Historique

Dès 1991, des données sur l’environnement climatique et mécanique pendant le transport des peintures, sur la conception des caisses d’emballage et la logistique ont été publiées dans les actes du colloque *Art in transit* organisé par l’Institut canadien de conservation, le laboratoire de la Smithsonian Institution, la National Gallery of Art et la Tate Gallery¹.

À partir de 1993, le Laboratoire de recherche des musées de France a commencé à surveiller les conditions de transport des collections sur l’initiative d’Anne Roquebert lors du convoiement de l’exposition *Peintures françaises* à Kobe. Vingt ans après, plus de cent transports ont été instrumentés pour les musées du Louvre, d’Orsay, du quai Branly, Rodin, ce qui a permis d’identifier les points critiques de la chaîne de transport de clou à clou et de connaître les risques encourus dans des véhicules en mouvement et au moment du transbordement (décrochage-accrochage, emballage-déballage, chargement-déchargement du camion ou de l’avion).

Ces données sont interprétées en s’appuyant sur deux documents: la norme NF EN 15946² qui décrit les réglementations et les conditions de travail internationales, l’expertise des sociétés d’emballage et de transport en matière de manutention des biens culturels, les conditions techniques de conservation et de sécurité de l’emprunteur, les détails du transport (exclusif ou groupé, fret ou bagage à main, escales, ruptures de charge, temps de parcours total, présence d’un convoyeur) et un article des *Techniques de l’ingénieur* qui définit les risques climatiques et mécaniques en fonction de l’accessibilité des lieux d’enlèvement et de livraison, du mode de manutention, des véhicules, de l’état des routes en intégrant la fragilité de structure et de surface des marchandises aux chocs, aux vibrations, aux variations de température et d’humidité³.

Les risques climatiques

On est aujourd’hui en mesure de connaître les chocs climatiques, les températures extrêmes, la pression atmosphérique dans les camions, les avions et les caisses, d’estimer la durée minimale d’acclimatation et de comparer le climat de l’emprunteur avec celui du prêteur en fonction de la zone d’exposition, tempérée, tropicale ou nordique.

Pendant le transbordement, l’humidité varie rapidement de 30% dans la soute à parfois 80% au sol où la température peut atteindre -30° ou +50°C selon la zone climatique. Si la caisse n’est pas isolée thermiquement, la température dans la caisse suit la température extérieure avec un décalage de quelques dizaines de minutes. Par conséquent, la durée d’acclimatation d’une caisse simple, non isolée thermiquement, est inférieure à 12 heures. Lorsque la température du musée emprunteur est identique à celle du prêteur et que la caisse est bien isolée thermiquement, l’expérience montre que la durée d’acclimatation est inférieure à 24 heures.

Chez l’emprunteur, dans un climat nordique, la différence de température entre l’été et l’hiver atteint 60°C. En hiver, il faut éviter la condensation et la surcharge des systèmes de climatisation tout

1. Marion F. Mecklenburg ed.: *Art in Transit – Studies in the Transport of Paintings, International Conference on the Packing and Transportation of Paintings*, September 9, 10, and 11, 1991, London, National Gallery of Art, Washington, 1991, 397 p.

2. Norme NF EN 15946: Conservation des biens culturels, principes d’emballage pour le transport, AFNOR, octobre 2011, 22 p.

3. Jean-Pierre Fauville, « Emballage des produits industriels », *Techniques de l’ingénieur*, AG 6 200/201/202, 2002.

en maintenant un apport d'air neuf extérieur suffisant pour l'oxygénation des personnes. Par exemple, à Québec, les consignes sont de 40% d'humidité relative en hiver et 55% en été; le réajustement s'effectue sur quinze semaines au printemps et à l'automne, l'écart entre les taux maintenus l'été et ceux de l'hiver est atteint graduellement par plateaux de 1 ou 2% au printemps et à l'automne.

Au Japon, les consignes hygrométriques sont en général de 60% HR \pm 5% (moins de 55% HR pour les métaux). La température intérieure est de l'ordre de 22°C, mais cette valeur peut être modifiée en tenant compte de la température extérieure. Par exemple, au musée national d'ethnologie à Osaka, les consignes pour les galeries d'exposition sont de 22°C en hiver et 26°C en été. Le réajustement s'effectue sur huit semaines au printemps et à l'automne, en modifiant les consignes de 0,5°C par semaine⁴.

Les risques mécaniques

Les colis en mouvement sont susceptibles d'encaisser des chocs qui peuvent provoquer des dommages immédiats. La hauteur de chute dépend du poids du colis: une caisse pesant 5 kg pouvant être portée par une seule personne risque de tomber d'une hauteur de 1,20 m. Une caisse pesant 225 kg qui doit être manutentionnée mécaniquement risque de chuter d'une hauteur de 30 cm.

Les colis stationnaires dans des véhicules en mouvement sont soumis à des vibrations qui provoquent des dommages cumulatifs qui ne dépassent pas 6 g dans les camions, 8 g dans les avions⁵. Sur la route, les colis sont exposés à des fréquences inférieures à 200 Hz; les fréquences émises par un avion sont inférieures à 3 000 Hz. L'amplitude des vibrations dépend du véhicule, de la qualité de la chaussée, de la vitesse à laquelle se déplace le véhicule.

Sur une caisse posée sur un plateau à roulettes roulant sur le sol lisse d'une galerie, les vibrations sont imperceptibles; la même caisse transportée dans un camion à suspensions pneumatiques roulant à 90 km/h entre en résonance à 10 Hz. Transportée sur un chariot de manutention équipé de pneus pleins à 6 km/h la même caisse résonne à 5 Hz avec un signal d'une amplitude 2,5 fois plus grande.

Les risques liés à l'objet

« Les risques directement liés à l'objet dépendent de sa nature, de son procédé de fabrication, de son état, de toute intervention antérieure et des conditions environnementales »⁶.

Les variations de température et d'humidité provoquant la corrosion de certains métaux, de nouveaux matériels ont été développés dans le cadre du programme de recherche européen Musecorr⁷; ces appareils permettent de suivre en temps réel et d'enregistrer simultanément le climat et la corrosion atmosphérique du bronze, du laiton, de l'étain, du zinc, du plomb du fer dans des environnements faiblement corrosifs. Ces environnements peuvent être classés selon leur corrosivité en utilisant la norme ISO 11844-1 qui prend en compte les variations saisonnières et le niveau de pollution⁸.

La fragilité aux chocs des peintures sur toiles est assimilée à celle des vitres et des ordinateurs qui supportent sans dommage des accélérations comprises entre 40 et 60 g⁹.

La fragilité aux vibrations « correspond aux énergies minimales admises par l'objet dans ses zones de fréquence propre. Elle peut se manifester par un phénomène de fatigue (qui, sans mettre le matériel hors d'usage, en diminue la durée de vie) et dépend alors de la durée de la sollicitation »¹⁰. Le comportement vibratoire des œuvres hygrosopiques évolue en fonction des variations climatiques: comme une peau de tambour, une peinture va « battre » à des fréquences de plus en plus basses au fur et à mesure que l'humidité augmentera.

Emballer pour réduire les risques

Pour optimiser l'emballage et protéger efficacement les œuvres, il faut connaître leur fragilité et les contraintes du transport. Le calcul d'un calage antivibrations nécessite donc de connaître la réponse en fréquence et les amplitudes maximales admises par l'objet. L'analyse de signaux dynamiques permet de décrire le comportement vibratoire d'une œuvre, son endurance aux vibrations peut être estimée par des tests de fatigue sur des éprouvettes ou par simulation grâce à la méthode des éléments finis¹¹.

L'efficacité des mousses de calage utilisées pour l'emballage des collections a été testée sur un banc d'essai. Sur le terrain, d'autres solutions ont montré leurs limites: les ressorts antirouillis absorbent bien les vibrations mais uniquement latéralement, pas de haut en bas; les *silentbloks* n'absorbent pas systématiquement les chocs, ils se contentent parfois de les déphaser de quelques centièmes de secondes. Le conditionnement de l'œuvre, par exemple la pose d'un dos de protection sur une peinture, permet d'améliorer son comportement mécanique et représente une alternative au suremballage¹² (les risques exceptionnels mais prévisibles qui nécessitent une protection renforcée représentent 3% des sinistres). Protéger les objets contre les risques imprévisibles (0,01% des accidents) revient à les suremballer.

Perspectives

Concernant les risques climatiques, un groupe de travail a été mis en place à l'initiative de l'ICOM-CC pour assouplir les conditions de prêt en prenant en compte les différences régionales, les notions de

4. Michel Dubus, Paul Bourassa et Naoko Sonoda, *Expositions temporaires et développement durable*, Support/Tracé 10, 2010, p. 128-132.

5. Le g est une unité d'accélération principalement utilisée en aéronautique et dans l'industrie automobile. 1 g = accélération de la pesanteur à la surface de la Terre = 9,8 m/s² ou 9,8 N/kg.

6. Voir norme NF EN 15 946 (cf. note 2).

7. *Seventh Framework Programme*, contrat numéro 226539.

8. T. Prosek, M. Kouril, M. Dubus, M. Taube, V. Hubert, B. Scheffél, Y. Degres, M. Jouannic, D. Thierry, *Real-time monitoring of indoor air corrosivity in cultural heritage institutions with metallic electrical resistance sensors*, *Studies in Conservation*, 2013, 58-2, 117-128.

9. Voir note 3.

10. *Idem*.

11. Louis Laire, *Comportement vibratoire des peintures sur toile et panneau de bois*, rapport de fin d'étude, Supmecca, 2014, 56 p.

12. Luc Hurter, *La tour Eiffel, 1926*, de Robert Delaunay, musée national d'art moderne Georges Pompidou, étude de son comportement face aux vibrations et évaluation des protections du revers permettant d'en limiter les effets, Institut national du patrimoine, rapport de stage, 2014, 57 p.

rendement énergétique et l'accroissement des demandes de prêts entre musées non équipés pour le contrôle du climat. Une déclaration sera présentée à la conférence triennale de l'ICOM-CC qui se tiendra à Copenhague du 4 au 8 septembre 2017.

Un contrat doctoral a été signé avec le laboratoire Prism-David de l'université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines dans le cadre du projet Patrima sélectionné début 2011, lors de la première vague d'appel à projets des « Laboratoires d'excellence » (LabEx). Cette thèse utilise les données obtenues en vraie grandeur pour traiter et corrélérer des événements d'origines différentes; elle s'appuie sur une architecture qui intègre des techniques de calcul avancées aux activités de transport, dans l'objectif de prévenir toute situation inhabituelle en suggérant des actions correctives¹³.

13. Raef Mousheimish, Yehia Taher, Karine Zeitouni, Michel Dubus, *PACT-ART: Adaptive and Context-Aware Processes for the Transportation of Artworks*, Digital Heritage, Granada, 28 septembre – 2 octobre 2015, 8 p. (site Internet: <http://www.digitalheritage2015.org/>).

L'E-CONSERVATION ; LES TECHNOLOGIES DE L'INFORMATION AU SERVICE DE LA GESTION DU RISQUE MUSÉAL

Grazia Nicosia

conservateur-restaurateur, conseiller
en conservation préventive, musée du Louvre,
Direction de la recherche et des collections
– Service de la conservation préventive

Introduction

L'ICOM définit la conservation préventive comme « l'ensemble des mesures et actions ayant pour objectif d'éviter et de minimiser les détériorations ou pertes à venir¹ ». Cette stratégie est intégrée au processus décisionnel et opérationnel et vise à réduire les risques liés à l'environnement et aux actions habituelles des institutions muséales. Conserver et exposer ces biens culturels impliquent deux exigences antinomiques, consistant d'une part à présenter et faire circuler les œuvres, d'autre part à les conserver dans le meilleur état possible en minimisant les risques. Cet article explique comment la conservation préventive peut utiliser le management du risque et les outils de traçabilité informatisés pour reformuler ce vieux dilemme et aider les décideurs à trancher. On définit pour cela le risque, en introduisant les notions de gravité et de vraisemblance, avant de présenter les instruments de mesure qui fourniront des données indispensables à son évaluation et permettront de poser enfin le problème de leur usage et de leur gestion. Comment les musées géreront-ils demain les données que les nouvelles technologies leur permettent de collecter ? Comment les utiliseront-ils dans l'intérêt des collections et de la prévention des risques ? Quels nouveaux indicateurs fourniront-elles aux décideurs et obligeront-elles les professionnels des musées à réformer leurs pratiques sur la base de l'e-conservation ?

Prise de décision et management du risque

La prise de décision dans ce domaine fait appel à des modèles implicites qui visent à réduire l'incertitude et sont généralement basés sur des retours d'expérience, sur les sciences appliquées à la conservation ou sur la mémoire collective. La norme ISO 31000 « Management du risque, principes et lignes directrices »² formalise depuis novembre 2009 les étapes de ce processus dans de nombreux domaines. Le modèle décrit reste assez fidèle à un modèle basé sur la *praxis*. Il hiérarchise les objectifs, définit et évalue les risques, distribue les responsabilités et estime les moyens nécessaires à la diminution des dangers. Sa lecture permet de construire une gestion des risques et met en évidence un processus décisionnel qui mérite d'être commenté.

Le concept de risque fut longtemps assimilé à celui de danger³ et sa maîtrise relevait ainsi du cadre opérationnel. En redéfinissant le risque comme « l'effet de l'incertitude sur l'atteinte des objectifs », la norme ISO 31000 déplace sa gestion du niveau opérationnel au niveau décisionnel et le confie à l'arbitrage des décideurs. La dichotomie sémantique risque / danger conduit à penser ce dernier comme pouvant également être une opportunité. La prise de risque est d'ailleurs conçue comme une source d'opportunité dans la vie quotidienne, en dépit du danger qu'il présente. L'opposition de la conservation et de l'exposition peut dans cette perspective s'analyser comme un risque calculé plutôt qu'un dilemme maintes fois discuté. De nombreuses communications ont rappelé lors de cette journée d'étude⁴ qu'un conflit d'objectifs peut apparaître entre les différents acteurs d'une même opération, par exemple lors d'un accord de prêt. On constate alors que la

5. Jean Le Ray, *Gérer les risques, pourquoi comment?*, AFNOR, Paris, 2010, p. 75.

6. Potentialité du danger à causer des dommages à la cible, Jean Le Ray, *idem*, p. 11.

7. Probabilité/fréquence et/ou temps d'exposition des cibles au danger. Jean Le Ray, *idem*, p. 11.

8. NF EN 15898 : 2011 Conservation des biens culturels – Principaux termes généraux et définitions correspondantes.

9. NF EN 16095 : 2012 Conservation des biens culturels – Constater l'état du patrimoine culturel mobilier.

10. NF EN 15946 : 2011 Conservation des biens culturels – Principes d'emballage pour le transport.

11. NF EN 16648 : 2015 Conservation du patrimoine culturel – Méthodes de transport.

12. PR NF EN 15999 : 2012 Conservation des biens culturels – Lignes directrices pour la gestion des conditions environnementales – Recommandations pour les vitrines destinées à exposer et conserver des biens culturels.

13. http://www.icom-musees.fr/uploads/media/Referentiel_Prof_Musees_oct08.pdf

14. <http://www.ecco-eu.org/documents/ecco-documentation/competences-fr/download.html>

15. Les indicateurs de renversement ou de choc.

16. Déchargement des données filaires ou par radiofréquence.

17. Les valeurs sont enregistrées par des enregistreurs de données radio puis envoyées vers le « Cloud » où les données sont partagées avec les personnes choisies.

18. Les lecteurs peuvent être des PAD autonome, plus simplement des douchettes filaires et connectés à un PC, ou des portiques.

19. Le déplacement de la puce RFID active ou plutôt de son signal est détecté par un émetteur placé dans la salle.

décision glisse dans la pyramide de gouvernance et que le projet scientifique et culturel d'une exposition ouvre un débat politique, dont les enjeux sont territoriaux ou nationaux, sinon diplomatiques et économiques ; ce qui est un danger pour les uns est une opportunité pour les autres. Cette ambivalence met en exergue l'appréhension du seuil d'acceptabilité du risque⁵. Comme son nom l'indique, elle détermine une limite entre les risques acceptables et l'inacceptable dans l'atteinte d'un objectif.

Le risque, intuitivement jaugé, peut en effet être coté et hiérarchisé suivant un référentiel prédéfini de gravité⁶ et de vraisemblance⁷. Ce système permet également d'identifier les cibles spécifiques impactées. Un vandalisme, un baiser déposé sur un monochrome blanc lors d'une exposition, par exemple, peut atteindre différentes cibles : l'intégrité physique de l'œuvre, le capital financier du propriétaire ou de son assureur, ainsi que l'image de l'établissement qui doit veiller sur une collection. Il permet également de mettre en place des mesures ciblées permettant de baisser le risque (risque = gravité x vraisemblance) en agissant sur l'un des deux facteurs. La mise en place d'une mesure de protection, baisse, en effet, la gravité. La pose d'un dos protecteur lors du transport d'une toile peinte montée sur châssis, permet, par exemple, d'amoinrir l'importance des vibrations. Les mesures de prévention diminuent, pour leur part, la vraisemblance, c'est-à-dire le fait que l'événement se produise : la pose ostentatoire d'un indicateur de choc sur une caisse permet, par exemple, d'alerter un tiers sur les précautions à prendre pour éviter l'accident.

Le monitoring et les outils de traçabilité

Le monitoring de l'environnement et le suivi des événements afférents aux œuvres ont toujours été une priorité pour mieux prévenir les risques. Il y a une vingtaine d'années, les relevés thermo-hygro-métriques se faisaient par l'écriture de deux stylets sur une feuille millimétrée montée sur un tambour : le thermographe à cheveux, dont la précision mécanique des ajustements nécessitait un étalonnage après chaque déplacement.

Les progrès liés à l'informatique et à la miniaturisation ont permis aux instruments de métrologie d'être transportables et ainsi d'accompagner les œuvres lors des prêts. Ces mêmes enregistreurs font aujourd'hui la taille d'un bouton de mercerie et ont une autonomie énergétique de plus de douze mois. Leur étalonnage est maintenant externalisé à des prestataires qui délivrent des certificats annuels. Le développement des outils de traçabilité environnementaux a bénéficié de la mise en place des normes de qualité dans les secteurs de l'alimentaire et du médicament. Le comité technique CEN/TC 346 « Conservation du patrimoine culturel », formé en 2004, élabore également des normes spécifiques sur la terminologie⁸, les constats d'état⁹, l'emballage¹⁰, le transport¹¹ et bientôt les vitrines¹².

Ajoutons que la normalisation ne concerne pas seulement le processus de conservation, mais les métiers du patrimoine que des référentiels européens et un schéma fonctionnel tendent à standardiser¹³ quand les associations professionnelles ne s'en chargent pas elles-mêmes, comme l'ECCO¹⁴ pour les conservateurs-restaurateurs.

Les conditions de transfert et de conservation d'une œuvre en prêt peuvent se référer aujourd'hui à des normes CEN et être surveillées par un monitoring des vibrations, par exemple, du climat, des déplacements, de la lumière, ou des composés organiques volatils (COV), etc. Ces données horodatées deviennent parfois contractuelles et distribuent les responsabilités entre le prêteur, le transporteur et l'emprunteur en cas de sinistre.

Le but de la traçabilité est de retrouver l'historique des événements (lieu, acteur, événements et informations associées) d'un bien culturel au moyen des informations enregistrées. Il est important de distinguer les indicateurs à lecture unique permettant de visualiser un dépassement d'un seuil préétabli¹⁵, les capteurs à mesure fixe qui affichent une donnée en temps réel sans sauvegarde et les enregistreurs de données qui permettent une lecture différée¹⁶ ou en temps réel¹⁷.

Les outils de marquage les plus employés dans le domaine patrimonial sont le code-barres et la RFID (*Radio Frequency Identification*) active ou passive. Le principe est que chacun de ces traceurs, étiquettes ou puces, est incrémenté à l'aide d'un identifiant unique (ID) qui virtuellement sera attaché à un objet, à une personne, etc. L'ID est lu sur un code-barres par le passage d'un laser qui reconnaît une alternance unique de bandes plus au moins épaisses. Sur un traceur RFID passif, l'identifiant est programmé sur une puce et sa lecture est permise par l'énergie réfléchie d'un lecteur¹⁸. La puce RFID active a la particularité d'être dotée d'une pile et de pouvoir émettre de manière autonome des informations. Le code-barres et la RFID passive sont plutôt utilisés dans la gestion de collections. La RFID active a pour sa part trouvé sa place dans les expositions : elle peut soit détecter un mouvement¹⁹, soit, si elle est géo-localisée, identifier un emplacement GPS. Ces systèmes, issus de l'industrie militaire, sont devenus en soixante ans accessibles à tous. Nos téléphones portables sont aujourd'hui équipés en série d'une géolocalisation.

L'e-conservation

L'avènement d'internet, puis des applications mobiles, ont simplifié le déploiement des objets connectés. Ils représentent l'extension d'internet à des objets. L'internet des objets désigne

1. Résolution 7: clarification de la terminologie relative à la conservation, 25^e assemblée générale de l'ICOM, Shanghai, Chine, 2010 (<http://icom.museum/la-gouvernance/assemblee-generale/resolutions/shanghai-2010/L/2>)

2. ISO 31000: 2010 est une norme internationale qui fournit des principes et des lignes directrices générales sur le management du risque et peut être appliquée par tout public, toute entreprise publique ou privée, toute collectivité ou association.

3. « Situation, conjoncture, circonstance qui compromettent la sûreté, l'existence d'une personne ou d'une chose. » Claude Blum et al., *Le Nouveau Littré*, 2004, Paris.

4. Troisièmes journées d'étude sur la déontologie, organisées par le comité français de l'ICOM, « Circulation des collections : risquer pour exister », 28-29 mai 2015, Marseille.

la connexion de ces objets à un réseau plus large, que ce soit directement par Wi-Fi, par l'intermédiaire d'un smartphone via une connexion bluetooth ou grâce à des protocoles de communication qui leur sont propres. Ces objets peuvent être de petite taille et très abordable financièrement, un capteur peut valoir environ vingt fois moins qu'un enregistreur thermo-hygrométrique radio de qualité muséale par exemple. Ils recueillent en temps réel des données qu'ils envoient sur la toile, où l'on peut les consulter où que l'on soit et les partager. Ils simplifient la collecte des mesures et permettent aussi de combiner facilement, suivant les besoins, la température, la lumière, l'humidité, les chocs physiques, la géolocalisation ou les polluants. Après l'e-santé, nous entrons alors dans l'ère de l'e-conservation. Ces objets connectés recueillent des données quantitatives sur nos œuvres et dans nos musées, alimentant ainsi des bases de données massives (*Big Data*). Leur analyse offrira un retour d'expérience chiffré sur les prises de décision qui permettra, le cas échéant, de les réajuster.

La plupart de ces objets connectés deviennent « intelligents » et « autonomes ».

Communiquant avec le système d'information d'un musée, ils limitent l'intervention humaine.

La M2M, la communication de machine à machine, permet aujourd'hui d'alerter les responsables des œuvres des risques encourus. Ils déclenchent le cas échéant un plan d'action spécifique. En télésurveillance, le déplacement d'un objet exposé peut ainsi déclencher certes un signal sonore, mais également des fermetures de porte, prévenir par SMS son propriétaire, et avertir la gendarmerie et le PC sureté. Aujourd'hui, nous trouvons des traceurs thermo-hygrométriques, des luxmètres, des détecteurs de chocs qui peuvent réaliser la plupart de ces actions.

Conclusion

Depuis la Seconde guerre mondiale, le suivi et le monitoring des biens culturels se sont énormément développés, avec un facteur exponentiel durant ces 5 dernières années. Nous venons de rappeler les apports réels que les nouvelles technologies offrent aux musées dans le cadre de la circulation et de l'exposition des œuvres. Aujourd'hui, avec un équipement adéquat, nous pouvons « tout connaître à tout moment ». Cependant, qui est le propriétaire des données qui transitent aujourd'hui sur la toile et le *cloud* des fournisseurs d'accès internet? Sommes-nous épiés par un *Big Brother* et qui est-il? Quels nouveaux indicateurs, l'analyse du *Big Data*, fournira-elle aux décideurs et conduira-t-elle les professionnels des musées à réformer leurs pratiques? Les assureurs ont investi le domaine des objets connectés de l'e-santé pour cerner la « valeur client »²⁰. Le domaine muséal est peut-être le champ d'investigation de demain soulevant des problèmes éthiques et déontologiques spécifiques à notre domaine sur lesquels l'ICOM pourrait mener une réflexion. L'e-conservation est une réalité autant qu'une fatalité et la question est de savoir comment la mettre au service de l'idéal culturel qui a toujours inspiré les musées depuis leur création.

20. « Le concept de « valeur client » est un concept relativement nouveau qui consiste à mesurer dans le temps la rentabilité sur les ventes et à mettre en relation les investissements de l'entreprise pour atteindre ce résultat. La valeur client mesure la rentabilité des efforts fournis au niveau client ou segment de clients. Elle est donc un indicateur important permettant d'évaluer la performance des stratégies de différenciation. » in Annie Dillard, *La valeur client*, thèse MBA ENASS École nationale d'assurances, 2014, p. 14.

COLLECTION MOBILITY IN THE NETHERLANDS

Léontine Meijer-van Mensch

Deputy Director, Museum of European Cultures,
State Museums Berlin and chair of COMCOL,
the ICOM Committee for Collecting

This goal of this article is to reflect on the theory, practice, but more specifically on the ethics of collection mobility. The core assumption of contemporary museology is that collections should be considered as means. This goes together with the assumption that the specificity of museums as cultural institutions is in the means rather than in the end. This notion asks for a museum practice that actively favours the dynamisation of collections. Historical and contemporary examples within the Dutch museum landscape are being addressed.

Collection mobility as the basis of 20th century museum policies

Collection mobility, seen as an instrument to enhance not only the quality of individual collections but also the quality of the museum landscape as a whole, was already a key concern in two proposals for a Dutch national museum policy published in the beginning of the XXth century. In 1918 the *Nederlandsche Oudheidkundige Bond* [Netherlands Antiquarian Society] published an elaborate memorandum on “the reform and management of our museums” (*Over hervorming en beheer onzer musea*). It is the first policy document published in the Netherlands in which a general vision on museums was developed. The society advocated a reallocation of the collections, based on the view that all public collections should be seen as “one large collection, of which a logical and useful distribution should be attempted”.

The memorandum of the Antiquarian Society prompted the government to appoint a committee to study the proposals and to prepare a vision regarding the national museums. The committee (Rijkscommissie van Advies inzake Reorganisatie van het Museumwezen hier te Lande) presented its report in July 1921. The committee considered the existing order of Dutch museums a “living organic whole”.

The two Dutch documents reflect a general awareness among museum organisations in the early XXth century that cooperation in collection development would be beneficial. This awareness is also reflected in one of the first major international museum conferences: the *Muséographie*-conference organised in 1934 in Madrid by the International Office of Museums. The proceedings of the conference (*Muséographie. Architecture et Aménagement des Musées d'Art*) summarized the state-of-the-art of contemporary museology and can as such be considered as the definition of the modern(ist) museum (Desvallées and Mairesse eds. 2011, p. 283 and 324; Meijer-Van Mensch and Van Mensch 2010, 44). It is no coincidence that the two Dutch representatives, Ferdinand Schmidt-Degener (director of the Rijksmuseum Amsterdam) and Hendrik Van Gelder (director of the Municipal Museum of The Hague), were among the most important members of the aforementioned state committee. Van Gelder was also the key author of the memorandum of the Antiquarian Society.

Section X of *Muséographie* deals with “Problèmes soulevés par l'accroissement des collections”. In this section, the idea of the tri-partite museum was proposed (Meijer-Van Mensch and Van Mensch 2010: 46). The exchange of long term loans (nationally and internationally) is strongly advocated.

Unfortunately, the Second World War prevented the implementation of the proposals, in the Netherlands as well as internationally. In the Netherlands, the issue of collections mobility was addressed again in government policies on museums in 1990.

Collection development

The policy paper *Kiezen voor kwaliteit. Beleidsnota over de toegankelijkheid en het behoud van het museale erfgoed* [Opting for quality. Policy paper on accessibility and conservation of museum collections] introduced a model for evaluating individual collections within the framework of the total of the museum collections present in the Netherlands, i.e. the “collection Netherlands”: “Thinking from museum functions rather than from individual institutions and reasoning from the set of institutions and collections, the aim is to increase the quality of the Dutch museum collections in its totality”. Even though the term quality is used, the difference between the approach earlier in the century is that collection development became a political concern rather than a professional one. The rationale behind the new approach to collection development was that growth had reached its limits and that solutions had to be found for better control of collections. Continued growth will make the collection unmanageable and will not increase its practical value; on the contrary, this may even decrease. Limiting factors are the size of the storage rooms, passive and active conservation possibilities, and adequate registration and documentation facilities. In this context, the memorandum *Kiezen voor kwaliteit* made a critical review of existing collections a cornerstone of its policy. It wanted to upgrade the overall quality of Dutch museum collections, for instance by promoting collection movement (exchange, loan, donation), but also by providing a detailed procedure on deaccessioning collection items. Collection Netherlands opened the door for active deaccessioning policies in Netherlands.

The term “collection development” is being used to emphasize the dynamic nature of collections (Van Mensch 2009; Van Mensch and Meijer-Van Mensch 2010; Meijer-Van Mensch and Van Mensch 2013). It includes collecting and deaccessioning as two strategies for development, but it also includes documentation, registration, conservation and restoration. The integrated approach to these activities enhances the use value of the collection, meaning the (ethical) potential of a collection to support the mission of the museum.

In the early XXist century, the focus on collection mobility shifted from using mobility as tool of collection management to mobility as instrument to make collections “more visible”. The visibility paradigm – in fact an implicit critique on the bi-partite museum model, i.e. the separation between collections on show and collections in storage – was promoted in 1999 by the Dutch minister of culture, Rick van der Ploeg, in a series of memoranda. The memorandum *Cultuur als confrontatie: vermogen om te laten zien. Beleidsvisie op het cultureel rendement van de Collectie Nederland* [Culture as confrontation: the ability to show. Policy vision on the cultural return of the Collection Netherlands] of 2000 suggested a new system to value collections, with concepts such as cultural capital and return as leading metaphors. The memorandum distinguishes five value categories, based on the visibility potential:

- category 1 for objects who are on permanent display in the museum
- category 2 for objects who are from time to time on display in the museum and for the rest of the time can be used for loans to other museums
- category 3, same as category 2, but for objects that can also be on display in public spaces, when these spaces fulfil the corrects parameters
- category 4 for objects that can be lend to citizens and companies
- category 5 for objects that can be de-accessioned and sold

The underlying ethical position is that collection items should be shown. According to this visibility paradigm, objects that cannot be displayed should be disposed of (category 5).

Lending to Europe

The subject of increasing the mobility of collections has been on the common EU cultural agenda since the Greek presidency in 2003. When the Netherlands held the EU Council presidency in the second half of 2004, the national experiences were being used to give new impetus to the European debate. The Dutch government wanted to have a leading role in putting the subject matter on the agenda. In 2005, the expert report *Lending to Europe* was published, produced by a European working group of museum experts under the chairmanship of Ronald de Leeuw, general manager of the Rijksmuseum Amsterdam, and initiated by the Dutch EU-presidency. The report identified obstacles for exchange of moveable cultural heritage between the member states of the European Union. The report resulted in *The Action Plan for the EU Promotion of Museum Collections' Mobility and Loan Standards* (2006). More in depth analysis takes place in the book *Encouraging Collections Mobility – A Way Forward for Museums in Europe* (2010). In 2012, a *Toolkit on practical ways to reduce the cost of lending and borrowing of cultural objects among member states of the European Union* was published.

Since 2013, COMCOL (The International Committee for Collecting) has unofficially taken over the mandate and established a working group on collections mobility. One of the main aims of COMCOL and the working group is to make the practice more international and intercontinental. This of course has huge ethical implications and involves concepts such as shared ownership and participation.

Current initiatives in the Netherlands

In the current national rhetoric, visibility of collections is still the main argument used to promote collection mobility (Sigmond and Jacobs 2014). In her memorandum *Samen werken, samen sterker* [Working together, stronger together] of 2013 Dutch minister of culture, Jet Bussemaker, also used this argument. However, it is part of a broader concern: collaboration. In connection with this government memorandum, the Netherlands Museums Association asked Irene Asscher-Vonk to explore the potential and the limitations of collaboration. The committee chaired by Asscher-Vonk produced two reports: *Musea voor Morgen* [Museum for tomorrow] (2012) and *Proeven van partnerschap* [Examples of partnership] (2013).

A recent 2014 project in the Netherlands was the “Boulders project” (Boland 2014). This project was a collaboration between five Dutch museums of modern art, seven students and two lecturers from the Reinwardt Academy (Amsterdam School of the Arts) and COMCOL. Participating museums were the Municipality Museum (The Hague), Kröller-Müller Museum (Otterlo), Bonnefantenmuseum (Maastricht), Stedelijk Museum (Amsterdam), and Centraal Museum (Utrecht). The aim of the project, initiated by the director of the Municipality Museum in The Hague, was to improve the collaboration between the museums in terms of collection development. The students analysed for each museum the relation between mission and collection profile, which resulted in identifying works of art with limited significance in relation to mission and collection profile, the so-called “zwerfkeien” (literally “glacial erratics”, here translated as “boulders”). After that first inquiry the possible relocating of the “boulders” should evolve.

The project was not without difficulties. According to one student: “We noticed that collection history, especially recent history, is a very delicate subject, and raises emotional reactions from curators. Collection history is often linked to individual collectors and curators who wanted to make a specific statement. It is part of the history of the museum, and the curators have built upon the directions of the previous collecting approaches. It has, to a certain degree, to be adjusted to allow for new directions. It is a sensitive matter to adjust and renew objectives, but the past should function as a guide, not as a straitjacket. In more traditional thought, it is possible to argue that the objects which are now considered as ‘boulders’ could have a future function as boulders becoming pioneers. They can attract new points of view or directions because of their ‘special position’ in the collection, which can also be very valuable. It is now accepted that there needs to be a more open and engaged policy so it would be nice to work with a more structural exchange plan; a bottom up plan to exchange on a large scale, not just on occasion. There is always somehow an argument to justify the importance of certain boulders, but the most important thing is that they can be seen by museum visitors” (Urbanke 2014).

Another very interesting, but also highly debated initiative in the Netherlands is the Foundation of Disinherited goods. The process of re-evaluating museum collections and the closure of museums generates “orphaned collections”. The Dutch Stichting Onterd Goed (Foundation of Disinherited Goods) has developed an interesting method to relocate such orphaned objects and collections (Buckley 2014). The Foundation started in 2012 by three professionals who saw opportunities in using orphaned museum collections to generate public and government awareness of the consequences of the heavy cuts on culture and cultural heritage.

The Foundation takes care of the dismantling of museum collections. All objects are included in a public database and actively offered to institutions and persons that may be interested. After research, objects of cultural importance to Dutch heritage will be offered to museum institutions. The other objects are offered to researchers, collectors, and enthusiasts over the Internet (own shop, Ebay, Marketplace, Etsy, collector websites), at fairs, and on location in the Dutch city of Den Bosch.

The Foundation developed a very interesting and innovative concept of “adoption”. Objects are made available for adoption at market value. The “adoptive parents” become legal owners. They are being asked to properly care for the objects and most important keep them available for possible future usage. One of the ideas behind this initiative is that collecting is not so much about collecting objects anymore, but more about the collecting of networks. A certificate is made, indicating from which collection the object originates as well as the name and address of the new owner. The certificates form the legal framework of the afterlife of orphaned collections as virtual collection. “Key to the approach of the Foundation is the notion that museums are not necessarily the only or the best places for the care of heritage. When objects are not attractive for adoption, they are offered for recycling. Artists and designers are invited to use objects as part of new work” (Buckley 2014).

Musealisation lite

Musealisation most of the time involves alienation, i.e. alienation in terms of physical contextual relations as well as alienation in terms of legal and intellectual ownership. Former owners/users lose their control over use and signification. In order to respect – and to sustain – the interest of the original “creator community” or “user community”, the principle of guardianship has been introduced in contemporary museum ethics (Marstine 2011). According to Janet Marstine “guardianship prioritizes repatriation as a human right”. This belief principle of guardianship can also be applied in the process of musealisation. Guardianship prioritize forms of shared ownership where museums and creator/user communities share responsibility for the preservation of objects as “living heritage”, i.e. a form of preservation where heritage value does not exclude use outside the museum context (Meijer-Van Mensch 2015). This is called “dynamic preservation”. Dynamic preservation combined with shared ownership in a museum context has already some tradition in ethnographical museums, for example as “indigenous curation” (Kreps 2008).

An example of such contemporary collecting practice is the Dutch AIDS Memorial Quilt. In 2012 the NAMEN Project Netherlands approached the Amsterdam Museum in search for an appropriate destination for the Dutch AIDS Memorial Quilt that has been created since the 1980s to remember the people who died of AIDS. Offering the 29 quilt blocks to museums is a crucial step in a musealisation process transforming these memorial objects from expressions of mourning and activism to collectively recognised heritage (Meijer-Van Mensch & De Wildt 2014). The challenge was to find a balance between the active (and activist) use of the quilt blocks as envisioned by the creators (friend and relatives of the deceased AIDS victims), and the procedures that are part of professional museum work, selection being part of this. The ideal would be that participation of the creator community should not be limited to the process of selection but should extend to other functions as well: documentation, conservation, restoration, presentation, not only because the significance of these quilts lies in the stories they represent.

It is very important that the creator community as key stakeholder continues to have access to the objects and has a right to use the objects outside the museum. In the case of the Dutch AIDS Memorial Quilt that would mean that the community could still use the museum object for mourning, or for activist reasons. This form of usage asks for a “musealiation lite”, where shared ownership and mobility are possible. In this dynamic framing of collections, the concept of “heritage community” as presented by the Council of Europe is of crucial importance. This concept is emphasizing a shared responsibility of all persons and organisations with an interest in a certain theme or heritage sector. Arjen Kok described concepts such as heritage community in terms of “new collecting” (Kok 2009 : p. 55). He identified three highly dynamic forms: (1) the museum doesn’t collect objects, but interactions, (2) the museum participates as equal within a heritage community, and (3) the museum acts as a platform for individuals and groups to collect their own heritage.

Liquid Collecting

In his *Futurist Manifest* (1909) Filippo Tommaso Marinetti wrote that museum were like cemeteries, “great public dormitories where one sleeps forever side by side with beings hated or unknown. [...] For the dying, the invalid, the prisoner, it will do. Since the future is forbidden to them, there may be a salve for their wounds in the wonderful past... But we want nothing of it – we the young, the strong, the living Futurists!”. I must admit that I sometimes have that same feeling with collections. Maybe that is why I like Fiona Cameron’s concept of “liquid museum” so much (Cameron 2010; Cameron 2015). For her the liquid museum is about “the dissolution of [the museum’s] existing institutional structures and boundaries”. Also “no longer solely conceived as hierarchical, closed, or fixed to a physical location”. Liquid collecting, which is dynamic, shared and ready to meet the ethical challenges museums will face the coming years.

References

- Irene Asscher-Vonk, *Musea voor morgen* (Amsterdam 2012).
- Irene Asscher-Vonk, *Proeven van partnership* (Amsterdam 2013).
- Jolijn Boland, ‘The Boulders Project, a collections mobility research project’, COMCOL Newsletter 2014 (24): p. 16-17.
- Lori Beth Buckley, ‘Disposal... gone but not forsaken’, COMCOL Newsletter 2014 (26): p. 11-13.
- Fiona Cameron, ‘Liquid governmentalities, liquid museums and the climate change’, in Fiona Cameron and Lynda Kelly eds., *Hot topics, public culture, museums* (Newcastle 2010), p. 112-128.
- Fiona Cameron, ‘The liquid museum. New institutional ontologies for a complex, uncertain world’, in Andrea Witcomb and Kylie Message eds., *Museum Theory. The International Handbooks of Museum Studies 1* (Chichester 2015), p. 345-361
- André Desvallées and François Mairesse eds., *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, (Paris 2011).

- Arjen Kok, ‘Het Nieuwe Verzamelen in Zoetermeer’, in: André Koch and Jouette van der Ploeg eds., *4289 Wisselwerking. De Wonderkamer van Zoetermeer. Verslag van een geslaagd museaal experiment* (Zoetermeer 2009) 54-58.
- Janet Marstine, ‘The contingent nature of the new museum ethics’, in Janet Marstine ed., *The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum* (Abingdon 2011) 3-25.
- Léontine Meijer-van Mensch, ‘Die Musealisierung von Lebendigkeit – Ein Widerspruch in sich?’, in Barbara Keller, Stefan Koslowski, Cornelia Meyer and Ulrich Schenk eds., *Lebendige Traditionen ausstellen* (Baden 2015), 96-109.
- Léontine Meijer-van Mensch and Peter van Mensch, ‘From disciplinary control to co-creation. Collecting and the development of museums as praxis in the nineteenth and twentieth century’, in *Encouraging collections mobility – a way forward for museums in Europe* (Helsinki 2010) p. 33-53.
- Léontine Meijer-Van Mensch and Peter Van Mensch, ‘How dynamic should collections be? Reflections on the relation between mission and collection profile’, in Tanja Roženberger ed., *Prostor spomina in idej 1963-2013. Jubilejni zbornik* (Celje 2013) p. 99-103.
- Léontine Meijer-Van Mensch and Annemarie de Wildt, ‘AIDS Memorial Quilts. From mourning and activism to heritage objects’, in Sophie Elpers & Anna Palm eds., *Die Musealisierung der Gegenwart. Von Grenzen und Chancen des Sammelns* (Bielefeld 2014), p. 87-106.
- Peter Van Mensch, ‘Développer la collection ou gagner de l’argent ? Les dilemmes de l’aliénation’, in François Mairesse ed., *L’aliénation des collections de musée en question* (Mariemont 2009), p. 69-73.
- Peter Van Mensch and Léontine Meijer-Van Mensch, ‘Collecting as intangible heritage’, *Collectingnet* [COMCOL Newsletter] 2010 (9), p. 2-4.
- Peter Van Mensch and Léontine Meijer-Van Mensch, *New Trends in Museology* (Celje 2011).
- Peter Sigmond and Els Jacobs, *Uitlenen is een kans* (Amsterdam 2014).
- Anosh Urbanke, ‘The Boulders Project, two years on’, COMCOL Newsletter 2014 (27), p. 8-9.

MUSÉUMS ET ITINÉRANCE DES EXPOSITIONS

Pierre Pénicaut

conservateur en chef,
Musée de l'Homme

Que ce soit dans le concept d'exposition (objets *versus* idées), celui de muséographie (esthétisme *versus* outils variés de médiation) ou celui de collections (patrimoine *versus* matériel), les muséums ont une place à la fois ancienne, originale dans le monde de la culture et du patrimoine, et surtout transverse entre les musées d'art et les centres de culture scientifique ou d'interprétation. L'itinérance, par ses contraintes, exacerbe les oppositions notées, en particulier concernant le mouvement des objets, avec la double contrainte, pour les *naturalia*, de la conservation et des législations de protection de l'environnement.

L'expérience récente des muséums, à travers l'intérêt porté à leurs collections et la réflexion actuelle sur les différents statuts que peuvent avoir les innombrables objets conservés dans ces institutions, permet d'avancer sur les problèmes que soulèvent l'antinomie entre itinérance des expositions et limitation de circulation des objets. À travers trois exemples d'expositions, conçues et rendues itinérantes par le Muséum national d'Histoire naturelle (MNHN), associés à la réflexion menée au sein de la conférence permanente des muséums de France (CPMF) avec l'Office de Coopération et d'Information Muséales (OCIM) pour un projet de plate-forme commune, seront présentées les difficultés et les pistes de solutions pour conserver les objets au centre des dispositifs muséographiques tout en préservant les collections patrimoniales.

La définition d'un musée selon l'ICOM fait apparaître les trois missions fondamentales qu'il se doit de remplir :

- conserver et enrichir le patrimoine de l'humanité
- étudier ce patrimoine pour accroître la connaissance
- valoriser ce patrimoine pour en diffuser la connaissance au plus grand nombre.

Les muséums d'Histoire naturelle rentrent bien évidemment dans ce schéma, eux qui sont par essence des musées de « sciences ». Depuis les premiers cabinets de curiosités du XVI^e siècle jusqu'au code du patrimoine de 2004, la notion de collection a donc beaucoup évolué dans les muséums de France (voir encadré à la fin du texte). Certains musées se caractérisent par l'importance numérique de leurs collections matérielles (objets, spécimens) ou immatérielles (sons, images) : ce sont les musées de collectes, souvent attachés à des disciplines comme la géologie, l'archéologie, l'ethnologie... Cette importance numérique reflète en fait l'existence de statuts différents suivant les objets et leur histoire au sein de l'institution muséale (voir schéma).

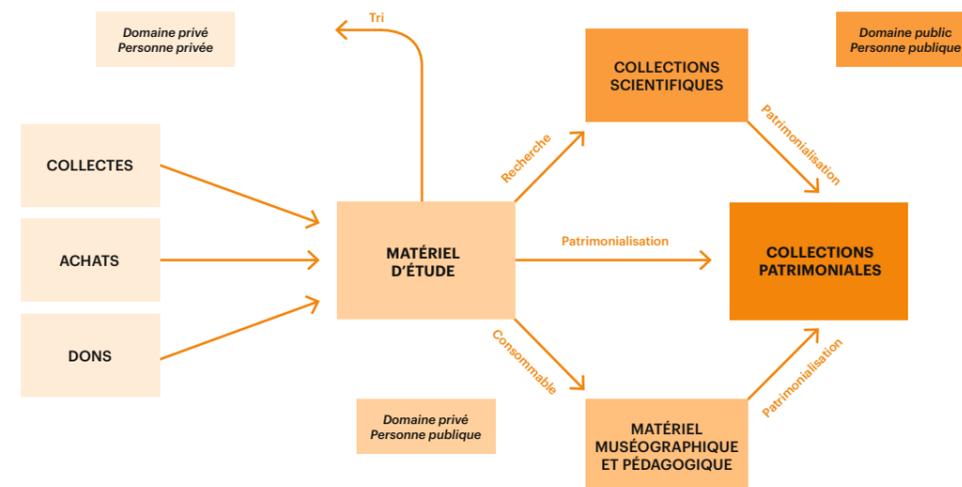
Les collectes, éventuellement les achats et les dons, alimentent dans le respect du droit, le matériel d'étude. La législation appliquée peut être nationale, européenne ou internationale. Elle régleme par exemple les fouilles archéologiques ou paléontologiques, les collectes, les achats, la détention, l'importation de spécimens naturels et d'objets culturels.

Le matériel d'étude a clairement été défini dans la circulaire du 19 juillet 2012. Il appartient au domaine privé de la personne publique qui l'a acquis. Il a vocation à être étudié dans un temps limité,

cinq ans selon la circulaire. Un tri effectué par les personnes compétentes, chercheurs et, ou conservateurs, permet d'en éliminer une partie qui peut être ré-enfouie (fouilles), cédée à une autre institution ou tout simplement détruite lorsqu'elle ne présente pas d'intérêt. Après ce tri, les objets conservés sont inventoriés dans trois ensembles :

- s'ils ne présentent pas d'intérêt scientifique ou patrimonial mais un intérêt pédagogique, ils peuvent être utilisés dans les expositions comme matériel muséographique ou dans des ateliers comme matériel pédagogique. Ils continuent à faire partie du domaine privé de la personne publique, au même titre que du matériel consommable.
- s'ils présentent un intérêt pour la recherche scientifique, mais au titre d'archives du patrimoine naturel, et à ce titre être susceptibles d'analyses ou de manipulations pour des études poussées, ils intègrent les collections de recherche de l'établissement. À ce titre, ils appartiennent au domaine public de la personne publique et doivent faire l'objet d'un inventaire, avec le maximum de renseignements scientifiques.
- s'ils présentent un intérêt exceptionnel, déterminé par une commission scientifique, ils intègrent alors les collections patrimoniales au sens de la loi « Musée de France » et du code du patrimoine et deviennent « trésor national ». L'intérêt exceptionnel peut être fondé sur des critères scientifiques, esthétiques, historiques et correspondre au projet scientifique et culturel du musée.

À tout moment, si leur qualité évolue, des objets appartenant au matériel muséographique ou pédagogique ou aux collections de recherche peuvent être présentés à la commission pour intégrer les collections patrimoniales.



Les différentes catégories d'objets dans un musée de collectes.

À travers l'existence de différents statuts pour les objets conservés dans les muséums d'Histoire naturelle, il a été possible d'adapter la conception de l'itinérance des expositions aux contraintes liées aux déplacements des objets et aux risques qu'ils peuvent alors encourir.

À l'aube du nouveau millénaire, les collections d'histoire naturelle retrouvent enfin pleinement quatre qualités : instrument de recherche scientifique, outil de transmission des connaissances, objet d'émotion esthétique et patrimoine de l'humanité.

Le département des galeries du Muséum national d'Histoire naturelle est, avec le département du Musée de l'Homme et celui des jardins botaniques et zoologiques, un des trois départements scientifiques de diffusion de cette institution qui est à la fois une université, un centre de recherche et un lieu de diffusion de la culture scientifique. Il regroupe les différentes galeries du Jardin des Plantes : les galeries d'Anatomie comparée et de Paléontologie, les galeries de Géologie et de Minéralogie, la galerie de Botanique, le Cabinet d'Histoire et la Grande Galerie de l'Évolution. Il compte aussi un centre de recherche, le Centre de recherche sur la conservation des collections et un service des expositions. Ce dernier est chargé de concevoir et réaliser, entre autres, les expositions temporaires de la Grande Galerie de l'Évolution sur une surface d'environ 1000 m² et parfois d'en adapter une version itinérante. Ces expositions itinérantes, avec des versions qui varient de 150 à 500 m², sont proposées à la location à d'autres musées et centres de culture scientifique, en France et à l'étranger. Parmi les différentes expositions créées par le département, nous en présenterons trois des plus récentes en insistant sur les spécificités de ces expositions par rapport, par exemple, aux expositions créées par les CCSTI (centre de culture scientifique, technique et industrielle) et en expliquant les difficultés liées à la présentation des spécimens des collections.

« Incroyables cétacés » est une exposition temporaire présentée de juin 2008 à mai 2009, consacrée à l'évolution, à la biologie, aux relations de ces mammifères marins avec l'homme et à leur protection. Comme beaucoup d'expositions du Muséum, la muséographie intégrait une scénographie très immersive (atmosphère générale, éclairage, sonorisation, reconstitution d'une cabine de baleinier), la présentation de spécimens originaux ou non, bien mis en scène par un soilage recherché, et de nombreux dispositifs multimédias intégrés pour développer les contenus scientifiques de manière ludique. Des fossiles originaux étaient présentés pour évoquer l'évolution de cette famille. Leur caractère précieux et leur fragilité n'ont pas permis de les inclure dans la version itinérante, ils ont été remplacés par des moulages. La présentation des spécimens réels, même dans la salle de la Grande Galerie de l'Évolution, n'était pas vraiment possible, la naturalisation des cétacés étant très difficile, en raison d'une peau relativement fragile et présentant une couche sous-cutanée extrêmement grasse. De plus, la taille de beaucoup d'espèces (baleines, cachalots, orques) dépasse de beaucoup les capacités de la salle. Elles étaient donc représentées par des éléments squelettiques (crânes, membres antérieurs) ou des pièces molles conservées dans de l'alcool. Certains de ces éléments, appartenant aux collections de recherche ou au matériel muséographique, avaient été initialement prévus pour l'itinérance, mais les conditions de conservation, de transport (des bocaux par exemple) et la législation internationale sur les espèces protégées, rendent très complexe leur circulation. Enfin pour illustrer les espèces, ont été réalisées plusieurs reproductions partielles démontables qui peuvent circuler. La plupart des dispositifs sont aussi itinérants. Cette exposition a voyagé en France et à l'étranger, même très loin, mais la nature des spécimens et leur mode de conservation ont généré des difficultés que l'on s'est efforcé de résoudre dans les expositions suivantes.

L'exposition « Nuit » a été présentée de février à novembre 2014. Elle comprenait un parcours en quatre temps : le ciel nocturne ; la vie nocturne dans la nature ; une nuit de sommeil ; les mythes et monstres. Elle mobilisait des savoirs scientifiques pluridisciplinaires de l'astronomie à la biologie, de l'éthologie à la neurologie et évoquait également le monde de l'imaginaire au travers des divinités et des peurs nocturnes. Elle mettait en valeur un large éventail des collections zoologiques du Muséum. Plus de 350 spécimens étaient présentés, sélectionnés pour la plus grande partie dans les collections de la zoothèque. Une cinquantaine a été réalisée spécialement pour l'exposition dans les ateliers de taxidermie du Muséum. L'exposition a été conçue dès l'origine pour être itinérante en plusieurs formats, en développant des dispositifs scénographiques adaptés. Ainsi les manipulations électromécaniques et les programmes interactifs multimédias sont conditionnés dans des caisses qui, tout en facilitant le transport, s'intègrent dans la scénographie. L'un des objectifs de cette exposition était aussi de valoriser un grand nombre de spécimens des collections du Muséum national d'Histoire naturelle, principalement dans la deuxième partie « La vie nocturne dans la nature », spécimens regroupés par familles dans des îlots. Le principal dispositif scénographique consistait en de grandes silhouettes d'arbres découpées, autoportantes et démontables, sur lesquelles les spécimens naturalisés étaient positionnés. Ces « arbres » sont intégrés dans les versions itinérantes, mais sans les spécimens qui ne peuvent circuler sans risque. L'idée est que l'emprunteur, si c'est un muséum, pourra utiliser ce dispositif pour valoriser ses propres collections, dans lesquelles pourront être trouvées les espèces destinées à illustrer la vie nocturne. Si l'emprunteur ne dispose pas de collections, il pourra s'adresser au muséum le plus proche pour organiser, en partenariat, le prêt des spécimens nécessaires. Parmi les spécimens qui illustraient la troisième partie (« Une nuit de sommeil »), plusieurs ont été réalisés spécifiquement pour cette exposition, dans la position adaptée, avec des espèces communes ne présentant pas de conditions particulières de transport et d'exposition. Ces spécimens n'ont pas été inventoriés dans les collections patrimoniales du Muséum national d'Histoire naturelle et sont considérés comme du matériel muséographique intégré dans les versions itinérantes, au même titre que les multimédias, les dispositifs interactifs ou les éléments de scénographie. Cela règle donc plusieurs problèmes liés à l'itinérance des spécimens des collections : la question de la location (il n'y a pas d'impossibilité morale à louer du matériel muséographique), l'usure ou la destruction (le matériel muséographique peut être réparé ou renouvelé, les espèces étant communes). Si l'emprunteur désire présenter des spécimens des collections, une convention de prêt indépendante pourra être envisagée, aux conditions classiques des prêts entre institutions.

L'exposition « Sur la piste des grands singes », présentée de février 2015 à mars 2016, pose de nouvelles questions. Autant pour l'exposition « Nuit », les espèces choisies pouvaient être tout à fait communes (un blaireau, un renard, une effraie des clochers...), autant pour « Grands singes », c'était nécessairement des espèces rares, extrêmement menacées, gorilles, chimpanzés et orangs-outans, avec des spécimens souvent anciens et donc appartenant aux collections patrimoniales. Les spécimens du Muséum, qui pouvaient être exposés, n'étaient d'ailleurs pas suffisamment nombreux et nous avons été obligés d'en emprunter dans d'autres institutions en France et en Europe. Il était donc hors de question d'intégrer dans une version itinérante, de tels objets. Le parti a donc été pris de faire réaliser des sculptures à l'échelle 1, esthétiques et présentant un certain réalisme, sculptures qui pourront être intégrées dans les versions itinérantes comme matériel muséographique, avec

d'autres dispositifs plus classiques (multimédias, reproductions, moulages, films...). L'emprunteur pourra s'il le désire, présenter des spécimens originaux, soit provenant de ses propres collections, soit empruntés à une autre institution, dans les conditions de prêts de collections entre musées.

Parallèlement à la réflexion menée au sein du département des Galeries sur l'itinérance de ses expositions et la circulation des collections, la conférence permanente des muséums de France réfléchissait à mettre en commun tout le travail sur les expositions temporaires. Le 26 janvier 2011, à Paris, avec le soutien de l'OCIM, se réunissaient les représentants de 28 muséums pour constituer une conférence permanente des muséums de France. La création de ce réseau reflétait le besoin ressenti par les professionnels des muséums de se regrouper pour positionner clairement leurs institutions dans le paysage en pleine mutation de la culture en général et de la culture scientifique en particulier (réorganisation du ministère de la Culture, mise en place de la gouvernance de la Culture scientifique et technique...). En effet les muséums d'Histoire naturelle, par leur histoire, ancrée dans l'histoire des musées et du patrimoine, mais originale par bien des aspects et la grande variété de leurs partenariats, se trouvent à la fois isolés et au cœur de mondes parfois étrangers les uns aux autres. Aujourd'hui, la conférence permanente des muséums de France regroupe les responsables de 43 musées qui ont signé une charte définissant les objectifs de ce regroupement. Depuis, la conférence se réunit entre 2 et 3 fois par an et collabore régulièrement, en premier lieu avec l'OCIM, mais aussi avec le ministère de la Culture, les institutions nationales et l'AMCSTI. La collaboration avec l'OCIM concerne de nombreux points, comme par exemple le suivi de l'Observatoire du Patrimoine et de la Culture Scientifiques et Techniques. Elle s'est faite aussi pour le dépôt par l'Université de Bourgogne (dont dépend l'OCIM) d'un dossier dans le cadre du programme des investissements d'avenir, dont un volet, en partenariat avec le Grand Dijon et la Conférence permanente des muséums de France, concernait la mise en place d'une plate-forme *Itinérance* dont la gestion aurait été assurée par l'OCIM. Le premier volet concernait les expositions produites par les muséums, mais le projet prévoyait un élargissement à d'autres types de musées (sciences et techniques, archéologie, ethnologie...) et aux CCSTI. Ce projet partait du constat que les muséums produisent un grand nombre d'expositions temporaires mais que rarement ce travail de conception et de réalisation est réinvesti dans une autre institution. La mise en itinérance d'une exposition est un travail qui doit être préparé dès la conception, et seules quelques grandes institutions le réalisent régulièrement. Elle représente aussi un coût important, qui peut être amorti par une politique de location mais qui est difficilement mise en place dans des établissements aux budgets modestes et aux équipes réduites. Enfin, la gestion de l'itinérance est complexe, demande des moyens humains (prospection, gestion administrative, maintenance, accompagnement logistique) et des surfaces de stockage. La création d'une plate-forme permettrait :

- de mutualiser la gestion et le stockage des expositions itinérantes
- d'accompagner les concepteurs d'exposition pour l'adaptation à l'itinérance
- de privilégier, lors de la conception, la création d'objets, réels ou fac-similés, qui, tout en n'étant pas des collections patrimoniales, garderaient un esprit « muséographie muséum » à ces expositions, avec un mélange harmonieux de spécimens, d'interactifs et de contenus scientifiques, dans des scénographies immersives
- de créer une banque des contenus scientifiques, des images, des vidéos, des multimédias... réunis et réalisés lors d'expositions temporaires non destinées à l'itinérance pour leur mise à disposition.

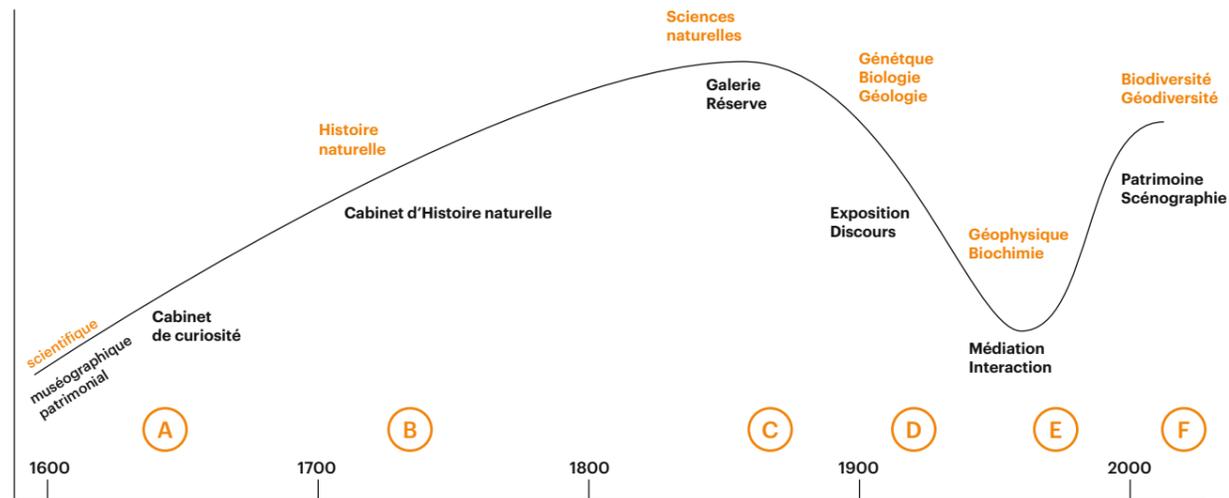
Cette plate-forme pourrait s'appuyer sur le réseau de la CPMF, bien réparti sur le territoire français, pour permettre un accompagnement (scientifique, pédagogique, collections) des emprunteurs.

Ce projet comprenait trois aspects : un aspect économique avec de grandes expositions (500 à 1000 m²) mises en location au national et à l'international ; un aspect coopératif avec des expositions intermédiaires (100 à 500 m²) diffusées dans le réseau CPMF puis vers les CCSTI et les autres musées ; un aspect social avec des petits formats (panneaux, multimédias, mallettes), aux coûts modestes, diffusés vers les écoles, les bibliothèques... sur tout le territoire et vers tous les publics.

Malheureusement ce volet plate-forme *Itinérance* n'a pas été retenu par les instances décisionnaires, mais il reste dans les préoccupations de l'OCIM et de la CPMF et a permis, par les échanges qu'il a développés, d'approfondir la réflexion sur la volonté de partager les expériences, de favoriser la diffusion de la culture scientifique sur le territoire et sur la problématique de la circulation des objets pour les valoriser auprès du plus grand nombre tout en veillant à la protection du patrimoine.

LES COLLECTIONS DANS L'HISTOIRE DES MUSÉUMS D'HISTOIRE NATURELLE

Intérêt pour les collections



Courbe schématique de la variation de l'intérêt scientifique (orange) et de l'intérêt muséographique et patrimonial (noir) portés aux collections d'histoire naturelle, en fonction du temps.

A Leur histoire commence, comme celle des autres musées, dans les cabinets de curiosités qui amassent sans ordre ni distinction les productions de la nature et de l'homme, suivant des critères de rareté, d'originalité et parfois d'esthétisme. Ces débuts de collections ne s'appuient guère sur les sciences où se mêlent encore raison, observation et superstition. Ces objets essaient d'illustrer la connaissance d'un monde dont les dimensions temporelles et spatiales restent encore à explorer et sont un marqueur social pour le propriétaire (cette dernière fonction est celle qui reste inchangée à travers les siècles).

B La séparation des différentes catégories de musées survient ensuite avec, en ce qui nous intéresse, les cabinets d'histoire naturelle qui fleurissent au XVII^e siècle et surtout au XVIII^e siècle. Ces cabinets, ancêtres de nos muséums, restent proches (et le resteront) des musées de collectes auxquels ils appartiennent (archéologie, ethnologie...) mais se rapprochent aussi d'autres formes de collections, comme les jardins botaniques d'abord puis les ménageries. À l'arrivée de Buffon au Jardin du Roy, la collection de *naturalia* qui y est adjointe s'organise dans le Cabinet du Roy. Les collections servent alors de support à l'histoire naturelle, science qui s'attache à décrire les trois « règnes » de la nature, les règnes minéral, végétal et animal. Elles sont aussi utilisées pour l'enseignement, développé d'abord dans le Jardin, à l'attention des médecins et des pharmaciens, enseignement qui, au cours du XVIII^e siècle, se spécialise déjà en botanique, zoologie et minéralogie.

C Nous arrivons alors au siècle d'or des muséums, qui débute par la création, à la Révolution française, du Muséum national, sur les fondations du Jardin et du Cabinet du Roy auxquels on adjoint rapidement une ménagerie. Le Muséum est alors organisé en chaires avec à leur tête des professeurs qui enseignent, cherchent, enrichissent et classent les collections et les organisent dans des galeries ouvertes au public. Nous pouvons remarquer ici que contrairement aux autres musées qui s'organisent aussi, il n'est pas question de conservateurs, mais de professeurs. Il faut noter donc l'importance que la mission de recherche et de celle d'enseignement (forme de diffusion) prennent dans ce

« musée-laboratoire », comme aurait pu le nommer Georges-Henri Rivière. Les collections, qui s'enrichissent de la découverte du monde et de la période coloniale, servent en premier lieu aux sciences naturelles, comme on les appelle alors. Elles suivent aussi les diverses spécialisations : paléontologie, anatomie comparée, cryptogamie, pétrographie... Cette évolution se voit aussi dans les galeries où l'ensemble des collections sont présentées ou conservées dans des tiroirs sous-jacents aux vitrines. Ces présentations sont ordonnées suivant la science systématique pour enseigner et faire découvrir la classification. En 1889, ce modèle culmine et s'arrête à la construction de la galerie de zoologie, temple exhaustif de cette science et véritable réserve visitable tant par les chercheurs que par le public qui s'y presse.

D Dix ans plus tard, une nouvelle révolution atteint la muséographie des sciences naturelles, accompagnant, ou plutôt suivant l'évolution de celles-ci. Au tournant du siècle, de nouvelles sciences émergent dans la foulée des théories de l'évolution et de la compréhension du fonctionnement des organismes, physiologie et organisation cellulaire. En 1899, c'est l'inauguration des galeries d'anatomie comparée et de paléontologie que l'on peut encore voir relativement peu transformées, au moins pour la première. Malgré l'impression d'accumulation, les concepteurs de ces galeries ont choisi parmi les collections, pour raconter une histoire, les pièces les plus représentatives. Il s'effectue alors un tri, et ce n'est plus l'ensemble des collections qui est présenté. L'histoire racontée correspond à la science de l'époque, elle explique les parentés entre vertébrés et l'histoire de l'évolution de la vie sur Terre. Tout au long du XIX^e siècle, alors que s'organisait cette institution nationale, se créait dans les différentes grandes villes de France, comme pour les musées d'art, un véritable réseau de muséums, sous l'impulsion souvent d'universitaires, d'érudits locaux ou de sociétés savantes. Une nouveauté muséographique apparaît alors, le diorama, qui présente les spécimens naturalisés en position de vie dans une reconstitution de leur environnement, présentation qui culminera avec l'ouverture au Jardin des Plantes du musée du duc d'Orléans en 1926.

E L'évolution des sciences naturelles, durant le XX^e siècle, a failli être fatale aux muséums. En effet, en dehors de quelques disciplines qui continuent de s'appuyer sur les spécimens (la paléontologie par exemple), l'avènement de la biologie, de la géologie, puis de la biochimie, de la géophysique, de la génétique renvoient dans les réserves et l'oubli les magnifiques collections de recherche. Dans le même temps, la muséographie des sciences, avec l'ouverture du Palais de la découverte, vit une mutation qui privilégie la médiation et l'expérimentation. Puis ce sont les manipulations et les dispositifs interactifs des centres de culture scientifique, comme la Cité des Sciences et de l'Industrie, qui rendent poussiéreuses au propre et au figuré les vitrines de spécimens fatigués de nos vieux muséums. C'est le creux de la vague pour nos collections, qui ne semblent plus présenter ni intérêt scientifique, ni intérêt pédagogique et encore moins esthétique, en particulier pour les décideurs. C'est le moment aussi du divorce d'avec les autres musées, les « nobles », qui passent sous la tutelle d'un nouveau ministère, celui de la Culture. Les musées de sciences naturelles, étant exclus de la nouvelle direction des musées de France, restent au Ministère de l'Éducation, cantonnés dans le rôle un peu péjoratif de musées des enfants. Paradoxalement, ce public, qui mêle scolaires et familles leur reste fidèle, permettant de conserver une fréquentation que leur envient parfois des musées plus « prestigieux » et de développer un véritable savoir-faire dans la médiation. Cela n'empêche pas certaines collections de tomber en poussière et des galeries de fermer. La galerie de zoologie du MNHN par exemple, doit fermer au début des années 1960, recueillant les restes du musée du duc d'Orléans pour devenir un grenier mystérieux durant trente longues années.

F La fin du XX^e siècle voit un véritable renouveau des muséums et de leurs collections. Plusieurs phénomènes l'expliquent. Tout d'abord l'émergence d'une nouvelle notion, la biodiversité (qui sera suivie ensuite de celle de géodiversité), marquant l'évolution des sciences de l'environnement, écologie en tête, mais aussi la prise de conscience de la fragilité de notre planète. Les collections naturalistes apparaissent alors, non seulement comme une source d'information irremplaçable, mais aussi comme de véritables conservatoires ex-situ de la nature, complémentaires des conservatoires in-situ que sont les parcs naturels et les réserves. C'est aussi un mouvement de rénovation des galeries, lancé par celle de la Galerie de zoologie du Muséum national qui devient la Grande Galerie de l'Évolution. Cette rénovation, qui tout en conservant la magnifique architecture intérieure du XIX^e siècle, renouvelle la muséographie en introduisant la scénographie théâtrale des spécimens, en particulier la grande caravane imaginée par Paul Chemetov, Borja Huidobro et René Allio. La muséographie des sciences naturelles va aussi voir ici l'introduction d'un éclairage dynamique, d'une ambiance sonore et du multimédia. Plusieurs muséums en régions font l'objet de rénovations de plus ou moins grande ampleur, mouvement qui se poursuit encore aujourd'hui, avec les rénovations des muséums de La Rochelle, Toulouse, Lyon et demain Bordeaux. Au début du XXI^e siècle, la grande réforme de la loi sur les musées de France puis du code du patrimoine, va rapprocher à nouveau les muséums des autres familles de musées. Les collections fort nombreuses des muséums, sont à nouveau considérées comme du patrimoine au sens muséal du terme, et c'est d'ailleurs avec intérêt et soulagement que les autres musées de collectes voient arriver leurs collègues avec leurs problèmes d'inventaire, de récolement et de typologie de collections très nombreuses, questions qui jusque-là avaient toujours été orientées suivant les vues des beaux-arts.

LE SIÈCLE DES LUMIÈRES ET LA NUMÉRISATION 3D : UN DÉFI AU TEMPS

Véronique Milande

chef du service de la conservation préventive
et de la restauration, Cité de la céramique,
Sèvres et Limoges

L'exposition « La Manufacture des Lumières – La sculpture à Sèvres de Louis XV à la Révolution » s'est tenue à Sèvres – Cité de la céramique du 15 septembre 2015 au 18 janvier 2016. Soixante années de production (1740-1800) qui ont vu naître le célèbre biscuit de porcelaine de Sèvres¹ en 1756 et qui ont permis de s'attacher les services de talentueux sculpteurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture, tels Étienne-Maurice Falconet, actif à Sèvres de 1757 à 1766, et Louis-Simon Boizot qui lui succéda de 1773 à 1809.

Ce projet d'exposition est né de l'obtention en 2011 d'un important mécénat de la Fondation BNP Paribas pour restaurer 113 modèles en terre cuite du XVIII^e siècle. Ces sculptures constituent la première étape du processus de création conduisant à leur production en biscuit de porcelaine. Cet ensemble, qui jusqu'à présent n'avait jamais été étudié dans sa globalité, constitue une des plus importantes collections françaises de statuaire en terre cuite du XVIII^e siècle. Il fut endommagé lors du terrible bombardement du 3 mars 1942 qui, visant les usines Renault à Billancourt, détruisit les villes de Sèvres et Boulogne. Une campagne de restauration préalable à l'exposition était absolument nécessaire et, grâce à la Fondation BNP Paribas, elle put se dérouler de manière continue, homogène et exhaustive de 2012 à 2014.

Une proposition de mécénat de compétence, une chance à saisir

Par ailleurs, lors de la préparation de l'exposition, c'est un mécénat de compétence qui fut opportunément proposé à Sèvres – Cité de la céramique, par la Société Pyramis Design. Créée en 1993, Pyramis Design est l'un des acteurs mondiaux de la modélisation 3D, dans les domaines du design, de l'ingénierie des contrôles 3D. L'entreprise souhaitait développer son secteur d'activité dans le domaine du patrimoine culturel et c'est dans ce but qu'elle choisit de faire bénéficier une institution muséale de son savoir-faire. Cette proposition bienvenue fut aussitôt acceptée mais il restait à élaborer un projet porteur : quelles œuvres numériser, dans quel but, pour quelle application, directe et indirecte ? L'exposition en préparation était un champ d'expérience approprié et le choix s'est porté sur la numérisation 3D du surtout de table de *La Conversation espagnole*, afin de pouvoir insérer, au sein de l'exposition temporaire, un dispositif multimédia scénarisé sur les œuvres concernées et ainsi restituer le surtout dans son intégralité.

Le choix d'un surtout de table

Initialement, le surtout de table désignait un ensemble de pièces servant à présenter des objets destinés au service et pouvant comprendre de l'orfèvrerie, des fleurs, des lumières, etc. Son évolution l'amena au XVIII^e siècle à perdre son aspect fonctionnel au profit d'un esprit plus décoratif. La production de statuette en biscuit de porcelaine de Sèvres trouva un développement particulier dans les surtout². Les groupes et statuettes y étaient souvent liés par leur iconographie, mais il est important de préciser que le client n'était pas tenu d'acheter l'ensemble des pièces d'un surtout,

1. Le biscuit désigne de la porcelaine cuite sans glaçure. C'est à Sèvres qu'il fut mis au point en 1756. Les sculptures en biscuit de porcelaine conservaient ainsi la précision du modelé et des détails qui sinon était noyés par la glaçure s'accumulant dans les creux.

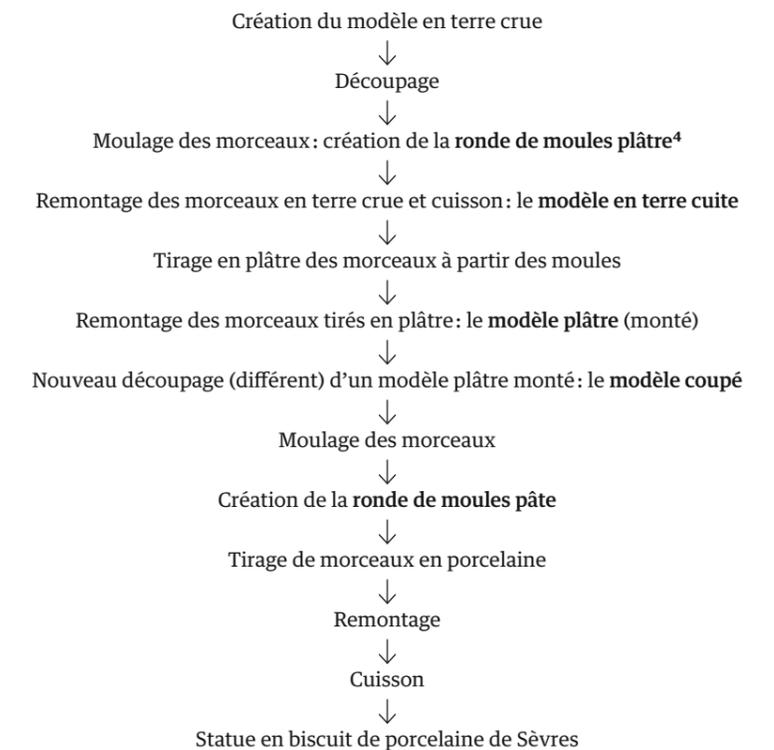
2. *La Manufacture des Lumières – La sculpture à Sèvres de Louis XV à la Révolution*, Fatou éd., Sèvres Cité de la céramique, 2015, p. 165-166

il était libre d'en choisir le nombre, la variété et même de mélanger à sa convenance des œuvres issues de surtout différents, ce qu'il ne se privait pas de faire en général.

Le surtout de *La Conversation espagnole* comporte sept pièces créées en 1772 par le sculpteur François-Joseph Duret. Selon les registres de vente de la Manufacture, il y a le « groupe de milieu », *La Conversation espagnole*, deux « groupes de côté », *Le Flûteur espagnol* et *Le Hautbois espagnol*, et quatre « figures accessoires », *La Cantatrice du Barry*, *La Cantatrice à la fraise*, *Le Joueur de musette espagnol* et *Le Joueur de mandore*³. Ce fut le surtout le plus vendu au XVIII^e siècle. Le musée ne possède pas un ensemble complet de tirages du XVIII^e siècle en biscuit de porcelaine de Sèvres de ce surtout. Certaines figures sont rares comme *Le Joueur de mandore*, dont il n'y a qu'un seul exemplaire du XVIII^e siècle connu à ce jour, conservé au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg. Le musée dut renoncer à tout emprunt à l'étranger dans le cadre de l'exposition et donc à cette œuvre indispensable, si l'on souhaitait présenter ce surtout au complet. Seule la numérisation 3D des éléments pouvait permettre de restituer l'ensemble et de réaliser une application numérique scénarisée.

De la numérisation de l'œuvre à la numérisation des moules

La société Pyramis Design mit donc en œuvre la numérisation de tous les éléments du surtout de *La Conversation espagnole* par la méthode très précise de lumière structurée, qui permet l'acquisition de plus de 50 points de mesure par mm². Selon leur disponibilité, le musée et la Manufacture pouvaient fournir pour cette opération des tirages en porcelaine parfois anciens mais aussi récents, la date d'édition important peu pour cette opération, des modèles préparatoires en plâtre ou en terre cuite, excepté pour le *Joueur de mandore* ou aucun de ces états n'était conservé. Seul restait la ronde de moules en plâtre du XVIII^e siècle. Dans la mesure où l'exemplaire en biscuit n'était pas demandé en prêt et où il ne semblait guère possible d'envoyer les ingénieurs à Saint-Petersbourg pour effectuer la numérisation sur place, il fallut travailler à partir des moules anciens et donc numériser des creux puis éditer l'œuvre numériquement. Si cela peut a priori sembler simple, il convient de prendre en compte le mode de fabrication d'une figure en porcelaine qui passe par une suite d'opérations complexes que nous pouvons schématiquement exposer :



3. *Ibid.*, p. 172-173

4. La ronde de moules désigne l'ensemble des moules pour une même œuvre (figure ou groupe). La ronde de moules plâtre est celle qui sert à éditer le modèle en plâtre alors que la ronde de moules pâte est utilisée pour les tirages en porcelaine. Selon la forme et la complexité du sujet, pour des raisons techniques, elles ne comportent pas toujours le même nombre de moules. De plus, par principe de précaution, on ne tire jamais de porcelaine dans un moule qui a été utilisé pour d'autres matériaux (tirage en terre ou en plâtre par exemple), au risque de contaminer la porcelaine et de voir apparaître des taches à la cuisson. Les rondes de moules sont donc désignées par leur matériau de tirage, plâtre ou pâte (de porcelaine) et non par le matériau de constitution des moules qui sont en plâtre dans les deux cas.

Il fallut donc numériser chaque moule constituant la ronde de moules, éditer numériquement chaque élément à partir des moules dématérialisés et comprendre comment les assembler alors qu'on ne disposait d'aucun modèle en terre cuite ou en plâtre pour vérifier le bon agencement des morceaux dans l'espace, même si le Musée de l'Ermitage avait fourni des clichés de l'œuvre. L'opération se révéla donc fort complexe. La numérisation 3D d'une simple figure mobilisait deux ingénieurs et nécessitait une vingtaine d'heures de travail, comprenant la numérisation (sur site) et le travail en postproduction. La numérisation de la ronde de moules prit davantage de temps.

Présenter ce qui n'est pas présent

La réalisation de l'animation multimédia fut ensuite confiée à l'agence de création audiovisuelle Fleur de papier. Le dispositif tactile et sonore fut installé au cœur de l'exposition, à proximité de la section des surtouts de table. Sous forme de questions-réponses animées, il permettait de communiquer diverses informations au visiteur, notamment sur l'histoire, les usages du surtout de table et lui offrait aussi la possibilité de regarder chaque groupe ou statuette en les faisant tourner à 360° à sa guise. Il devenait donc possible de voir toutes les pièces du surtout rassemblées au sein de l'exposition, en particulier *Le Joueur de mandore* resté à Saint-Petersbourg. Ce dispositif est dorénavant installé dans les collections permanentes du musée.

Grâce à ce mécénat de compétence bienvenu, Sèvres – Cité de la céramique put pallier l'absence d'œuvres de première importance en les donnant à voir au visiteur, certes différemment, mais en lui permettant de les manipuler de manière dématérialisée, grâce au dispositif numérique tactile mis en place.

L'impression 3D de sculptures

Par ailleurs, les matrices numériques des différents groupes et statuettes réalisées permettaient d'envisager leur tirage en résine blanche par imprimante 3D. Dans le cadre d'un partenariat avec la société E-Mage-In 3D, un tirage de *La Cantatrice du Barry* fut réalisé et exposé dans la salle précédant l'entrée de l'exposition, au sein d'un dispositif qui invitait à toucher des éditions en biscuit de porcelaine et en plâtre réalisées pour la circonstance. Plutôt destiné aux personnes malvoyantes, l'ensemble des pièces mises à disposition permet à l'ensemble du public de comprendre les différences de matériaux et de découvrir l'exemplaire issu de l'impression 3D, grâce au toucher autorisé.

Numériser pour préserver et conserver

Au-delà de cette expérience, ce projet a ouvert un champ de réflexion sur la préservation du patrimoine de l'établissement. La Manufacture de Sèvres, toujours en activité, est détentrice d'un indéniable savoir-faire en matière de porcelaine, qu'elle met en œuvre tant pour la réédition des modèles du passé qu'au service de l'art et des artistes contemporains. Seule manufacture nationale française dans le domaine de la céramique, elle a conservé au cours des siècles ses modèles, ses moules et les connaissances matérielles, techniques et artistiques pour perpétuer leur édition. La réserve des moules, appelée « magot », comprend environ 100 000 moules, datant selon les créations, des XVIII^e, XIX^e, XX^e et XXI^e siècles. La numérisation 3D réalisée à partir de la ronde de moules du *Joueur de mandore* permet aujourd'hui de conserver cette ronde de moules ancienne non seulement sous sa forme matérialisée en plâtre, mais aussi sous forme dématérialisée avec la matrice numérique. Le plâtre est un matériau fragile, sensible à des facteurs tels que les variations conjointes de température et d'humidité, qui peuvent accélérer sa dégradation et le rendre inutilisable. De plus, il y a toujours un risque de casse, en raison des nombreuses manipulations nécessaires à la mise en œuvre du tirage en porcelaine et l'usure liée à un usage répété. Le fichier numérique 3D de la ronde de moules est donc une manière nouvelle de protéger la ronde de moules en plâtre. En cas de réédition en effet, il serait ainsi possible de faire un tirage du *Joueur de mandore* par impression 3D puis, après découpage, d'utiliser les morceaux pour créer une nouvelle ronde de moules en plâtre évitant à l'ancienne toute utilisation risquée. Ce serait alors la nouvelle ronde de moules qui serait mise en usage puis conservée pour les utilisations ultérieures, épargnant ainsi la ronde d'origine, du XVIII^e siècle. Par ailleurs, elle resterait ainsi archivée grâce à la numérisation 3D effectuée.

La numérisation 3D a donc été introduite dans une institution détentrice d'un savoir-faire d'exception, respectueux d'une tradition qui contribue à sa renommée. Elle offre des possibilités variées : archivage, réédition, présentation au public, différentes de ce qui était alors pratiqué. Il conviendrait de les intégrer progressivement, dans l'optique inchangée de traverser les siècles en conservant patrimoine et savoir-faire.

Remerciements

Laurence Maynier, déléguée au développement culturel, Muriel Sassen, chef du service des partenariats, et Sandrine Vallée-Potelle, chef du service des éditions et du multimédia, qui ont initié, suivi et réalisé ce projet, Georges Vignon et son équipe, Société Pyramis Design, Société E-Mage-In 3D.

MAINTENANT OU JAMAIS

François Cheval

directeur du musée Nicéphore Niépce,
Chalon-sur-Saône

Serons-nous encore longtemps satisfaits de ce système défaillant? Retour aux années 1970, les institutions culturelles ne sont plus à même de répondre aux besoins du plus grand nombre. Elles n'ont pas résisté à la crise. Dans la logique darwiniste qui gouverne les temps actuels, une situation franche émerge, laissant de côté les petits intervenants culturels. Il en va ainsi d'une modernité qui ne s'encombre plus des vieilles lubies héritées du Conseil national de la Résistance. On n'a que faire de l'aménagement du territoire, de la diffusion du savoir et peu importe que la sottise généralisée progresse.

Il faut enfin accepter l'idée que certains musées continuent d'œuvrer pour la libération de la pensée quand d'autres participent à la culture de la marchandise! Pour les premiers, au-delà des bonnes intentions, comment résister? Une telle ambition réclame de nouveaux outils, d'autres statuts et d'autres soutiens pour redéfinir le musée, voire le refonder. Critique de l'institution et de son mode de fonctionnement obsolète, nous sommes dans l'attente d'une autre configuration confrontant les objets aux publics. Tout le monde s'est laissé duper par la fausse communauté du terme « musée ». L'outil dévoyé de la Révolution française reste cependant comme une possibilité de déchiffrer ce monde mal fait. Comment? En renversant les formes traditionnelles de l'organisation du travail, en mettant à mal les structures de production artistiques et en se libérant des constructions fossiles traditionnelles. L'expérimentation de voies nouvelles est la seule possibilité offerte au musée d'accomplir sa mission première : la lutte contre l'ignorance. Ils étaient rares ceux qui, dans les années 1970, pensaient la photographie comme un marqueur des temps modernes. Le musée Nicéphore Niépce, créé en 1972, s'inscrit parmi les plus anciennes institutions qui se sont vouées à présenter et expliciter ce médium. Ses collections exceptionnelles et sa détermination à refonder le photographique en ont fait un lieu incontournable pour celui qui veut comprendre les modifications structurelles de l'image et ses relations avec la société. Pionnier dans la numérisation des collections, dans l'utilisation des simulacres, engagé dans le transfert de compétences et le partage des savoirs, le musée Nicéphore Niépce conçoit le patrimoine comme un facteur de changement social.

Cette conscience résulte d'une démarche inhabituelle, insolite même. Elle affiche une autre représentation de la diffusion culturelle, une relation distanciée, parce que méfiante, aux pouvoirs et, surtout, une volonté d'être un acteur inscrit dans le réel. L'originalité de ce spécimen de musée prend appui sur un principe simple de fonctionnement : l'adéquation entre l'organigramme et le processus photographique. De la capture à la diffusion des images, le musée reprend à son compte la chaîne de production et de distribution de l'image mécanique. La capture coïncide avec le laboratoire, l'archivage et le stockage à l'inventaire et la diffusion au service du public. Le modèle mis en place, grâce à l'économie numérique, a de fait créé un objet économique et culturel particulier appelant une autre organisation du travail. À la base, le musée dispose d'un pôle fort de production et de recherche documentaire. Le laboratoire photographique et le service de l'inventaire ont élaboré une banque de données numériques exceptionnelle. Là, on conditionne, on archive, on numérise et on traite les

informations. Les doubles numériques réalisés selon des critères rigoureux sont sources de créations diverses : impressions, sites internet, publications. Ils font accéder le musée à d'autres horizons, lui font entrevoir d'autres champs d'investigation que la simple conservation. Dans l'idée de rénover le fonctionnement interne, ou autrement dit, en faisant du musée un lieu de développement d'innovations, l'idée d'un partage des responsabilités intellectuelles s'est imposée. Être au musée, c'est décider de devenir acteur de sa vie professionnelle, autrement dit, de faire entendre sa voix afin d'exprimer au mieux ses compétences. Il s'agit là de briser les rapports de domination liés au savoir qui l'emportent bien souvent au sein des institutions culturelles. Cette redistribution des responsabilités est en grande partie la conséquence de deux faits : le fonds photographique est océanique et le champ des collections est incommensurable. Or chaque employé dispose d'un savoir que lui seul est susceptible d'apporter à la compréhension de l'objet photographique. En second lieu, le musée considère que l'histoire de la photographie relève également de ses compétences. Tel est, entre autres, le rôle dévolu à la bibliothèque, aux résidences et au service des publics qui participent de cette ambition. Tout créateur, tout médiateur, qui se nourrit du fonds du musée Nicéphore Niépce le réévalue. Le décodage du fonds s'applique à tous les domaines de la collection : les techniques anciennes, l'expertise des appareils, l'histoire de la photographie. Le but est de requalifier le musée, non plus comme une entreprise de glorification nationaliste, – l'invention est française! –, non plus aussi comme une aventure techniciste, mais comme une explicitation des contradictions actuelles de la modernité ouvertes par l'invention de Nicéphore Niépce. La métamorphose du musée suppose la concrétisation de l'utopie. Elle provoque non seulement une démocratisation radicale mais impose la transformation des rapports hiérarchiques à l'intérieur de l'institution. Dans cette expérience, les personnels, des cadres aux agents de surveillance, ne se caractérisent pas uniquement comme les salariés d'une administration, mais comme les ordonnateurs d'une vision nouvelle. La culture du musée Nicéphore Niépce s'est forgée collectivement : l'invention d'un groupe constitué par cooptation. Elle s'est bâtie autour de certaines valeurs cimentant la collectivité. Avant tout, il y a l'intuition décisive de participer à une entreprise active et créative. Des documentalistes aux photographes du laboratoire, chacun a la claire conscience d'élaborer une pensée hétérodoxe. Ce sentiment imprègne les actes au quotidien. Il se caractérise par la volonté de contourner systématiquement la doxa muséographique et l'histoire traditionnelle des représentations. Ce non-conformisme soutenu n'est possible qu'en inversant la pyramide hiérarchique. La transparence de l'information, les décisions collectives ayant trait à la réflexion théorique, à la scénographie ou aux finances, rien n'échappe à la critique du groupe. L'autonomie des secteurs est systématiquement privilégiée ; un mode de fonctionnement qui remet en cause fondamentalement la position dominante du conservateur dans le champ muséal.

Dans le mode actuel de fonctionnement de l'art et de la conservation, le conservateur de musée, le curateur ou le commissaire d'exposition sont associés à l'administration du système. Ils intègrent cette couche sociale, la petite-bourgeoisie intellectuelle et technicienne, qui a émergé à la fin des années 1960 en France. On a confié à cette formation sociale la double responsabilité de moderniser la pensée sur le savoir afin de contribuer au perfectionnement de l'appareil intellectuel et productif, pour mieux garantir la paix sociale. Aujourd'hui, la profession a cessé de jouer les intermédiaires entre maîtres et servants. Elle contribue à creuser l'écart entre possédants et dépossédés. Les activités culturelles, au sens large, qui faisaient illusion, sont dorénavant confinées dans des espaces clos au profit de la promotion d'une culture de l'objet de luxe. On a préféré le choix de la rareté à celui de la démocratisation. Commis désormais par la division du travail aux tâches de conception et d'organisation du « *mainstream* », la vocation médiatrice des conservateurs n'a plus d'autres débouchés que la légitimation de la marchandise culturelle. Mais dans cette configuration, ils demeurent les agents secondaires de la reproduction du système. Refusant d'assumer ce statut inédit, reniant leur origine « révolutionnaire », ils se distinguent par le déni en se vouant à la construction du nouvel ordre social. Comme catégorie sociale, ils devaient beaucoup à l'État. Ils lui devaient tout, sa réalité, avec ses petits pouvoirs, ses moyens et, surtout, ses privilèges. Ils se retrouvent aujourd'hui orphelins, livrés à la médiocrité des potentats provinciaux. Leur horizon est désormais limité au bon vouloir d'« élites » défailtantes. L'art et la culture matérielle organisent une opération permanente de « maintien de l'ordre » culturel. Les processus de la reproduction des comportements normatifs résultent bien souvent de l'imbrication des commissaires. Issus de la même école, ils partagent la même vision et surtout pensent en terme de « public », c'est-à-dire en exprimant l'impossibilité d'extension de la sphère culturelle. Ont-ils jamais révisé leur jugement sur la fabrication de l'art et ses circuits de diffusion limités ? Il faut dire que leur formation ne privilégie pas l'inventivité et le doute. Face au contrôle clanique de l'art et de l'esthétique en général, breveté par l'Institut national du Patrimoine, producteur de conformité, on ne peut que penser autrement le fonctionnement du musée. Tel est le constat, brut, d'un sens commun qui n'imagine pas une gestion conflictuelle entre, d'une part, la diffusion des savoirs, et, d'autre part, la transformation des modes de gouvernance. Le musée, un objet courant sur le territoire français, et non un hybride entre la multinationale et la marque, n'a jamais été perçu comme un modèle de fonctionnement qui

relèverait conjointement de l'expérimentation et de la production de valeur. Le musée n'est plus considéré pour ses potentialités de production intellectuelle et de culture matérielle. Marginale dans la sphère des échanges, l'institution n'est, en dernière analyse, définie que par ses caractéristiques d'éducation et de socialisation de la population. La place qu'elle occupe dans la sphère de la production et la circulation des marchandises est de légitimer et de certifier.

Le statut de la fonction publique, la filière culturelle en particulier, entérine cet état de fait, par sa sectorisation et sa hiérarchisation. Il rentre en contradiction avec les capacités développées par les membres les plus actifs de l'institution. On connaît les insuffisances de la situation. L'absence de stimulants économiques freine le dynamisme du musée. Pour y remédier, il est nécessaire d'instituer un système de codirection des projets extérieurs au musée, autorisant des compléments financiers. D'ores et déjà, il va de soi que la métamorphose du musée doit s'accompagner d'une revalorisation des salaires et revenus. La condition de cette modification est conditionnée à l'abandon partiel de certaines tutelles traditionnelles. L'avenir des musées appelle une modification structurelle d'ampleur, juridique en particulier. Les musées qui se battent pour la préservation des acquis de l'État providence font fausse route. Les diminutions programmées de l'aide de l'État aux collectivités territoriales, responsables de la majeure partie des infrastructures régionales, sont un phénomène irréversible. Ce n'est pas seulement l'annonce de la disparition d'un partenariat mais l'idée d'une régulation globale de la Culture qui semble agonisante. Il faut donc envisager un nouveau pacte entre la société et les musées. La bureaucratie centrale de l'État, c'est-à-dire le ministère de la Culture, plus précisément le service des musées de France, s'efface désormais au profit de l'autocratie municipale et des grands capitaines d'industrie.

En effet, la période actuelle démontre la capacité des grands capitaines d'industrie, conséquence de la mondialisation, à faire fi de la souveraineté nationale. Le nouvel ordre, ce marché mondialisé des marchandises et des capitaux, prescrit la redéfinition des références et des biens culturels. La géopolitique de l'appropriation de ces derniers a besoin de l'exposition et passe par le contrôle des banques de données ; c'est-à-dire l'organisation de la rareté et des flux. La récente puissance du marché repose sur la croyance en « l'algorithme de recommandation », comme notification objective constitutive des choix culturels. Elle suppose la soumission du « consommateur » aux informations collectées. Les théories de « l'économie de l'attention » privilégient l'instant au contenu, la demande à la suggestion. L'usage et la satisfaction sont les seules règles de l'industrie culturelle. Cette superstructure complexe de collectionneurs, de commissaires et de galeristes, détermine le « *Mainstream* ». Face à ce Léviathan moderne, le musée de province, isolé et dévasté par la logique des chiffres d'entrées et des recettes, frileux dans le soutien à l'expérimentation, conventionnel dans sa programmation, erre sans repères. Il subit les effets de la marchandise, et en particulier, de la marchandise-image, conséquence de l'économie numérique, qui a colonisé tous les aspects de la vie sociale. L'extension du domaine de la marchandise, en incluant la culture, a absorbé la sphère domestique pour lui ôter désormais toute légitimité.

L'avenir du musée Nicéphore Niépce passe par une prise en compte de cette redéfinition-révolution technologique. Cette remise à plat donne l'occasion d'une autonomie possible favorisée par le numérique et par l'Internet. De leur saisie à leur distribution, les représentations diverses du monde sont vouées à s'inscrire sur ce support universel qui fait converger vers lui l'ensemble des moyens de diffusion. Ce qui a pour conséquence évidente de transformer en profondeur le sens dans un espace unique de contenus visuels et de modéliser le consommateur. Il est manifeste que dans cette nouvelle modernité de l'image, la détention du fonds en possession du musée ne peut être qu'authentification et certification de la marchandise-image, objet numérisé et mobile. La modernité numérique confisquée souhaite déléguer au musée la mission de garantir l'authenticité et la certification des valeurs des images en circulation. Les musées de la photographie, en particulier, ne participent plus à l'évaluation de la richesse des nations, mais accèdent au statut de banques fédérales d'images. Le musée Nicéphore Niépce peut et doit offrir une alternative à ce modèle triomphant. Sous une forme encore embryonnaire, dans une taille appropriée, il s'appuie sur ce qui fait son originalité, la détention, le traitement du stock dans le but de mettre à disposition du plus grand nombre le savoir. Une utopie concrète.

S'il y a nécessité à réformer l'institution, c'est dans la lutte contre le conformisme généralisé. Ce qui caractérise le monde contemporain, c'est avant tout la médiocrité de ce que nous voyons ou fabriquons. Il s'établit ainsi une relation entre l'étroitesse de vue de l'offre culturelle et la position actuelle du spectateur. Pour nous, est spectateur émancipé celui qui est encore en capacité d'admirer et, surtout, d'exprimer les termes de son admiration. Quand l'ensemble des relations sociales, dont la vie culturelle fait partie, recherche l'oubli et incite à se livrer aux « experts », l'urgence consiste à élaborer un manuel de contre-éducation culturelle, sociale et politique, fondée sur l'apprentissage de la critique. Quand la marchandise fusionne avec l'objet d'art, jamais l'idéologie libérale n'a affirmé avec autant de morgue sa puissance aliénante. L'aliénation moderne ne résulte plus seulement des assujettissements économiques et d'une non-conscience des contradictions. Elle se fonde sur un puissant désir de croyance et la crainte du doute. Mieux vaut répéter et accumuler.

Le désir d'infini n'a plus rien de religieux ou de mystique. Le modèle du collectionneur aux moyens illimités, au stockage sans fin, a pris le pas sur le fragment significatif. Contre la satisfaction permanente et sans repères de l'expansion démesurée et continue, le musée offre la sélection et une relation ternaire entre l'objet, le monde et le sujet conscient. La conversion du musée, comme communauté vivante se projetant dans les contradictions du réel, relève de l'utopie, donc du politique. Le chantier toujours ouvert, et par nature complexe, est d'expérimenter le musée comme objet de transformation sociale et producteur de valeurs. Ce chantier doit débarrasser l'institution de son caractère nostalgique. L'ambition du musée, en retrouvant ses vertus initiales, est d'éclairer les nouveaux chemins de la connaissance. Il sera alors, avec d'autres, une alternative à la marchandise nouvelle, l'image.

PRÉSENTATION DES INTERVENANTS

François Cheval

François Cheval est conservateur en chef du musée Nicéphore Niépce et directeur des musées de Chalon-sur-Saône. Commissaire de plus de cent expositions et auteur de nombreuses publications, il interroge la conservation ou l'exposition de la photographie au musée et remet en cause dans chacune d'elles les certitudes de l'histoire de la photographie (francois_cheval@yahoo.fr).

Michel Dubus

Michel Dubus est ingénieur d'études au Centre de recherche et de restauration des musées de France. Il a notamment participé à des publications concernant le marquage des œuvres d'art, le transport des œuvres d'art et plusieurs études liées à la conservation préventive (michel.dubus@culture.gouv.fr).

François Dusoulier

François Dusoulier est directeur du Muséum d'Histoire naturelle de Toulon et du Var. Il a notamment publié sur le récolement des collections entomologiques, les questions de taxinomie et de nomenclature ainsi que sur la singularité de l'herbier d'oiseaux du Musée muséum départemental des Hautes-Alpes à Gap (f.dusoulier@var.fr).

François Goven

François Goven est inspecteur général des monuments historiques pour le ministère de la Culture et de la Communication (francois.goven@culture.gouv.fr).

Virginie Lagane

Virginie Lagane est chef de projet au département des expositions de la Réunion des musées nationaux – Grand Palais, Paris (virginie.lagane@mngp.fr).

Léontine Meijer-van Mensch

Léontine Meijer-van Mensch est directrice-adjointe du Museum Europäischer Kulturen – Staatliche Museen à Berlin. Elle a publié sur les nouvelles tendances en muséologie, la collecte du contemporain dans les musées de société ou encore les priorités et dilemmes éthiques aux Pays-Bas (leontine@menschmuseology.com).

Véronique Milande

Véronique Milande est chef du service de la conservation préventive et de la restauration à la Cité de la Céramique, Sèvres et Limoges. Elle a réalisé plusieurs publications sur les techniques de sculpture et leur restauration à Sèvres (veronique.milande@sevrescitceramique.fr).

Grazia Nicosia

Grazia Nicosia est conservateur-restaurateur au service de la conservation préventive, Direction de la recherche et des collections, Musée du Louvre. Elle a publié sur la matière constitutive des peintures d'Eugène Leroy, sur l'incidence du nettoyage des tableaux, l'interprétation contemporaine du rentoilage à la colle de pâte ainsi que sur les insectes dans les collections patrimoniales (grazia.nicosia@louvre.fr).

Pierre Pénicaud

Pierre Pénicaud est conservateur en chef du patrimoine au Muséum national d'Histoire naturelle, Paris. Il a dirigé le musée Henri-Lecoq à Clermont-Ferrand et les Galeries du Jardin des Plantes – Muséum national d'Histoire naturelle. Il a été commissaire d'une trentaine d'expositions scientifiques et notamment pour la création de l'espace Balcon des sciences dans le projet de rénovation du Musée de l'Homme, Paris. Il a rédigé de nombreux articles traitant de l'histoire des sciences et de muséologie (penicaud@mnhn.fr).

Sylvie Robin

Sylvie Robin est conservateur en chef du département d'archéologie de la Crypte archéologique et des Catacombes, rattachées au musée Carnavalet, Paris (sylvie.robin@paris.fr).

Petra Rotthoff

Petra Rotthoff est directrice des expositions pour Museumspartner GmbH à Innsbruck, en Autriche. Elle gère les expositions itinérantes dans le cadre de collaborations internationales entre musées (rotthoff@museumspartner.com / www.museumspartner.com).

Michel Van-Praët

Michel Van-Praët est professeur émérite du Muséum national d'Histoire naturelle, rattaché au Centre Koyré EHESS/CNRS/Muséum national d'Histoire naturelle, Paris. De 1987 à 1994, il a été directeur du projet de la Galerie de l'Évolution. Ses publications sont nombreuses et liées à la mémoire des cultures scientifiques, aux muséums d'Histoire naturelle, aux questions éthiques et aux enjeux des musées face à la crise globale de l'environnement (michel.van-praet@orange.fr).

PROGRAMME COMPLET

Jeudi 28 mai 2015

Mots de bienvenue

- Jean-François Chougnat, président du MuCEM
- Denis-Michel Boëll, président du Comité français de l'ICOM

PROPRIÉTÉ DES COLLECTIONS : ORIGINE ET LÉGITIMITÉ

- Modératrice : Claire Chastanier, adjointe au sous-directeur des collections, Service des musées de France

Introduction : présentation des actions de l'ICOM

- France Desmarais, directrice des programmes et des partenariats, Secrétariat général de l'ICOM

Convention sur la diversité biologique : les conséquences de la mise en œuvre du protocole de Nagoya par l'Union européenne et particularités françaises

- Michel Guiraud, directeur des collections, Muséum national d'Histoire naturelle

Droit de l'environnement et droit du patrimoine : quelle place pour les archives de la biodiversité?

- François Dusoulier, conservateur du Muséum d'Histoire naturelle de Toulon et du Var

Collections et restes humains : intérêt public et respect de la dignité

- Michel Van-Praët, professeur émérite au Muséum national d'Histoire naturelle

Les Catacombes de Paris, risques et perspectives d'une collection atypique

- Valérie Guillaume, directrice, et Sylvie Robin, conservateur en chef du patrimoine, musée Carnavalet – Histoire de Paris/Crypte archéologique du parvis Notre-Dame / Catacombes

SUREXPLOITATION : VIE ET SURVIE DES COLLECTIONS

- Modératrice : Christiane Naffah-Bayle, directrice des collections, Mobilier national

La mise en œuvre de l'exposition diplomatique itinérante « Chefs d'œuvres de la peinture française » à Pékin et Macao en 2014 : anticipation et maîtrise des facteurs de risque

- Virginie Lagane, chef de projet, département des expositions, Réunion des musées nationaux – Grand Palais

Risques et chances d'exposer un objet des collections en dehors de son emplacement habituel

- Petra Rotthoff, directrice des expositions, Museumspartner, Innsbruck

La conservation des biens culturels : la possibilité d'une approche normative

- François Goven, conservateur général du patrimoine, président du CNBC – Commission de normalisation de la conservation des biens culturels

Les risques d'une circulation intensive des collections

- Michel Dubus, ingénieur d'études, C2RMF

Le soin des œuvres en mouvement

- Sara-Zoé Kuperholz, conservateur-restaurateur de sculptures, Paris

La e-conservation au service de la prévention des risques

- Grazia Nicosia, conservateur-restaurateur, conseiller en conservation préventive, musée du Louvre

Vendredi 29 mai 2015

SOLUTIONS INNOVANTES : DIFFUSER AUTREMENT

- Modératrice : Anne-Catherine Robert-Hauglustaine, directrice générale de l'ICOM

Collection mobility and the Netherlands

- Léontine Meijer-van Mensch, Deputy Director, Museum of European Cultures, State Museums Berlin and chair of COMCOL, the ICOM Committee for Collecting

Muséums et itinérance des expositions

- Pierre Pénicaud, conservateur en chef, Musée de l'Homme

Le Siècle des Lumières et la numérisation 3D : un défi au temps

- Véronique Milande, chef du service de la conservation préventive et de la restauration, Cité de la céramique – Sèvres et Limoges

Maintenant ou jamais

- François Cheval, directeur du musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône

Conclusion

- Denis-Michel Boëll, président du Comité français de l'ICOM

COMITÉ D'ORGANISATION

Pour le Comité français de l'ICOM

- Denis-Michel Boëll, président d'ICOM France – conservateur général du patrimoine, directeur adjoint du musée national de la Marine
 - Benjamin Granjon, alors secrétaire permanent d'ICOM France
 - Valérie Guillaume, trésorière d'ICOM France – conservateur en chef du patrimoine, directrice du musée Carnavalet – Histoire de Paris / Crypte archéologique du parvis Notre-Dame / Catacombes
 - Philippe Guillet, membre élu au Conseil d'administration d'ICOM France – directeur du Muséum d'Histoire naturelle de Nantes
 - Véronique Milande, chef du service de la conservation préventive et de la restauration, Sèvres, Cité de la Céramique
 - Myriame Morel-Deledalle, présidente de l'ICMAH (Comité international de l'ICOM pour les musées et collections d'archéologie et d'histoire) – conservateur du patrimoine, MuCEM, Marseille
 - Christiane Naffah-Bayle, membre élu au Conseil d'administration d'ICOM France – conservateur général du patrimoine, directrice des collections, Mobilier national
 - Grazia Nicosia, conservateur-restaurateur, conseiller en conservation préventive, musée du Louvre
 - Pierre Pénicaud, membre de droit du Conseil d'administration d'ICOM France – conservateur en chef du patrimoine au Muséum national d'Histoire naturelle, Paris
 - Anne-Catherine Robert-Hauglustaine, directrice générale de l'ICOM
 - Dominique Vandecasteele, conservateur du patrimoine, musée des arts et métiers
- ### Pour la Direction générale des patrimoines / Service des musées de France
- Claire Chastanier, attachée principale d'administration, adjointe au sous-directeur des collections

INFOS PRATIQUES

MONTANT DES COTISATIONS POUR L'ANNÉE 2015

MEMBRES INDIVIDUELS

Actifs	85 €
Associés	180 €
Retraités	60 €
Étudiants (non-votants)	39 €
Bienfaiteurs (non-votants)	400 €

MEMBRES INSTITUTIONNELS

Actifs I (Budget* < 30 000 €)	322 € 3 cartes
Actifs II (Budget* entre 30 000 € et 100 000 €)	397 € 4 cartes
Actifs III (Budget* entre 100 000 € et 1 000 000 €)	571 € 5 cartes
Actifs IV (Budget* entre 1 000 000 € et 5 000 000 €)	681 € 6 cartes
Actifs V (Budget* entre 5 000 000 € et 10 000 000 €)	775 € 7 cartes
Actifs VI (Budget* > 10 000 000 €)	1 040 € 8 cartes
De soutien	2 400 € 8 cartes

* Budget de fonctionnement de l'institution

Le rapport moral 2015 du Comité français de l'ICOM est accessible en ligne sur notre site Internet : www.icom-musees.fr

ICOM France
13, rue Molière
75001 Paris
T. 01 42 61 32 02
icomfrance@wanadoo.fr
C.C.P. 483 – 15 X

CONSEIL EXÉCUTIF DE L'ICOM 2013-2016

Président

Hans-Martin Hinz
Allemagne

Vice-présidents

George Okello Abungu
Kenya

Tereza Moletta Scheiner
Brésil

Trésorier

Peter Keller
Autriche

Membres ordinaires

Ossama Abdel Meguid
Égypte

Laishun An
Chine

Inkyung Chang

République de Corée

Luisa De Peña Díaz

République Dominicaine

Willem De Vos
Belgique

Alberto Garlandini
Italie

Goranka Horjan
Croatie

Merete Ipsen
Danemark

Diana Pardue
États-Unis

Regine Schulz
Allemagne

Membre *ex officio*

Suay Aksoy

Turquie, Présidente
du Comité consultatif

COMPOSITION DU CONSEIL D'ADMINISTRATION DU COMITÉ FRANÇAIS 2013-2016

16 Membres élus

Monsieur Paul Astruc

École nationale supérieure d'architecture
de Paris-La Villette

Monsieur Denis-Michel Boëll

Musée national de la Marine – Paris

Monsieur Jean-Gérald Castex

Musée du Louvre – Paris

Madame Pauline Chassaing

Restauratrice du patrimoine – Nantes

Madame Françoise Dalex

Musée du quai Branly – Paris

Monsieur Louis-Jean-Gachet

Conservateur général honoraire

Madame Marie Grasse

Musée national du Sport – Nice

Madame Valérie Guillaume

Musée Carnavalet – Paris

63

Monsieur Philippe Guillet

Muséum d'Histoire naturelle de Nantes

Monsieur David Liot

Musées de la Ville de Dijon

Madame Christiane Naffah-Bayle

Mobilier national – Paris

Monsieur Philippe Nieto

Archives nationales – Paris

Madame Juliette Raoul-Duval

Musée des Arts et Métiers – Paris

Monsieur Jacques Terrière

Ville de Dinard

Madame Isabelle Vinson

UNESCO – Paris

Monsieur Eric de Visscher

Musée de la Musique – Paris

14 Membres de droit

Madame Cécile Aaufaure

Représentant le directeur des affaires
culturelles de la Ville de Paris

Madame Sophie Biecheler

Représentant le président d'Univer-
science, Établissement public du Palais
de la découverte et de la Cité des sciences
et de l'industrie – Paris

Monsieur Bernard Blache

Représentant le président de l'AMCSTI/
Association des musées et centres pour le
développement de la culture scientifique,
technique et industrielle – Paris

Monsieur Vincent Campredon

Représentant les trois musées nationaux
du Ministère de la Défense – Paris

Madame Catherine Cuenca

Représentant le directeur du musée
des Arts et Métiers – Paris

Monsieur Bruno Favel

Chef du Département des affaires
européennes et internationales/
Direction générale des patrimoines – Paris

Monsieur Gérard Guillot-Chêne

Représentant le président de l'AGCCPF/
Association générale des conservateurs
des collections publiques de France – Paris

Madame Julie Guiyot-Corteville

Représentant le président de la FEMS/
Fédération des écomusées
et des musées de société – Besançon

Madame Marie-Christine Labourdette

Directrice, chargée des musées de France/
Direction générale des patrimoines – Paris

Monsieur Yves Le Fur

Représentant le président de l'Établissement
public du musée du quai Branly – Paris

Monsieur Pierre Pénicaud

Représentant le directeur général du
Muséum national d'Histoire naturelle – Paris

Madame Anne-Solène Rolland

Représentant le président directeur
de l'Établissement public
du musée du Louvre – Paris

Madame Anne-Elizabeth Rouault

Représentant le président de la FFCR/
Fédération française des professionnels
de la conservation-restauration – Paris

Monsieur Michael Schischke

Représentant le président
du Centre national d'art et de culture
Georges Pompidou – Paris

Membres du Bureau exécutif

Président

Denis-Michel Boëll

Vice-président

Jacques Terrière

Secrétaire général

Eric de Visscher

Secrétaire générale adjointe

Marie Grasse

Trésorière

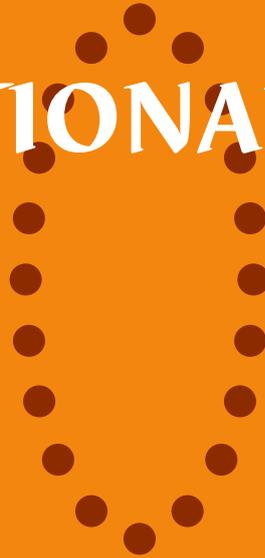
Valérie Guillaume

Trésorier adjoint

Louis-Jean Gachet



ICOM FRANCE
CONSEIL
INTERNATIONAL
DES MUSÉES



N° ISSN 1639-9897

