

ICOM FRANCE  
COMITÉ NATIONAL FRANÇAIS DE L'ICOM

# Musées et droits culturels

RENNES, LES CHAMPS LIBRES - MUSÉE DE BRETAGNE, 8 FÉVRIER 2019



# Musées et droits culturels

---

*Rennes, Les Champs Libres  
Musée de Bretagne, 8 février 2019*



# Sommaire



## **PROPOS DE LA JOURNÉE . . . . . p.7**

## **OUVERTURES OFFICIELLES . . . . . p.13**

Céline Chanas, directrice du musée de Bretagne

Benoît Careil, adjoint délégué à la culture de la Ville de Rennes

Juliette Raoul-Duval, présidente d'ICOM France

## **SESSION 1 - COMMENT DÉFINIR LES DROITS CULTURELS ? . . . . . p.23**

### **Le droit au patrimoine, une obligation commune**

Patrice Meyer-Bisch, philosophe, président de l'Observatoire de la diversité et des droits culturels, coordinateur de la chaire Unesco pour les droits de l'Homme et la Démocratie, Fribourg (Suisse)

### **Droits de l'Homme et droits de l'œuvre – L'espace de portée sociale des musées et des objets de collection**

Gabi Dolff-Bonekämper, historienne de l'art, ancienne conservatrice du Mur de Berlin, titulaire de la chaire d'études de Conservation et de patrimoine urbain à l'Institut de planification urbaine et régionale de l'Université Technique de Berlin

## **SESSION 2 – LES DROITS CULTURELS DANS LES PROJETS DES MUSÉES . . . . . p.41**

### **Table ronde**

avec Léna Boisard Le Coat, doctorante à l'Université de Nantes, en convention CIFRE avec la Région Bretagne

Candice Runderkamp, chargée des collections du Musée alsacien de Strasbourg

Mathilde Schneider, directrice des musées Beauvoisine (musée des Antiquités et Muséum d'histoire naturelle)

Simon Gauchet, artiste, École parallèle imaginaire (Rennes)

Kelig-Yann Cotto, directeur du Port-Musée de Douarnenez

Modératrices : Céline Chanas, directrice du musée de Bretagne, et Gabi Dolff-Bonekämper, historienne de l'art.

## **SESSION 3 – LE CODE DE DÉONTOLOGIE DE L'ICOM : UNE APPROCHE INTERNATIONALE DES DROITS CULTURELS ? . . . . . p.63**

### **Le rôle des institutions muséales dans l'émergence et la reconnaissance des droits culturels : théorie, pratique et perspectives**

Isabelle Anatole-Gabriel, cheffe de l'unité Europe et Amérique du Nord au Centre du patrimoine mondial de l'Unesco.

### **Le Code de Déontologie de l'ICOM, culture commune des professionnels de musée**

Johannes Beltz, membre d'ETHCOM, directeur adjoint du musée Rietberg, Zürich





# Propos de la journée





## Un enjeu de réflexion pour le secteur muséal français

**L**a thématique des droits culturels trouve largement écho au sein des principes fondateurs de l'ICOM. Dès l'origine, sa mission a été définie dans une perspective de promotion du patrimoine naturel et culturel dans un cadre universel, au service de la société et de son développement. Son code de déontologie en est le reflet.

L'année européenne du patrimoine culturel en 2018 a constitué une occasion d'actualiser les exigences des droits culturels avec les enjeux de diversité culturelle et de dialogue interculturel ; cette thématique questionne également la notion de patrimoine comme ressource à connaître, à s'approprier et à partager.

Les droits culturels font aussi écho à d'autres démarches engagées de longue date dans le champ des musées, à la Convention de Faro sur la valeur du patrimoine culturel pour la société du Conseil de l'Europe (2005) ou à la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel adoptée par l'Unesco en 2003 et figurent explicitement dans la loi française (loi NoTRE).

À Rennes, la journée d'étude co-organisée par ICOM France et les Champs Libres - musée de Bretagne visera à donner des clés de lecture théorique de cette notion encore trop méconnue des professionnels, puis à engager l'échange sur les pratiques de chacun. De manière concrète, il s'agit aussi de relire ensemble notre code de déontologie par le prisme des droits culturels.

Cette thématique des droits culturels permet de questionner l'écosystème muséal, depuis le processus d'acquisition jusqu'à la gouvernance en passant par l'implication des publics.

Lors de notre journée du 8 février 2019, il sera question de « biens communs » appliqués aux contextes muséaux : cette approche est-elle partagée par l'ensemble de la communauté muséale ? Comment se constitue le patrimoine muséal ? Comment le diffuser, le valoriser ?

### **Un enjeu de réflexion pour le territoire : l'adéquation du thème proposé avec les politiques culturelles métropolitaines et régionales**

Le thème proposé entre également en résonance avec l'ambition de Rennes et de la Bretagne de décliner dans leurs propres politiques culturelles ce principe de droits culturels. L'enjeu pour la ville de Rennes et la métropole est d'accompagner une meilleure appréhension des droits culturels pour leur mise en œuvre. Partenaires publics et acteurs du territoire ont la volonté de développer une gouvernance en phase avec les droits culturels.

Cette journée pourra ainsi nourrir le cycle de formation et de recherche-action développé par la région Bretagne, le département d'Ille-et-Vilaine, Rennes Métropole, la Ville de Rennes et le CNFPT avec la participation du Réseau culture 21.





# Ouvertures officielles





## **Céline Chanas, directrice du musée de Bretagne**

**A**u nom du comité de direction, de Corinne Poulain, directrice des Champs Libres, de mes collègues, Marine Bedel, directrice de la bibliothèque, et Michel Cabaret, directeur de l'Espace des sciences, je suis heureuse de vous accueillir pour une journée de réflexion, dans le prolongement harmonieux de la rencontre organisée hier en ces murs avec la philosophe et psychanalyste Cynthia Fleury, qui va présider le conseil d'établissement des Champs Libres. Elle a en effet insisté sur la mission de service public des musées et des Champs Libres comme instruments de transmission à des personnes considérées comme des sujets, et sur la manière de « refabriquer du commun » en suscitant l'engagement. Je ne doute pas que ces sujets seront abordés aujourd'hui.

## **Benoît Careil, adjoint délégué à la culture de la Ville de Rennes**

**J**e me substitue avec plaisir à Hervé Letort, vice-président chargé de la culture, de la communication et de la citoyenneté du conseil de Rennes Métropole, empêché. Depuis 2015, la ville de Rennes, la métropole, le département d'Ille-et-Vilaine et la région Bretagne réfléchissent ensemble aux moyens d'exercer leurs nouvelles responsabilités : respecter les droits culturels et l'égalité des personnes, leur identité culturelle, leur droit de création, d'expression, de programmation, le droit de chacune et de chacun à participer à la vie culturelle, à s'instruire, à enrichir à tout âge sa culture personnelle pour se sentir plus libre et mieux capable d'établir des relations et des échanges avec l'autre, à prendre part au défi de mieux « faire humanité » ensemble. Avec le soutien de la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) de Bretagne, nos quatre communautés pressent leurs institutions et leurs partenaires culturels de s'engager dans cette nouvelle voie. Les musées d'art et de société sont particulièrement concernés par ce changement de paradigme, et je sais que vous y travaillez déjà. L'enjeu est d'importance, puisqu'il s'agit de construire un monde durable, n'excluant personne, préservant et partageant la diversité de ses ressources patrimoniales, matérielles et immatérielles, culturelles et artistiques, passées, actuelles et en devenir.

Je remercie ICOM France, le musée de Bretagne et les Champs Libres d'avoir organisé cette journée de réflexion dans la capitale bretonne, au sein d'une collectivité qui s'est donnée depuis les années 1990 pour beau slogan celui de « vivre en intelligence ». J'espère que nous terminerons cette journée avec plus de liberté, de capacité et de détermination à agir.

## Juliette Raoul-Duval, présidente d'ICOM France

**J**e vous remercie, chers amis rennais, de nous accueillir en ces Champs Libres pour parler d'une liberté singulière : celle, pour chacun, de vivre son identité culturelle. Cette journée, nous l'avons voulue ensemble. Roland Thomas, alors directeur des Champs Libres, avait proposé à ICOM France d'accueillir sa journée professionnelle 2018. Il en est allé autrement, mais la volonté de la ville de Rennes, de Céline Chanas et de son équipe de tenir un débat sur ces questions avec ICOM France était telle que nous avons poursuivi sur cette voie – et nous y voilà !

Rennes, la Bretagne et les droits culturels ont une longue histoire commune, et l'on sait l'implication de vos élus dans l'élaboration de la loi portant sur la nouvelle organisation territoriale de la République, dite loi NOTRe, et de la loi relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine.

Pour les professionnels de musée que nous sommes tous ici, le droit à l'éducation et le droit de participer à la vie culturelle, qui fondent – sans les résumer, bien sûr – les droits culturels sont notre credo explicite depuis qu'a été adoptée en 1986 la première version de notre code de déontologie. Pour mémoire, le principe qui sous-tend son chapitre IV est ainsi libellé : « *Les musées ont l'important devoir de développer leur rôle éducatif et de drainer le public le plus large qui soit de la communauté, de la localité ou du groupe qu'ils servent. Interagir avec la communauté et promouvoir son patrimoine font partie du rôle éducatif du musée* ». Il était donc logique que, dans une journée consacrée à « Musées et droits culturels », une large place soit faite à l'ICOM et à son code de déontologie.

On ne peut introduire le débat qui s'ouvre aujourd'hui sans penser au grand débat national en cours, dont certains observateurs avisés relèvent qu'il parle de tout sauf de la culture. Le 26 janvier dernier, dans *Le Monde*, Michel Guerrin soulignait ainsi que dans sa *Lettre aux Français*, le président de la République emploie une fois le mot culture, en ces termes : « *L'impôt finance nos services publics, notamment notre culture* ». Dans *La Tribune des arts*, Jacques Attali déplorait que la culture ne soit pas un sujet de débat, « *parce que tout le monde s'en moque, parce que personne ne la réclame sinon ceux*

*qui, grâce à leur environnement social, l'ont déjà et ne sont pas en situation d'en manquer... ».* La formule est quelque peu désabusée mais nombre d'entre nous peuvent partager cet amer constat. Une semaine plus tard, lors de ses vœux, le ministre a attrapé la balle au bond – et tant mieux –, en invitant les lieux de culture à « *ouvrir leurs portes au grand débat* ». Dont acte.

À dire vrai, nous n'avions pas attendu : depuis deux ans, ICOM France met sur la table de nombreuses questions concernant la vie quotidienne des professionnels de musées. Nous avons débattu de nos métiers, du bouleversement du paysage professionnel – et certains ont évoqué, peut-être à la légère mais peut-être pas, l'*ubérisation* qui gagne, quand des tâches autrefois confiées à des salariés statutaires sont sous-traitées à des autoentrepreneurs. Nous avons débattu il y a quelques semaines des risques, de l'incendie à l'attentat, du vol aux risques psycho-sociaux, en invitant nos collègues du comité international pour la sécurité des musées de l'ICOM. Nous débattons, la semaine prochaine, des enjeux professionnels sous-jacents aux restitutions. Il y a là, on le sait, des questions diplomatiques et géopolitiques, mais aussi des enjeux relatifs au cœur de notre métier, qui est de restaurer, conserver, transporter, exposer, se former. Une fois encore, notre code de déontologie, qui établit en son chapitre VI que « *les musées travaillent en étroite coopération avec les communautés d'où proviennent les collections ainsi qu'avec les communautés qu'ils servent* », nous est précieux.

Nous avons donc pensé que s'interroger sur les relations entre musées et droits culturels ramenait naturellement et inévitablement à ce texte fondamental. Le code de déontologie des musées sous-tend notre culture commune puisque, en devenant membre d'ICOM, on s'engage à le respecter. Ce n'est pas rien, sachant qu'ICOM est fort de 40 000 membres répartis dans 135 pays et que ce texte est traduit en trente-six langues.

Je remercie vivement notre collègue Johannes Beltz, membre du comité de déontologie d'ICOM, d'être venu nous rappeler les fondements de ce code, et Isabelle Anatole-Gabriel, au nom de l'Unesco, dont l'ICOM est partenaire, qui décrira le contexte dans lequel les droits culturels sont apparus. Je remercie également tous nos invités, dont Patrice Meyer-Bisch et Gabi Dölff-Bonekämper qui commenteront respectivement la Déclaration de Fribourg et la convention de

Faro, ouvrant ainsi le débat qui se poursuivra par des retours d'expériences vécues dans différents musées.

Cette journée est dédiée à la mémoire de Louis André, historien et conservateur du patrimoine, professeur à l'Université Rennes 2.



# Session 1

---

**Comment définir  
les droits culturels ?**



## Le droit au patrimoine, une obligation commune

**Patrice Meyer-Bisch, philosophe, président de l'Observatoire de la diversité et des droits culturels, coordinateur de la chaire Unesco pour les droits de l'homme et la démocratie, Fribourg (Suisse)**

**J**e suis reconnaissant à la communauté des membres de la profession muséale d'avoir organisé une journée de réflexion consacrée aux droits culturels et de m'avoir invité à y participer. On ne parle de « droits culturels » que depuis deux ans en France. Heureusement, comme l'a souligné Juliette Raoul-Duval, on les vit sans les nommer ; mais les nommer n'est pas secondaire, parce que cela implique une clarification.

Depuis l'adoption de l'article 103 de la loi NOTRe, la notion de « droits culturels » semble à la mode. Mais il ne s'agit pas d'une mode : c'est une approche fondée sur les droits de l'homme. Je remercie tous ceux qui, à Rennes et en Bretagne, s'engagent, avec la difficulté inhérente à une entreprise qui suppose de réunir tous les acteurs concernés, dans cette approche transversale, qui bouscule et qui est passionnante. Comme les autres droits de l'homme, les droits culturels impliquent des libertés et des responsabilités. Une liberté culturelle est instruite des ressources culturelles qui existent à sa portée, et de ses responsabilités. Cela donne du corps aux libertés, qui ne sont pas seulement des conceptions négatives – ne pas être censuré, ne pas avoir le droit de s'exprimer ou de s'associer. Mais si l'on ne dispose pas de disciplines d'expression, si l'on n'a pas incorporé une expression gestuelle, une expression langagière, artistique, scientifique, une expression dans l'habitat, dans sa cuisine, dans sa tendresse, dans son amour, dans son amour des pierres ou des arbres, alors la liberté d'expression ne vaut vraiment pas grand-chose.

Il n'est pas seulement question des articles 26 – « *Toute personne a droit à l'éducation (...)* » – et 27 – « *Toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté (...)* » – de la Déclaration universelle des droits de l'homme, mais aussi des

articles 13 et 14 du Pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et culturels de 1966 – ainsi que de son article 15, qui reconnaît à chacun le droit de participer à la vie culturelle. J’observe qu’aucun député n’a cité ce pacte, pourtant contraignant pour la France depuis très longtemps, et que la Convention de l’Unesco sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles de 2005 n’en dit pas un mot ; sa portée a été réduite sur ce plan au regard de la Déclaration de 2001, dont l’article 5 mentionne explicitement les droits culturels.

Droits, libertés, responsabilités... Cela ouvre un « champ libre » exigeant et jouissif : la joie, comme toute liberté, est le fruit d’une discipline vécue, incorporée et maîtrisée, lieu de communication et de création. Tout ce qui est culturel est sensuel, puisque l’on va chercher la puissance des matières, des matériaux, des cinq sens qui convergent pour faire circuler le sens à la fois dans notre corps par tous nos gestes, et entre nous avec les objets, les matières et les idées. Le terme « jouir » est aussi un terme juridique, puisque l’on jouit d’un droit ; ce devrait également être un terme politique, mais ce n’est pas le cas aujourd’hui. Pourtant, jouir de la vie civique, ce « bien commun » selon Aristote, devrait être une joie et une fierté.

Si l’on veut passer de « l’accès à la culture » aux « droits culturels », c’est que le premier des deux termes entretient un double flou. La notion de « culture » est en soi corvéable à merci, soit que l’on réduise la culture à un département, un ministère, un secteur, avec ses bureaux et ses chefs de bureaux, soit qu’elle reste vague, comme dans les expressions « artistique et culturel », « linguistique et culturel », « religieux et culturel », chacun considérant avoir dans sa discipline l’essence de la culture, avec risque de relativisme. D’autre part, se limiter à parler d’« accès à la culture », c’est réduire le droit culturel à un droit d’accès, ce que n’est pas le droit de participer à la vie culturelle.

Ce droit-là s’entend à trois niveaux. L’accès est certes fondamental et l’on ne rejettera pas ce qui a été fait au prétexte de démocratisation culturelle – à condition de définir la notion d’œuvre de manière plus ouverte ; il y a toujours une dialectique, un va-et-vient entre les œuvres et les personnes, seules ou en communauté. Le deuxième niveau, c’est la pratique car on ne peut jouir d’une ressource culturelle, qui est toujours un savoir, sans la pratiquer pour l’incorporer ;

le droit de jouir est un droit d'incorporation. Si j'admire une peinture, j'observerai ensuite le monde avec cette toile de fond. Chaque peinture, roman, texte littéraire et essai philosophique qui m'a ému donne une profondeur de champ à ma conscience, laquelle a besoin de ce recul, de cette distance qui me permet de mieux voir. Un mouvement permanent fait de l'observateur un acteur mobilisé par ce qu'il regarde, sent, entend, par ce qui le touche et qui développe la puissance culturelle. Le troisième niveau, enfin, est la participation à la production culturelle.

Parler de « droits culturels », c'est dire que chaque personne, y compris la plus pauvre, a le droit de s'entendre dire : « Ton histoire m'intéresse parce qu'elle a quelque chose d'original, et ce qui m'intéresse, c'est que tu ailles chercher en toi ce que tu as de plus singulier », pour parvenir non pas au « vivre ensemble », une expression que réproouve l'Académie française, mais à « l'art de vivre ensemble ». L'approche est fondée sur les droits de l'homme : chaque droit, inséparable de la liberté et la responsabilité, signifie que chaque personne compte mais qu'elle est aussi comptable d'elle-même et des autres.

Depuis 1948, dans les conventions internationales, les droits culturels étaient la dernière roue du char, car on a toujours le sentiment qu'il est plus grave d'être torturé ou censuré, d'avoir faim ou de ne pas avoir de toit que de ne pas aller au cinéma. Mais la Déclaration de l'Unesco de 2001 a entraîné un changement de paradigme, le lien étant fait avec les droits d'accéder à des ressources culturelles de qualité, de les pratiquer et d'y contribuer, ce qui est nécessaire pour vivre son processus d'identification tout au long de la vie. Personne ne peut garantir le droit à l'identité, sinon de manière négative : si quelqu'un porte atteinte à votre identité de genre, à votre identité linguistique ou religieuse, ou à une ressource qui a pour vous une valeur culturelle, ces violations brutales du droit peuvent être condamnées par un tribunal, du chef de discrimination. Mais il est plus compliqué de dire en droit positif quelle est la liberté d'exprimer son identité dans tous ces domaines.

Le terme « identité », puissant et magnifique, peut ne pas plaire. Mais l'identité ne se revendique pas comme une fermeture ; mon identité est une maison hospitalière. Je la construis toujours à partir d'une référence culturelle – ainsi ma langue, qui est un grand palais avec

de nombreuses pièces, où circulent les mots qui, chacun, appellent un visage, un objet. Plus mes langues, gestuelle, artistique, orale, sont riches, plus ma maison identitaire est grande, plus elle peut être ouverte car je n'ai pas peur de l'ouvrir à d'autres langues, à d'autres opinions : il y a encore de la place, pour travailler sur la polysémie comme sur une polyphonie.

Si vous conservez néanmoins une réticence envers le mot « identité », il y en a d'autres. Prenez le mot « reconnaissance » : c'est par nos ressources culturelles que nous nous reconnaissons, parce que nous aimons les mêmes peintures, les arbres, l'océan, parce que nous sommes attachés à telle révolte ou tel combat. Une référence culturelle est ainsi un lieu d'admiration et d'émancipation. Elle exige une discipline, car il faut apprendre à trouver des maîtres, des liens entre les mots pour mieux parler et écrire, mieux habiter. En acquérant ces disciplines, sur le chemin de ces références culturelles, je rencontrerai une infinité d'amis potentiels. Ainsi se construit, puissamment, la paix, car les violations de son droit sont une humiliation qui est source de violence.

Les droits culturels ne sont donc en rien des droits secondaires. Chacun des droits de l'homme a la même valeur, car chacun touche directement à la dignité humaine. La violation du droit à l'alimentation, ce n'est pas seulement d'avoir faim, c'est aussi d'être humilié en étant condamné à manger n'importe quoi. Chaque droit de l'homme, dira-t-on avec Amartya Sen et bien d'autres, c'est une capacité – mais les droits culturels sont même une capacité de capacités. En effet, pour avoir d'autres capacités, travailler, respecter l'environnement, on a besoin de savoirs, des savoirs techniques mais aussi des savoirs incorporés qui nous font vivre.

Dans la Déclaration des droits culturels de l'Unesco de 2001 – en projet depuis 1997 – et dans la déclaration de droits culturels, dite Déclaration de Fribourg, de 2007, nous avons synthétisé les éléments juridiques existants mais épars. Sans avoir valeur officielle, puisqu'il est issu de la société civile, ce texte est parrainé par nombre d'experts des Nations Unies et des académies, ainsi que d'associations militantes – la première à avoir adhéré est l'association mauritanienne des femmes chefs de familles. Il fait le lien avec les droits de l'homme, qui ne valent que s'ils sont pris dans leur indivisibilité et leur interdépendance. Nous avons de même travaillé,

avec Gabi Dolff-Bonekämper, à la convention-cadre du Conseil de l'Europe sur la valeur du patrimoine culturel pour la société, dite « Déclaration de Faro », laquelle, dans son préambule, reconnaît « la nécessité de placer la personne et les valeurs humaines au centre d'un concept élargi et transversal du patrimoine culturel ». Ici, ce n'est pas d'abord le patrimoine que l'on protège mais les personnes et leur droit au patrimoine, ce que n'avait pas fait l'Unesco. Dès le premier paragraphe de l'article 1, les parties reconnaissent « la nécessité de placer la personne et les valeurs humaines au centre d'un concept élargi et transversal du patrimoine culturel ». Mais mettre au centre le sujet ne se fait pas au détriment de l'objet. Le cas de figure est le même que pour le droit de propriété : qu'est-ce qu'un pasteur sans son troupeau ? De même, qu'est-on sans les objets – pensées, institutions – auxquels on tient, sans ce que l'on construit, pour quoi l'on vit et qui nous fait vivre ?

En second lieu, les droits culturels sont un bien commun, au sens qu'Elinor Ostrom, prix Nobel d'économie, donne à ce terme. Selon elle, les biens communs mettent en jeu trois aspects. Il y a d'abord une ressource – l'eau, une culture démocratique, un parlement, une philosophie, un musée, une œuvre au sens très large tel l'écosystème muséal – et en premier lieu des ressources humaines. Mais pour que la ressource soit un bien commun, une communauté doit la porter. Il ne s'agit pas ici de la communauté au sens passif, à laquelle on appartient parce qu'on y est né, mais de la communauté où l'on fait l'apprentissage des réciprocity nécessaires à l'exercice de la liberté, l'apprentissage de la confiance, du désir. On y est reconnu et on s'y reconnaît, de manière consciente – la reconnaissance est aussi toujours connaissance, mais au sens phénoménologique d'une intention. C'est la communauté patrimoniale sur laquelle porte la Convention de Faro, c'est-à-dire un ensemble de personnes qui attachent de la valeur à des aspects spécifiques du patrimoine culturel, qu'elles souhaitent maintenir et transmettre, dans le cadre de l'action publique. L'appartenance y est volontaire et on se réfère donc à une multiplicité de communautés culturelles. Si, en France, ce concept gêne, c'est que l'État se pense comme la seule communauté légitime, ce qui n'est pas vraiment, vous en conviendrez, une démarche démocratique. Enfin, pour constituer un bien commun, il faut, outre une ressource et une communauté patrimoniale, un ensemble de règles ; le code de déontologie joue ce rôle pour notre communauté muséale.

Il existe un risque toujours possible, le communautarisme. Comment s'en préserver ? En mettant l'accent sur les droits des personnes. C'est pourquoi la Déclaration de Fribourg, reprenant l'article 17 de la Déclaration universelle des droits de l'homme relatif au droit de propriété, parle de toute personne « seule ou en commun ». Si l'objet du droit est l'individu, le sujet est toujours relationnel – j'ai le droit de parler la langue que je veux, mais si je veux communiquer, ce doit être la langue d'autres individus. De même, on n'exerce pas sa liberté seul : il n'existe que la co-liberté avec d'autres gens libres. Notre code de déontologie utilise beaucoup la notion de communauté : la communauté d'origine à l'article 4.3, la communauté avec laquelle interagir, selon le principe IV, la communauté muséale internationale mentionnée dans le préambule.

Une liberté culturelle ne se développe, ai-je dit, que dans le cadre de règles, lequel cadre conduit à rechercher l'excellence. L'excellence, voilà le défi, qui consiste après tout à « sortir de la cave ». Mais elle n'est pas définie de l'extérieur. Chacun cherche le chemin d'excellence qui l'intéresse, comme le peintre choisit ses maîtres – ou pas. Il choisit celui qui lui permet de dire quelque chose de fort qu'il n'arrivait pas à dire, quelque chose d'intime au sens latin du superlatif d'intérieur – au passage, le français ne nous offre pas de superlatif pour extérieur – ce serait « extime », terme que Lacan a utilisé dans un de ses séminaires. Et le geste d'« extimiser » l'intime, sans le dénaturer, dans le livre publié, le tableau montré, c'est à la fois un dépôt de quelque chose de moi et la libération du fardeau de vouloir dire le désir. Ce faisant, je dépose un fragment d'universalité – au sens où le fragment de poterie évoque la main du potier et l'usage du pot. Le fragment nous renvoie au troisième terme de la logique classique, entre le particulier et l'universel, qu'est le singulier, soit un fragment de l'universel contenu en chacun de nous.

J'en viens à mon troisième point, le lien aux œuvres et au patrimoine. Ce qui compte, ce n'est pas l'objet, mais le lien d'intimité qui existe entre un être humain et cet objet, lien qui peut être une pensée, un souvenir – et la mémoire pèse lourd – mais aussi bien une maison ou un paysage. Ce qui en fait la valeur, c'est l'intimité, une intimité à fleur de peau – et ma culture, c'est ma peau. La toucher peut être superficiel ; le faire pour caresser ou frapper, c'est toucher en profondeur. La langue que je parle peut n'être qu'un *flatus vocis*, mais aussi l'expression de ma technique, de mon artisanat ou de

mon art – tout ce qui est profond est aussi en surface, nous dit la phénoménologie. Tout ce qui compte apparaît, mais il faut savoir le lire. Au milieu d'une forêt ou d'une foule, il y a un infini, où certes on ne peut tout voir, pas plus que l'archéologue ne voit tout, mais ce qui est mon environnement (*Umwelt*) est aussi au centre de moi. C'est cette correspondance entre l'intime et « l'extime » qui fait que l'on peut véritablement vivre et se libérer. Dans toute œuvre, de la dignité est déposée. Toute œuvre est un geste, et, au-delà de l'objet, une intentionnalité. Le tableau me regarde, la falaise me regarde, et je lui réponds, même si c'est par la fuite. Dans une approche systématique, tout est dans tout, dira-t-on : c'est la confusion. Pourtant, c'est la vie. Et qu'il faille faire une démarche administrative pour protéger un patrimoine, au fond, ce n'est pas bon signe.

À cette aune, on peut faire une lecture un peu critique du code de déontologie. Le principe I pose que « Les musées sont responsables vis-à-vis du patrimoine naturel et culturel, matériel et immatériel ». Mais que serait un patrimoine naturel qui ne serait en même temps culturel ? La forêt, par exemple, n'est bien commun que parce qu'on l'estime tel. Ce n'est pas la forêt seule qui est un patrimoine mais la forêt avec la communauté qui la porte et les règles de son utilisation. Le naturel est donc culturel, mais cette dernière notion est un fourre-tout qui se prête à découpage, démembrement. Ce qu'il faut, c'est rappeler les différents domaines du culturel, faute de quoi il reste éclaté, en autant de marges. Si l'on montre le lien entre art et science, entre tel aspect de la vie quotidienne et ce qui est au cœur d'un opéra, on aura une force politique essentielle, neuve, révolutionnaire c'est-à-dire véritablement démocratique.

Le principe II affirme que les musées ont mission de « contribuer à la sauvegarde du patrimoine naturel, culturel et scientifique ». Le scientifique n'est-il pas déjà dans le culturel ? On comprend bien que ces termes sont utilisés ici dans leur valeur ordinaire, mais on doit aussi s'efforcer de faire reverdir les mots. Plus grave peut-être, à mes yeux, est de parler de « patrimoine immatériel ». Que dit-on quand on utilise ainsi un terme qui est en soi une négation – si ce n'est pas matériel, qu'est-ce ? Le terme anglais pour dire immatériel, *intangible* – du latin, qu'on ne peut toucher – est déjà meilleur. Mais l'immatériel n'est pas seulement ce qu'on ne peut toucher, c'est ce qu'on ne peut voir, entendre, sentir, goûter. Qu'en reste-t-il alors ? Rien. Dire que la danse fait partie de notre patrimoine immatériel

n'a pas de sens : la danse est toute physique. Et la cuisine serait un patrimoine immatériel, quand elle part de la matière, des substances avec leur odeur et leur couleur, va chercher dans la matière ses dynamiques et ses dialectiques, comme l'a si bien montré Bachelard, le dur et le mou ? Parler de patrimoine immatériel relève d'une conception stupide de la matière. En architecture, par exemple, il n'y a pas le bâti d'un côté et le reste de l'autre. Le patrimoine est un ensemble d'œuvres-gestes. Il ne faut pas les dissocier, et d'ailleurs la Convention de Faro ne le fait pas. Plusieurs choix s'offrent à nous : parler, comme le font certains États, de patrimoine vivant ; parler, peut-être, de la forme et de la matière, mais au sens de l'illémorphisme de la philosophe grecque, dans lequel la forme de l'objet ne peut exister sans la matière : la forme de la statue change selon qu'elle est vue dans la pluie ou le soleil, mais reste indissociable des veines de la pierre.

Je m'arrête ici, dans l'attente de nos travaux de l'après-midi : nous reviendrons alors sur la façon d'éduquer le public, à la condition que le public éduque aussi le musée. Dans les droits culturels règne toujours la réciprocité, une réciprocité asymétrique, car elle ne nie pas les compétences qu'ont certains mais vise à croiser les savoirs, y compris les savoirs d'usage, à des fins d'étude, d'éducation et de délectation, c'est-à-dire de jouissance.

## Droits de l'homme et droits de l'œuvre : l'espace de portée sociale des musées et des objets de collection.

**Gabi Dolff-Bonekämper, historienne de l'art, ancienne conservatrice du Mur de Berlin, titulaire de la chaire d'études de conservation et du patrimoine urbain à l'Institut de planification urbaine et régionale de l'Université Technique de Berlin (*Technischen Universität Berlin*)**

**L**a Déclaration des droits culturels de Fribourg et la Convention de Faro sont devenues les textes de référence pour tous les acteurs qui souhaitent promouvoir la participation égalitaire des personnes à l'identification, la protection et la jouissance des patrimoines. Ceci implique l'ouverture des cadres sociaux d'appartenance culturelle habituellement assignés aux individus suivant leurs origines locales, nationales ou ethniques. Les deux textes affirment la liberté de chaque individu de choisir le cadre de référence culturelle dans lequel il souhaite penser et agir.

L'article 4 de la Déclaration des droits culturels, faisant référence à des communautés culturelles, dit que (a) « toute personne a la liberté de choisir de se référer ou non à une ou plusieurs communautés culturelles, sans considération de frontières, et de modifier ce choix », et que (b) « Nul ne peut se voir imposer la mention d'une référence ou être assimilé à une communauté culturelle contre son gré ». C'est-à-dire que chaque individu a le droit, au cours de sa vie, de se référer à plusieurs communautés culturelles et de changer le lieu et le groupe de son attachement personnel.

Aux termes de l'article 3c de la même Déclaration, il est spécifié : « toute personne, aussi bien seule qu'en commun, a le droit d'accéder, notamment par l'exercice des droits à l'éducation et à l'information, aux patrimoines culturels (...) ».

Mais comment y accéder en réalité ? Qui y accède ? Qu'est-ce que cela inclut ? Le droit de chaque individu d'entrer, le droit de voir, le droit d'aimer ou de ne pas aimer, le droit de s'attacher, le droit à l'information et à l'explication, et encore le droit de parole mais aussi de contre-parole – le droit de ne pas être d'accord avec une présentation, une interprétation, une étiquette –, le droit de protester. Le concept de la participation doit donc aller plus loin que le simple droit d'accès, gratuit ou à un prix raisonnable, aux musées, à l'opéra, aux patrimoines bâtis. Il implique l'accès aux chantiers de la fabrication du patrimoine, donc le droit à la parole et à l'interprétation. Et enfin, comment, en compagnie de qui et où prévalent ces droits ? Comment va-t-on concevoir l'ouverture des cadres sociaux d'appartenance culturelle dans la réalité sociale ?

À ce propos, la Convention de Faro introduit le modèle de la communauté patrimoniale :

(Article 2 – Définitions) « *une communauté patrimoniale se compose de personnes qui attachent de la valeur à des aspects spécifiques du patrimoine culturel qu'elles souhaitent, dans le cadre de l'action publique, maintenir et transmettre aux générations futures* ».

Une communauté patrimoniale peut être nationale, transnationale et même transcontinentale mais elle peut aussi être d'un quartier, d'une profession, ou d'un groupe de personnes qui se comprennent comme telle. Le concept propose de voir un lien entre les personnes qui ne suit pas la logique de groupe identitaire, national, ethnique ou culturel mais qui ne l'exclut pas.

Une communauté patrimoniale ne comprend pas que des personnes égales en toutes choses. Leur savoir, leur vouloir, leurs avis et leurs moyens peuvent être inégaux. C'est leur attachement à une chose – et une cause – commune qui les réunit. Par exemple, en dépit des désaccords profonds et dramatiques qui peuvent les opposer, tous ceux qui ont fait des recherches sur les cathédrales gothiques françaises constituent une considérable communauté patrimoniale transnationale virtuelle, dont les membres sont liés par leurs accords aussi bien que leurs désaccords par rapport aux objets de leur admiration et leur intérêt scientifique.

Patrice Meyer-Bisch a évoqué les droits et les responsabilités concernant le patrimoine culturel. Cela me dispense de m'attarder sur

l'article 4 de la Convention de Faro, qui en traite. Je m'arrêterai en revanche un instant sur son article 7 - Patrimoine culturel et dialogue. Par cet article, les parties signataires prennent acte de ce que l'on ne doit pas s'attendre à un accord permanent, et s'engagent, selon les termes de l'alinéa b), « à établir des processus de conciliation pour gérer de façon équitable les situations où des valeurs contradictoires sont attribuées au même patrimoine par diverses communautés ».

Je donnerai à ce sujet l'exemple des querelles qui ont agité Berlin au moment de la chute du Mur : parce que le Mur faisait peur, parce que le sentiment de libération était tel que l'on ne voulait plus en voir une seule trace, nombreux furent ceux qui, à l'époque, s'opposèrent à ce qu'il soit conservé. Il était de mon devoir de dire avec force que c'était un monument historique et que, si on le détruisait complètement, cela nous serait reproché une décennie plus tard. C'est ce que j'ai dû faire valoir à ceux qui n'en voulaient plus du tout – la vaste majorité des politiques – quand d'autres savaient que les vestiges du Mur seraient infiniment précieux à l'avenir, ce dont, trente ans plus tard, personne ne doute plus. De fait, il nous a bel et bien été reproché par la suite de ne pas en avoir conservé plus ! Ces choses prennent du temps. L'application de la Convention de Faro est intéressante dans les cas de ce type, car le texte a été rédigé avec l'expérience de patrimoines conflictuels.

L'article 12 de la Convention de Faro traite de l'accès au patrimoine culturel et de la participation démocratique, thème déjà évoqué par Patrice Meyer-Bisch. Par l'alinéa b), les parties s'engagent « à prendre en considération la valeur attachée au patrimoine culturel auquel s'identifient les diverses communautés patrimoniales » et, par l'alinéa a) « à encourager chacun à participer au processus d'identification, d'étude, d'interprétation (...) du patrimoine culturel (...) ». Si, donc, quelqu'un dit : « Cela, c'est mon patrimoine » parce qu'il a un attachement personnel à un objet, il convient de réfléchir aux moyens de tenir compte de telles prises de position au regard d'un objet, d'un bâtiment ou d'un lieu. En d'autres termes, si on invite à la participation, on aura des problèmes de sélection, comme il se doit : mais ce n'est certainement pas pour ne pas avoir de problèmes que l'on devient conservateur du patrimoine.

Imaginez un instant que les œuvres, et non seulement les personnes, ont des droits. Elles ont le droit d'être respectées en tant qu'entités

matérielles et formelles avec leur statut actuel dans le temps et dans l'espace. Elles ont le droit de voir pris en compte leur statut social, local et légal, reparti en propriété juridique et propriété culturelle. Tout changement de cadre affecte leur unité complexe. La musique de Hawaï, à la mode dans les années 1940 et 1950, est un cas emblématique : de grandes sociétés américaines de production musicale se sont approprié les droits juridiques de production, contraignant les Hawaïens, propriétaires culturels, à les rétribuer pour pouvoir jouer leur propre musique. La forte tension entre propriété culturelle d'une part et propriété juridique d'autre part affecta également le statut sémantique de la musique hawaïenne, le droit de l'interpréter étant repris par des ethnologues de la musique des universités de l'Amérique du Nord. Les Hawaïens furent donc deux fois désappropriés. C'est, je l'admets, un cas extrême. Revenons aux objets de musées.

Supposant que leurs statuts matériel, formel, local et légal sont et resteront plutôt fixes et sécurisés, c'est le « champ sémantique » qui peut s'ouvrir à la participation sociale. Le « droit régalien » de dire ce que les choses signifient ne reviendrait plus seulement aux experts, mais il serait partagé. La Convention de Faro invite donc « à prendre en considération la valeur attachée au patrimoine culturel auquel s'identifient les diverses communautés patrimoniales » et par l'alinéa a) « à encourager chacun à participer au processus d'identification, d'étude, d'interprétation (...) du patrimoine culturel (...) ». Le droit à la parole ne serait donc pas limité. Ce n'est pas commode, et la société civile n'est pas nécessairement plus savante que les experts, mais peut-être apportera-t-elle un autre genre de sagesse. Tout ce qui sera dit ne sera pas nécessairement vrai ou raisonnable, mais cela pourra être dit. On ne pourra plus passer outre. Cela ne va pas faciliter les choses. Admettons que ni la Convention de Faro, ni la Déclaration de Fribourg ne sont faites pour faciliter les choses.

**« Les droits de l'œuvre à la banlieue. Le masque Nulis à Marzahn : le Humboldt Forum est dans la ville entière ». Action d'étudiants de la TU (*Technischen Universität Berlin*), été 2016.**

Je donnerai quelques exemples de ce que cette théorie peut signifier en pratique à Berlin, où je travaille, en commençant par « le droit de l'œuvre à la banlieue », un lieu où, habituellement, une œuvre n'est pas montrée. J'ai engagé mes étudiants en histoire de l'art dans

un projet d'étude de planification urbaine visant à étendre la portée sociale du Humboldt Forum hors de son château néobaroque, dans l'idée de transformer toute la ville de Berlin en Humboldt Forum en exposant des œuvres provenant des collections africaines et asiatiques du musée en divers lieux, y compris là où d'ordinaire on ne voit jamais d'œuvres aussi précieuses.

Il est revenu aux étudiants de déterminer quelles œuvres exposer en quels lieux. Ainsi ont-ils envisagé d'exposer une statuette Uli aux deux sexes - masculin et féminin - dans une galerie du quartier gay et transsexuel. Le coût prohibitif de l'assurance a empêché que l'opération soit menée à bien, mais l'idée avait été lancée pour montrer que ce qui existe dans la réalité existe aussi dans l'art. Il a également été question d'installer des œuvres dans les bureaux où doivent se rendre les étrangers qui demandent des visas, manière de dire aux intéressés qu'ils sont les bienvenus dans les musées berlinois ; mais les étudiants n'ont pas décidé quelles œuvres seraient exposées là, si bien que l'interrogation demeure.

En revanche, une très belle copie d'un masque Nulis utilisé par des Amérindiens pendant la cérémonie du *Potlach* a été installée à la Maison de la culture de Marzahn, un quartier situé à l'est de Berlin où nul d'entre vous n'aurait l'idée de se rendre. Réussissant à convaincre le maire de Marzahn, l'adjointe à la Culture et la bibliothécaire, les étudiants sont parvenus à leurs fins. S'ils ont choisi ce masque Nulis, c'est que les habitants du quartier sont d'origines très diverses ; les étudiants ne voulaient pas exposer en ce lieu un objet identitaire auquel une communauté particulière se serait attachée plus qu'une autre, mais provoquer l'attachement de tous, indistinctement. L'inauguration de l'exposition a donné lieu à un débat à la Maison de la Culture, auquel ont participé le maire de Marzahn et le président de la Fondation du patrimoine culturel prussien. Cet événement culturel a montré que le Humboldt Forum pouvait s'étendre à la ville entière. Enfin, on a donné une carte postale représentant le masque Nulis aux écoliers de Marzahn. Chaque enfant a maintenant cette image chez lui et l'on forme ainsi une petite communauté patrimoniale en devenir.

**« Multaka : formation de réfugiés pour guider des réfugiés dans les musées de Berlin » 2015.**

Le « droit régalien » de dire ce que signifient les choses est transmis aux acteurs qui viennent d'ailleurs et qui parlent arabe. À l'initiative

du directeur du département des arts islamiques du musée de Pergame, une autre action a été menée lors de l'arrivée en Allemagne, en 2015, d'une immense vague de réfugiés irakiens et syriens. Intitulé *Multaka - Le musée comme lieu de rencontre*, le projet a consisté à former des réfugiés pour leur permettre de devenir guides en langue arabe auprès d'autres réfugiés. Le « droit régalien » de dire le sens des objets exposés est ainsi cédé à des personnes venues d'ailleurs et parlant arabe. C'est une translation : ils sont les interprètes, dans une autre langue, des objets dont l'explication leur est confiée. Le projet, qui sera poursuivi, concerne le département des arts islamiques, le département d'art byzantin et le musée de l'Histoire allemande. Quatre visites guidées par mois ont désormais lieu, en arabe et en allemand, conduites par une équipe de réfugiés architectes, archéologues et d'autres disciplines, formés dans le cadre de ce projet. Ils sont très heureux d'expliquer à d'autres réfugiés irakiens et syriens ce qu'il y a à savoir de la porte d'Ishtar, huitième porte de Babylone, ou de la Chambre d'Alep, salon de réception aux panneaux de bois d'un riche commerçant chrétien datant de 1601, acheté par le musée en 1912 – sans que je puisse vous dire si cette acquisition a été faite au juste prix.

**« L'exposition temporaire *Unvergleichlich* dans le Bode-Museum et ses publics ». Invention d'une nouvelle communauté d'œuvres, ouverture d'espaces d'association inouïes pour les visiteurs.**

Je veux mentionner également la remarquable exposition *Unvergleichlich: Kunst aus Afrika (Au-delà de la comparaison : l'art africain)* qu'ont organisée au Bode-Museum de Berlin deux commissaires du Musée ethnologique de Dahlem, Jonathan Fine et Paola Ivanov, ainsi que Julien Chapuis, commissaire du Bode-Museum. Au musée de Dahlem (fermé) et au Humboldt Forum, destiné à recevoir les collections d'art non européen, (pas encore ouvert), les curateurs ne voulaient pas que les objets d'art africain restent enfouis dans les réserves pendant les trois années de travaux prévues. Ils ont, à eux trois, « inventé » une exposition temporaire juxtaposant de l'art africain et des sculptures médiévales et de la Renaissance. Les visiteurs venus voir de l'art africain découvrent de la sculpture médiévale européenne, et ceux qui venaient admirer les Apôtres de Tilman Riemenschneider, passent forcément devant des œuvres africaines.

Cette invention d'une communauté d'œuvres, qui élargit le regard, s'ouvre à l'entrée d'une des plus belles salles de Berlin, la basilique du Bode-Museum. Un putto de Donatello datant de 1460 voisine avec une reine du Bénin du XVI<sup>e</sup> siècle ; de même taille, en bronze, ces œuvres sont comparables et incomparables à la fois. Au dos du bronze du Bénin figurent en blanc, deux numéros d'inventaire. Ils appartiennent, certes, à la biographie de l'objet, mais un jour, peut-être, comme le dit une de mes étudiantes, aura-t-on assez travaillé cette question pour que les chiffres soient placés en dessous et que la reine redevienne libre. Au fil de la visite de la salle consacrée à la sculpture romane tardive, on découvre ainsi un reliquaire contenant des ossements, confronté à un masque, symbole de justice et peut-être de punition, tous deux du XIX<sup>e</sup> siècle.

Ce qui saisit le plus le regard européen, au-delà du sens, c'est la dimension esthétique, avec ce qu'elle incorpore, bien sûr, de cognitif dans la lecture des formes. Plus loin, le thème de la protection se développe dans le rapprochement de la statue d'un Africain protégeant des jumeaux de ses mains et d'une madone protégeant de multiples personnes de son manteau – *Schutzmantelmadonna*. Pour vous montrer comment s'est formée ainsi une communauté muséale, j'ai demandé à des visiteurs la permission de les photographier : vous constatez la diversité des visiteurs autant que celle des œuvres.

**« Le *Portrait of a Haitian woman* : communauté passagère autour d'un objet en visite » *Curatorial dreams* à Saint Denis en novembre 2018.**

Dernier exemple : celui de la communauté passagère qui s'est formée à Saint-Denis, en novembre dernier, dans le cadre d'un séminaire de formation continue. J'avais choisi un tableau peint en 1786 par le peintre canadien François Malécart de Beaucourt successivement appelé *Portrait of a Slave Woman*, *Portrait of a Negro Slave* et désormais *Portrait of a Haitian woman*. Une jeune et belle femme est représentée en blouse blanche, avec un sein découvert et un foulard coloré, noué autour de sa tête. Je ne savais pas que la ville de Saint-Denis abrite un nombre important de descendants d'esclaves venus des possessions françaises des Caraïbes. Le monument à la mémoire des esclaves dans un petit jardin près de la Basilique en témoigne. Pendant qu'on discutait de l'exposition qu'on aimerait monter autour de ce tableau, un jeune archéologue,

lui-même descendant d'une famille d'esclaves arrivée des Caraïbes, nous a expliqué, à partir du site internet « Princesse foulard », le code dissimulé dans le nombre de nœuds de la coiffure de l'esclave : « Par exemple, si vous présentez deux pointes, cela signifie que vous êtes déjà prise mais pourquoi pas ? ». On ouvrait ainsi un champ sémantique que les recherches sur ce tableau à Montréal n'avaient pas encore révélé.

**William Le Jonny**, *médiateur et coordinateur à l'espace des Sciences à Rennes* - Dans l'exposition au Bode-Museum, avait-on organisé une médiation avec le public, par des cartels ou grâce à un intervenant, ou bien laissait-on les gens réagir spontanément ?

**Gabi Dolff-Bonekämper** - Le Bode-Museum a installé des cartels, de bonne taille, pour signaler le rapprochement des deux œuvres, et fourni des explications sur chacune d'elles car elles ne sont pas forcément placées côte à côte. Il y a aussi des visites guidées, ainsi que des audioguides. À l'entrée de l'exposition, un panneau explicatif aborde la question du regard, de l'exotisme et de la façon de s'en défaire. On précise aussi la provenance des œuvres. Bref, le spectateur a peu de chances de passer sans avoir les explications nécessaires.





# Session 2

---

**Les droits culturels  
dans les projets des musées**



## Table ronde

**Léna Boisard Le Coat**, *doctorante à l'université de Nantes, en convention CIFRE avec la région Bretagne*

**Kelig-Yann Cotto**, *directeur du Port-Musée de Douarnenez*

**Simon Gauchet**, *artiste, école parallèle imaginaire (Rennes)*

**Candice Runderkamp**, *chargée des collections du Musée alsacien de Strasbourg*

**Mathilde Schneider**, *directrice des musées Beauvoisine (musée des Antiquités et Muséum d'histoire naturelle)*

**Modératrices** : **Céline Chanas**, *directrice du musée de Bretagne* et **Gabi Dolff-Bonekämper**, *historienne de l'art*



**Céline Chanas** – Cette table ronde permettra, à partir de cas pratiques et de retours d'expérience, d'examiner comment les professionnels ont pu s'approprier l'acquis théorique de la Convention de Faro, peut-être en le mettant en œuvre sans le nommer, et comment aussi ils s'inspirent du code de déontologie et d'autres courants tels que l'écomuséologie. Nous en verrons les apports et les limites, et nous traiterons aussi des questions qui se posent au regard de nos compétences. Plus largement, cette approche a-t-elle une dimension stratégique et peut-elle être portée dans le projet d'établissement patrimonial ?

Je demanderai d'abord à Léna Boisard Le Coat de dresser un tableau général, en se faisant l'écho des questions soulevées par les droits culturels, notamment en Bretagne.

**Léna Boisard Le Coat** – La loi NOTRe a été adoptée en 2015. Les pouvoirs publics et la société civile s'en saisissent progressivement. Mais la diffusion et l'appropriation demandent du temps car les droits culturels sont encore méconnus en France. Dans ce processus, deux questions sont récurrentes. D'abord, comment les droits culturels confortent-ils ce qui existe et peuvent-ils valoriser des pratiques,

parfois marginales jusqu'alors ? Ensuite, que transforment-ils des politiques et des pratiques ? À vrai dire, beaucoup d'entre nous ont d'abord pensé appliquer déjà les droits culturels sans le savoir.

Dans ces débats sur la concrétisation des principes théoriques des droits culturels, on constate des interprétations variables de la notion et des sujets très disparates sont abordés. Cependant, certains sujets de réflexion ou « signaux » de pratiques positives reviennent de façon récurrente. On peut alors identifier trois niveaux complémentaires et interdépendants de mise au travail des droits culturels : la relation, la gouvernance et le lien au territoire.

Les droits culturels nous parlent d'égalité et de réciprocité entre des personnes libres et dignes. De façon concrète, cela pose la question des relations interpersonnelles : comment passe-t-on d'un travail pour le public à un travail avec des personnes porteuses d'une identité, d'une culture, de compétences ? Comment les accompagne-t-on dans leur parcours, projets et initiatives ? Revient souvent, aussi, l'attention portée aux relations qui se tissent autour des œuvres, en interaction avec elles, le musée étant alors appréhendé en tant que lieu de vie. Élaborer ces relations entre les personnes met en jeu des éléments concrets : travailler sur un temps plus long, à des échelles plus réduites, et accepter – et même rechercher – l'imprévisible des contributions des personnes et des relations interpersonnelles. Il convient aussi d'en venir à des évaluations plus qualitatives des projets et de ce qui se joue d'humain. Mais envisager les droits culturels sous le prisme de la relation peut conduire à les limiter au service ou à la participation des publics, et présente le risque de ne pas en traiter à un niveau plus stratégique ou à celui de la gouvernance.

Les droits culturels font du musée un bien commun, celui d'une communauté muséale. Y appartiennent les scientifiques, nombre de professionnels, les bénévoles, les artistes ; mais les façons de participer à la vie du musée restent très diverses. Il faut s'appuyer sur les savoirs et les savoir-faire de chacun pour construire la communauté et, dans celle-ci, coexister ne suffit pas. L'exercice des droits culturels se fait dans l'interaction qui permet à chacun de ne pas s'en tenir à son expression propre. Sur le terrain, on voit ainsi émerger de nouveaux modes de collaboration, plus collégiaux, plus coopératifs, pas forcément dans le champ muséal. On se tourne ainsi vers

les sociétés coopératives participatives et les sociétés coopératives d'intérêt collectif, on se soucie de la façon de co-construire des politiques publiques, et avec qui, car la notion de droits culturels oblige à revoir celle de l'acteur culturel. Mettre en œuvre les droits culturels ne se décrète pas. Pour que la liberté culturelle s'exerce vraiment, il faut souvent garantir les conditions nécessaires, par exemple l'accès à l'information.

Enfin, compte le territoire dans lequel une structure s'inscrit, avec son histoire, ses ressources, ses acteurs. Travailler à partir de ses lignes de force et de ses particularités passe par la représentation de sa diversité culturelle. C'est dans les musées de société que la question prend corps : comment y être représentatif de la diversité culturelle d'un territoire considéré ? La question vaut aussi pour la réciprocité : en quoi le musée est-il une ressource d'accès au savoir ? Comment permet-il aux personnes de développer elles-mêmes leur savoir et leur projet propre ? Inversement, et c'est sans doute l'un des plus grands enjeux des droits culturels, comment le musée apprend-il des personnes qui sont sur son territoire ? Travailler avec la population locale permet de mieux décoder des œuvres, ouvre de multiples interprétations et enrichit ainsi les connaissances communes sur les collections.

Les droits culturels s'envisagent donc à trois échelles – la relation interpersonnelle, l'écosystème du musée et l'échelle inter-organisationnelle – et tout semble conduire à remettre en question les centralités, de pouvoir et de savoir. Comme le dit Philippe Teillet, professeur de sciences politiques, en venir aux droits culturels, c'est passer du jardin à la française au jardin à l'anglaise – moins ordonné mais beaucoup plus buissonnant.

**Céline Chanas** – Tout projet de création ou de rénovation muséale suppose une organisation précise, avec un projet scientifique et culturel, un programme, une consultation scénographique. Dans ce cadre imposé, d'autant plus contraint que les élus fixent fréquemment une date d'ouverture impérative, comment envisager de nouvelles manières de faire, en concertation ?

**Mathilde Schneider** – En invitant la directrice des musées Beauvoisine, vous avez invité la porte-parole d'une équipe dont fait partie Frédérique Horn, ici présente. Elle a beaucoup œuvré à la

définition du projet scientifique et culturel, qui comporte un important volet relatif à la concertation ; celle-ci a été engagée très en amont, parallèlement à l'élaboration du nouveau musée. La notion de droits culturels a surgi dans notre paysage il y a quelques mois seulement, alors même que le projet de fusion de deux musées est en cours depuis deux ans et que, pour le mettre en œuvre, nous avons sillonné la France. Le concept du projet Beauvoisine me semble néanmoins répondre à l'attente que suscitent les droits culturels, à l'échelle d'un musée qui réunira le musée des Antiquités et le Muséum d'histoire naturelle. Nous avons souhaité enrichir le propos transdisciplinaire et la présentation de ces collections sans nous contenter de les accoler, en privilégiant l'approche matérielle de l'œuvre. Un très bel ivoire du XIVe siècle, c'est avant tout une matière ; il en découle un réseau d'approvisionnement et une histoire du collectionnisme mais aussi l'appréhension de ce que la forme peut être contrainte par la matière et que l'artiste n'est pas complètement libre de ses choix.

Des actions avaient déjà été conduites qui relevaient des droits culturels sans que le vocable fût utilisé : ainsi, le Muséum avait invité des autochtones à contribuer à la réorganisation de sa collection ethnographique en leur laissant le libre choix des objets présentés dans trois vitrines de la galerie des continents.

Aujourd'hui, l'enjeu est tout autre : il s'agit de rénover et de fusionner deux musées quelque peu poussiéreux et d'y traiter des questions du siècle que sont l'urgence climatique, la biodiversité et les patrimoines en péril pour des raisons climatiques ou pour des raisons politiques, dans les lieux de conflits. Nous nous attachons aussi à faire renaître le quartier Beauvoisine avec une approche transdisciplinaire visant à responsabiliser les futurs visiteurs. Ils doivent pour cela être associés à la conception et à la réalisation d'un musée que nous voulons ouvert – un hyper-lieu culturel. Le volet « participation citoyenne » est au cœur du projet ; nous collaborons à cet effet avec les services de la Métropole et avec un réseau de partenaires qui reste en partie à construire.

Ayant lu les textes fondamentaux relatifs à la notion de droits culturels, j'ai été enthousiasmée par la philosophie qui les sous-tend mais quelque peu désarçonnée, ne sachant pas réellement comment l'appliquer. Afin de déterminer si notre projet était conforme à ces valeurs, j'ai repris point par point le questionnaire établi par le

Réseau culture 21 pour vérifier si nous y répondions correctement. Si les musées éprouvent des difficultés à s'approprier la notion de droits culturels, c'est qu'en lisant l'article 3c) de la Déclaration de Fribourg, on commence par se dire qu'il rappelle la mission-même des musées, et que l'on n'a pas attendu l'apparition du terme « droits culturels » pour permettre l'accès à des ressources patrimoniales puisque la médiation est au cœur des musées du XXI<sup>e</sup> siècle. Peut-être ces évidences ont-elles tenu éloignés du sujet ceux d'entre nous qui répondions déjà à ces exigences.

Nous nous employons à appliquer le principe de faire connaître et de voir respecter « sa propre culture ainsi que les cultures qui, dans leurs diversités, constituent le patrimoine commun de l'humanité ». J'ai mentionné à cet égard l'association de membres de communautés autochtones à la muséographie d'une exposition ethnographique. D'autres expositions font la part belle à des communautés culturelles ; ainsi, l'été dernier, l'exposition *Savants et croyants* qui traitait de la vie intellectuelle et de culture des juifs d'Europe du Nord au Moyen-Âge a connu un grand succès.

Pour ce qui est du croisement des savoirs, le fait d'appartenir à une réunion de huit musées métropolitains aux typologies différentes induit une transdisciplinarité que nous nous efforçons toujours de renforcer en travaillant aussi avec des contributeurs extérieurs.

Il reste à savoir si les critères retenus règlent la question que l'on souhaite épuiser. J'en donnerai deux exemples. L'entrée dans les musées de la métropole de Rouen, pour les collections permanentes, est gratuite depuis le 1<sup>er</sup> janvier 2016. Cela suffit-il à respecter le principe selon lequel les droits culturels sont garantis sans discrimination ? Nous avons évidemment allégé le poids financier que constitue le droit d'entrée pour une personne intéressée par le musée mais, pour autant, nous n'avons pas fait sauter le plafond de verre qui empêche les « non-publics » de surmonter leur réticence ou leur timidité à l'idée d'entrer au musée, même si cela est gratuit.

Autre exemple : la réunion des musées métropolitains propose chaque année aux internautes et aux visiteurs des musées de choisir, par un vote, vingt d'une centaine d'œuvres issues des réserves des musées, celles qui obtiennent le plus grand nombre de suffrages étant ensuite exposées pendant six mois dans « la Chambre des visiteurs ». La démarche est originale, mais nous avons été

accusés de réaliser une consultation alibi, car nous n'abolissons pas complètement les frontières entre visiteurs et non-visiteurs, ni entre musées et réserves.

*« Toute personne a la liberté de choisir de se référer ou non à une ou plusieurs communautés culturelles »* lit-on à l'article 4 de la Déclaration. Nous nous y efforçons, mais cela suffit-il à abolir les frontières culturelles ? Je ne sais. Nous avons invité, je vous l'ai dit, trois Amérindiens, mais après qu'ils sont repartis, le cadre académique du musée s'est reformé.

L'article 5 de la Déclaration traite de l'accès et participation à la vie culturelle. Sur quoi porte notre concertation au-delà du premier invariant concernant la vocation muséale du lieu ? Le premier invariant est qu'il s'agit d'un musée. Des ateliers de concertation, qui sont le pendant de l'enquête en cours par le biais de questionnaires physiques et en ligne, sont conduits par une société de communication. Nos chargés de programme, architectes, muséographes et paysagistes, y participeront pour être en prise directe avec les attentes du public. Il reste à déterminer comment ils intégreront au projet les demandes des groupes ainsi constitués ; peut-être la notion de musée sera-t-elle battue en brèche.

D'autre part, le programme scientifique des collections était, dans une première étape, rédigé à la fois par les référents de collections du musée et par un comité de personnalités qualifiées extérieures. À mon arrivée, j'ai remis cela en cause car il me semblait que l'on pouvait prévoir des niches de concertation dans ce programme et mettre en jeu une partie du parcours de visite en concertation avec les publics.

Dans cette démarche, les partenariats nous sont indispensables ; notre taille n'est pas telle que nous puissions porter cela seuls. Une coordination s'opère donc avec le service Citoyenneté et Participation citoyenne de la Métropole, le service du plan local pour l'insertion et l'emploi, l'Atelier de la COP21, nos collègues du label Villes et pays d'art et d'histoire et, évidemment, avec les sociétés d'Amis des musées. Il reste à construire la cartographie précise des partenaires du milieu associatif pour que nous travaillions avec des personnes relais.

Je mentionnerai brièvement les droits complémentaires. Avec un projet de concertation prévu pour durer six ans, nous considérons

que nous permettons la liberté d'expression. Pour ce qui est du droit au travail, le principe d'inclusion et de concertation induit, en interne, l'évolution du management, ce que les équipes ne sont pas nécessairement prêtes à accepter. Enfin, le droit à l'alimentation peut être abordé au musée, comme le montre l'exposition *Hungry Planet*, présentée au Muséum de Rouen, qui visait à donner au visiteur les clefs lui permettant de mieux s'alimenter ; c'est un des enjeux d'un musée responsabilisant les visiteurs.

**Céline Chanas** – Kelig-Yann Cotto nous dira comment est né le projet *Marins à l'ancre* du Port-Musée de Douarnenez.

**Kelig-Yann Cotto** – Le projet *Marins à l'ancre* consiste en la collecte par une communauté d'éléments retraçant des aspects méconnus de son passé. Douarnenez, sise à l'extrême ouest de la Bretagne, est une ville très fortement tournée vers la mer. Au début du XXe siècle, elle compte 20 000 habitants dont 4 000 marins, et 800 bateaux de pêche côtière ou lointaine. Le Port-Musée, dont je suis le directeur, est un établissement municipal à vocation universaliste ; on s'y interroge sur le rapport de la société à la mer et sur le territoire particulier de Douarnenez.

Le projet est né au musée à partir de collections qu'il nous était difficile d'appréhender. C'était d'abord un lot d'archives de l'école de pêche. En activité de 1901 jusqu'aux années 2000, cette école de formation initiale et d'application a eu un impact considérable sur les communautés de marins lorsqu'ils étaient à terre. Et puis, nous avons reçu en don une série de peintures représentant un décor de café réalisé par un artiste parisien en villégiature, qui a payé ainsi le loyer de sa soupenne. Interrogés, les deux membres du couple de donateurs, âgés de 80 ans et dont le mari était le fils des tenanciers du café, ont évoqué les bistrotts de Douarnenez de manière très différente : l'homme, très positivement, sa femme tout autrement, me disant que son impression de cette vie de bistrot avait été si mauvaise qu'elle avait failli repartir vers sa Normandie natale... Il m'est apparu qu'il serait bon de creuser cette mémoire disputée.

À la même époque, une jeune chercheuse, ici présente, avait trouvé dans les archives municipales le registre des débits de boissons de Douarnenez en 1956 ; il recensait 265 bars. Ce fait culturel majeur – sans plus de réalité puisqu'il ne reste aujourd'hui qu'une

trentaine de bars dans la ville – méritait d’être décortiqué. En commençant de creuser le sujet, nous avons appris que vers 1920, Douarnenez comptait près de 400 cafés, soit un pour cinquante habitants. D’anciens marins nous ont appris que les bistros – uniquement tenus par des femmes – étaient des lieux de grande importance pour les équipages. Nous touchions du doigt un élément dont la communauté locale actuelle n’avait pas conscience.

Le Port-Musée, qui privilégie depuis assez longtemps la muséologie inclusive, s’est alors lancé dans le projet ambitieux de mobiliser des enquêteurs bénévoles pour retrouver la mémoire de l’école de pêche et celle de la vie de bistrot, afin de retracer ce qu’était la vie des marins quand ils étaient à terre. Le projet *Marins à l’ancre*, monté avec le collectif d’associations *Emglev Bro Douarnenez*, est lauréat de l’appel à projets *Héritages littoraux* du Conseil régional pour le volet « Innovation ». Plusieurs dizaines de bénévoles de toutes générations – c’est une des forces du projet – sont allés à la recherche d’amis, de voisins, de parents et de connaissances disposés à participer au projet d’enquête. Pour préparer cette recherche-action, nous avons organisé des journées de formation à l’entretien encadrées par des ethnologues, et des formations à la prise d’images et de son. Beaucoup de ces bénévoles sont de jeunes actifs, certains vidéastes, d’autres travaillant dans le journalisme, et on a mis à profit leurs compétences par des échanges entre eux et avec l’équipe du musée. Ainsi, des interviews ont pu être réalisées par une équipe formée d’un vidéaste et d’une enquêtrice formée par un ethnologue.

Quant aux archives sur l’école de pêche, dispersées entre le musée et le Service historique de la défense, elles ont été regroupées dans un entrepôt, et 10 000 pièces – bien plus qu’espéré – ont été photographiées pour alimenter une base de données. Elles sont analysées par des gens qui y trouvent trace de leurs parents, de leurs voisins, et la mémoire nourrit l’information en même temps que les archives.

La constitution du réseau a permis d’ouvrir des portes, de faire des découvertes – comme ce bar des années 1920 resté en l’état et tout de suite reconstitué en trois dimensions, un parmi les centaines de cafés d’autrefois et que l’on identifiait peu dans les parcours urbains. Ainsi avons-nous découvert que l’histoire des bistros épousait celle du port, des transformations de la pêche et des évolutions sociales. Au fond, nous ont dit des marins, le carnet de chèques a tué le bistrot, qui était le lieu de partage de la paye en liquide !

Ce projet a été mené pendant trois ans, avec une forte implication de l'équipe du musée, qui était d'accord pour donner de son temps et qui a su ne pas trop intervenir mais jouer un rôle d'accompagnement des enquêteurs, dans la méthode, dans la démarche, et les associer aux choix scénographiques – ainsi la mise en valeur nocturne des objets a-t-elle été abandonnée car elle contredisait la vie des cafés, qui se déroulait le jour. Ce fut aussi l'occasion d'organiser beaucoup de rencontres dans les cafés – touchant même parfois à l'intime, et par exemple au tabou de l'alcool, mais toujours festives.

**Céline Chanas** – C'est un bel exemple des résultats obtenus lorsque toute la communauté muséale se mobilise, et non seulement certains spécialistes. Comment bougent les lignes au Musée alsacien de Strasbourg ?

**Candice Runderkamp** – Notre projet d'exposition participative *Babel Stüb : Ma culture, ta culture, notre culture* combine la référence à un lieu (*Stüb* en Alsacien ou *Stube* en Allemand), la salle traditionnelle dans une maison alsacienne, et le désir de mixité, de dialogue (*Babel*) à partir du constat que notre musée, ouvert en 1907 dans l'Alsace allemande, montre, comme beaucoup de musées d'arts et traditions populaires, des collections essentiellement rurales de la fin du XIXe et du début du XXe siècles, évidemment en décalage avec la société alsacienne actuelle. Comment faire, dès lors, pour qu'un alsacien étranger ou issu de l'immigration se retrouve ? De fait, le projet *Babel Stüb* s'inscrit dans une réflexion de plus long terme visant à faire évoluer les collections permanentes d'un musée d'arts et de traditions populaires vers un musée de société.

À court terme, nous avons voulu proposer une exposition, qui se tiendra à partir de mai 2019 et qui fera dialoguer des objets de nos collections avec des objets et des témoignages des volontaires, dans un projet participatif animé par des porteurs de culture venant de communautés dont la culture n'était pas représentée au musée. Notre premier interlocuteur est le Conseil des résidents étrangers de Strasbourg, une instance de démocratie locale créée par la ville de Strasbourg en 1992 et réinstaurée en 2009. L'an dernier, ses membres avaient participé à l'exposition *Laboratoire d'Europe - Strasbourg, 1880-1930*. Ils assuraient, lors des visites guidées, une traduction simultanée en chinois, arabe, turc ou russe. Ont également participé au projet des porteurs d'une double culture réunis dans

l'association Chine-France, et l'association Saudades du Portugal. Une chanteuse lyrique nous accompagne pour les berceuses traditionnelles. Le groupe est composé de vingt-deux personnes âgées de 35 à 65 ans, dont les plus actifs représentent la Chine, l'Italie, le Mexique, l'Algérie, le Portugal et la culture manouche. Comme il s'agit de volontaires, cette composition n'est pas représentative des communautés les plus nombreuses en Alsace, comme les Turcs par exemple. Le dispositif de médiation et les textes de salles auront pour objectif d'explicitier cet aspect.

Depuis près de neuf mois, des ateliers thématiques ont eu lieu autour de l'accueil, la naissance, la protection de l'accouchée et du nouveau-né, la cuisine, les fêtes, les costumes et les contes. Les cartels explicatifs relaient le témoignage du participant et le lien établi entre l'objet apporté, issus d'une culture étrangère à l'Alsace et l'objet du musée. Le parcours s'achève sur des témoignages relatifs aux objets ou aux actes du quotidien qui ont marqué les personnes étrangères (réfugiés, migrants) récemment arrivées à Strasbourg. Dans ces ateliers, les participants ont appris à valoriser et parfois redécouvrir leur propre culture. Nous travaillons par exemple avec le Foyer Oberholz (Groupe SOS) qui héberge des mineurs étrangers isolés et le Centre socio-culturel Joie et Santé Koenigshofen qui propose des cours de Français Langue Intégration. Deux volontaires du service civique ont une mission de près d'un an comme ambassadrices du musée citoyen. Pour mettre l'accent sur la notion de témoignage, la scénographie fera la part belle aux photographies de portraits des participants afin de mettre en avant la dimension sensible et subjective du projet. Le photographe Dominique Pichard collabore en ce sens avec les scénographes V8 designers et Atelier Poste 4.

Nous n'avons dans ce projet, je le répète, aucune prétention à l'exhaustivité, ni de prétention scientifique. À vrai dire, le projet ne s'est pas construit autour de la notion de droit culturel car nous travaillons davantage à partir des thèmes de l'inclusion, de la diversité culturelle et du dialogue interculturel dans le cadre de la politique de la ville de Strasbourg (le Musée alsacien étant un musée municipal). La notion de droit culturel a donc émergé par la suite. En 2013, a eu lieu à Strasbourg un colloque consacré à ce thème : « Construire la cité dans la relation. L'enjeu interculturel dans les villes d'aujourd'hui ». Il s'agissait déjà, au fond, des droits culturels.

**Céline Chanas** – Simon Gauchet va maintenant nous apporter un regard un peu décalé, en nous parlant de son *Musée recopié*.

**Simon Gauchet** – En effet, je viens du monde du théâtre, mais le musée m’a toujours intéressé comme lieu de jeu et lieu d’expérimentation. Avec l’École parallèle imaginaire, lieu nomade, imaginaire mais qui percute souvent le réel, nous travaillons sur les rituels de transmission, les capacités d’imagination et ce qu’est l’expérience.

Le *Musée recopié* part justement d’une expérience. Un jour, dans un musée, j’observais un jeune homme qui recopiait une œuvre ; les visiteurs semblaient plus intéressés par ce qu’il faisait que par les œuvres elles-mêmes ! Constatant qu’un dialogue s’instaurait entre l’œuvre et la copie, je me suis demandé ce que donnerait une expérience consistant à convoquer une centaine de personnes dans un musée pendant une journée pour recopier l’intégralité des collections. Quelle serait l’expérience esthétique du copiste face à une œuvre pendant quelques heures, quand il semble que le visiteur passe environ neuf secondes devant une œuvre – celle devant laquelle il s’arrête ? Que ressentiraient ceux qui verraient ainsi le musée se recréer sous leurs yeux ? Cette performance, nous l’avons organisée pour la première fois en 2016 au musée des Beaux-Arts de Rennes. Nous avons alors invité, le temps d’un week-end, 120 personnes – certaines savaient dessiner, d’autres pas – à recopier les collections pour, ensuite, les faire voyager. Nous avons renouvelé la performance au printemps 2018, soutenus par la DRAC, la Région et l’association Bretagne musées, dans presque tous les musées d’art de Bretagne : Brest, Quimper, Vannes, Pont-Aven, Rennes de nouveau. Nous ne nous arrêterons pas là : notre but est de recopier tous les musées du monde. La semaine dernière, nous étions au musée de Valence.

À chaque fois, le musée devenait vivant : les œuvres renaissaient sur le papier, les salles silencieuses s’emplissaient du bruit des conversations. Enfants, personnes âgées, amateurs compétents transmettant leur savoir à ceux qui l’étaient moins, créaient une atmosphère joyeuse. C’était pour les habitants – auxquels, à travers la ville, ces collections appartiennent – une façon de s’approprier l’histoire de l’art, cette histoire qui figure dans les livres mais dont les copistes, par une fréquentation soutenue, deviennent en quelque sorte des

experts. Le musée d'art, à l'origine, était d'ailleurs un lieu où les artistes venaient copier les maîtres.

Les copies réalisées dans six musées – 1 300 pièces pour l'instant – entrent dans ce que nous avons appelé le Musée imaginaire du XXI<sup>e</sup> siècle, clin d'œil à l'essai d'André Malraux, chantre de la démocratisation et de la décentralisation culturelle. On parle plutôt aujourd'hui de démocratie culturelle. Comment la faire pénétrer dans les institutions – car du musée au théâtre, les questions sont les mêmes – et assurer ce rapport à la culture légitime et à celui qui sait ?

Depuis quelque temps, les collectivités locales, ville de Rennes ou région Bretagne, se saisissent de ces questions. Cette démarche me semble essentielle. L'initiative prise par l'ICOM France et les Champs Libres l'est tout autant, car c'est peut-être moins aux collectivités qu'aux institutions de changer de l'intérieur, de revoir leurs méthodes de fonctionnement, leurs organigrammes, les méthodes de gestion. Enfin, l'affirmation des droits culturels remet en cause les institutions, mais aussi le travail des artistes, qui doivent se poser de nouveau la question : pour qui, avec qui créer ?

**Gabi Dolff-Bonekämper** – Léna Boisard Le Coat, votre étude doit être passionnante, mais vous nous l'avez présentée de façon assez réservée, comme une sociologue, nous parlant de méthodes et de structures. J'aimerais vous entendre raconter une histoire concrète, par exemple, puisqu'il est question de diversité culturelle, pour nous dire ce qui est « divers » dans votre territoire de référence.

J'ai admiré le travail déjà accompli par Mathilde Schneider et j'aimerais venir le voir à Rouen. Il est toujours audacieux de vouloir embrasser à la fois nature et culture, en se heurtant chaque jour à ce grand problème conceptuel. Ma question est simple : tout rentre dans ce musée ; qu'est-ce qui en sort ?

Kelig-Yann Cotto, l'intéressant est que dans de petites villes comme la vôtre, les gens font eux-mêmes leur musée, sans délégation de compétence. Comment, alors, accompagner de façon professionnelle la transformation d'un passé en un musée ?

Ma question à Candice Runderkamp est du même ordre, en ce qu'elle concerne l'accès au musée. Votre musée doit être très beau, mais seuls de « vrais » Alsaciens s'y reconnaissent. Devient-on Alsacien

dès qu'on est représenté au Musée alsacien ? Le pas à franchir, c'est d'abord d'y entrer. Une de mes doctorantes travaille sur les Turcs de Berlin, qui n'avaient aucune idée qu'ils y avaient déjà un passé, lequel va faire l'objet d'une section dans le musée de la ville.

Simon Gauchet, vous donnez envie de participer à votre performance théâtrale au musée. Le musée se transforme-t-il en *storyscape* ? Les conservateurs changeant les œuvres de place, faudra-t-il recopier sans cesse ? Il y a tant d'acteurs, l'éparpillement guette. Y a-t-il quand même un fil narratif que l'on puisse suivre ?

**Léna Boisard Le Coat** – Au moment de commencer ma thèse sur les droits culturels, je me suis rendu compte que le terme prête à de multiples interprétations. En Bretagne par exemple, la notion peut être entendue comme une manière de renouveler des combats anciens sur les droits linguistiques et, à travers ce prisme, sur la diversité culturelle. Dans le même esprit, les droits culturels peuvent être invoqués pour revendiquer la diversité musicale dans les media. En d'autres lieux, ils sont abordés sous l'angle de la participation des publics ou pour promouvoir un mode de gouvernance plus collégial facilitant la prise en compte et l'expression des personnes. Une tension s'exprime quand la diversité culturelle est envisagée comme la rencontre de blocs homogènes alors que les droits culturels traitent d'individus porteurs d'une diversité. Comment appréhender la diversité des personnes dans les politiques publiques, singulièrement à l'échelle régionale ? Le lien direct est très faible entre les individus et les régions, qui ne sont pas des opérateurs culturels, ce qui complique les choses. Cela peut conduire à des débats visant à rééquilibrer le budget des institutions et celui qui est alloué aux initiatives citoyennes, ou à des discussions portant sur les différentes esthétiques artistiques.

C'est l'exigence démocratique qui fonde les droits culturels. Si l'on s'emploie à ce qu'une plus grande diversité de personnes soient réellement libres de participer à la vie culturelle et d'accéder aux politiques publiques, elles exprimeront et feront vivre la diversité au lieu que la diversité leur soit assignée.

**Mathilde Schneider** – Nous sommes centrés sur les collections existantes des musées, ce qui circonscrit un territoire. Selon moi, il est aussi important de faire entrer le vide au musée, pour

signifier qu'il y a des trous dans nos collections. La réunion des musées métropolitains s'est engagée à rééquilibrer la visibilité des femmes – femmes artistes, anthropologues, archéologues... – et nous nous y attachons ; il me semblerait intéressant de laisser parfois une vitrine vide dans une galerie d'hommes collectionneurs... L'institution elle-même doit bien davantage se laisser pénétrer par les initiatives citoyennes, ouvrir la porte non seulement à des collections mais aussi à des êtres humains.

Nous devons maintenir la visibilité de notre institution pendant les travaux ; c'est une occasion de concrétiser les partenariats conclus, en exposant chez nos partenaires. Cela est facilité par l'abondance des moulages, doublons et collections d'étude dont nous disposons ; les collections de beaux-arts n'ont pas cette chance et, en tant qu'ethnographe, je suis gênée que l'on expose des copies – n'est-ce pas proposer un sous-produit d'objet précieux ? En l'espèce, les collections telles qu'elles sont constituées nous offrent une porte de sortie intéressante. Tout ce qui sera remisé en réserves est tout ce qui sera « hors récit », quel que soit le conteur.

**Kelig-Yann Cotto** – Les motivations des bénévoles qui se sont associés au projet *Marins à l'ancre* sont diverses : certains voulaient connaître leur territoire, d'autres l'ont fait par atavisme. Mais tous voulaient savoir comment se construisent une exposition et une synthèse scientifique, et tous souhaitaient faire un travail sérieux et pris au sérieux. C'est pourquoi nous avons organisé des formations, puis le suivi des enquêteurs bénévoles. Le musée, par mon intermédiaire ou par le biais de mes collaborateurs, a toujours été présent lors des *debriefings* avec les ethnologues pour comprendre sur quelles difficultés les bénévoles achoppaient, de façon à réorienter les outils méthodologiques, entendre leur questionnement et construire progressivement, avec eux, le synopsis de l'exposition. En outre, un sociologue a fait une étude de l'étude ; il en est résulté un article de vingt-trois pages qui constitue l'analyse critique de ce travail. L'important est l'échange bénéfique de grilles de lecture entre une équipe institutionnelle et la population, entre la légitimité scientifique et la légitimité sociale – celle des habitants interprétant leur territoire. Nous serions-nous lancés seuls, avec nos *a priori*, que l'analyse aurait été moins fine que celle à laquelle nous avons abouti, au-delà des stéréotypes. L'exposition ouvre le 5 avril prochain, sachez-le !

**Gabi Dolff-Bonekämper** – C’est une très belle histoire que celle du « droit régalien de dire », exercé sans roi !

**Candice Runderkamp** – Devient-on Alsacien en entrant dans le Musée alsacien de Strasbourg ? Ce musée a très peu évolué depuis le début du XXe siècle. Or, nous ne voulons pas un musée alsacien du XIXe siècle mais un musée de plain-pied dans l’Alsace de son temps, où toutes les communautés alsaciennes se retrouvent ; c’est le défi à relever dans les années à venir. Sachant que, à Noël particulièrement, Strasbourg connaît une très importante fréquentation de touristes qui viennent chercher l’image d’une Alsace idéale et figée, l’exercice est de haute voltige. L’enthousiasme qu’a suscité le projet *Babelstube* donne à penser que les communautés actuelles veulent entrer dans le musée.

**Simon Gauchet** – Pour répondre valablement à la question qui m’a été posée, il me faudrait savoir ce qu’entend par *storyscape*.

**Gabi Dolff-Bonekämper** – Le *storyscape*, ou récit muséographique, est un assemblage d’objets qui racontent une histoire. Votre salon est un *storyscape*, tout comme un musée, où nous déchiffrons les collections exposées en fonction de leur mise en scène. En recopiant les œuvres, change-t-on le *storyscape* ?

**Simon Gauchet** – J’ai omis de dire qu’à chaque fois qu’un copiste finit son ouvrage, il doit trouver des visiteurs ou des copistes pour faire un tableau vivant qui le rappelle. C’est une autre manière de la recopier, et cette incarnation bouleverse la perception de certains copistes.

Françoise Berretrot, directrice de La Cohue, musée des Beaux-Arts de Vannes, se souvient sans nul doute qu’une session du *Musée recopié* y était en cours lorsqu’une violente tempête s’est déclenchée qui a provoqué des infiltrations dans le bâtiment. Une œuvre en péril potentiel a été décrochée alors qu’un copiste avait commencé de la recopier – et nous avons remplacé l’œuvre originale par la copie.

Au début du projet, quand nous avons émis l’idée d’exposer dans les musées les œuvres des copistes, amateurs pour la plupart, il nous avait été répondu que c’était inconcevable. Deux ans plus tard, ce

qui n'était pas possible l'est devenu, et tous les copistes venaient au musée avec toute leur famille pour montrer leur travail. C'est qu'on leur donnait soudain la légitimité d'entrer dans le musée non comme simple visiteur mais comme acteur. Tous allaient voir les copies, redécouvrant l'original par ce biais.

**Céline Chanas** – Ces récits montrent que l'on vise par ces expériences à réintroduire l'être humain comme sujet du musée, à lui permettre de se réapproprier le lieu et ses collections, patrimoine commun.

**Manon Six**, *responsable du pôle conservation au musée de Bretagne, Rennes* – Comment conjugue-t-on les exigences traditionnelles de garantie scientifique et l'extension à la population générale de la production du savoir ?

**Kelig-Yann Cotto** – Nous avons assuré le suivi des bénévoles en leur prodiguant conseils et formations et en confrontant différents enquêteurs pour analyser ce qui est fait. Nous n'avons pas laissé les bénévoles partir dans la nature sans leur avoir appris comment se construit un parcours scientifique ; ils demandaient d'ailleurs à s'approprier une méthodologie. Au tout début, j'ai craint que notre démarche ne soit, plutôt que de la démocratie culturelle, une forme de démagogie culturelle entraînant une uchronie, une reconstruction historique par la restitution de discours mythifiés. Il est apparu que si l'on prend le temps de donner les outils méthodologiques adéquats et de confronter les grilles de lecture, cette crainte est sans fondement. Ainsi, le groupe qui enquêtait sur les cafés comptait des jeunes gens qui, projetant leur pratique actuelle, s'intéressaient au thème « le bistrot et la fête ». Parlant avec les bistrotières et les marins, ils ont abandonné cette thématique spontanément, se rendant compte qu'elle n'avait pas lieu d'être : un bistro, à l'époque considérée, n'était pas un lieu de fête mais le quartier général de l'équipage d'un bateau lié par une forme d'actionnariat populaire. Je n'ai donc guère de doute sur la validation scientifique de cette expérience ; on peut même penser que si nous avions procédé seuls, nous aurions été plus enclins à entretenir des stéréotypes.

**Anne Yanover**, *responsable du service des collections du Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis* – Les témoignages oraux collectés sont-ils conservés ? Ont-ils rejoint certaines collections ?

**Candice Runderkamp** – Les cartels sont écrits à partir des témoignages mais, tous les membres d'un groupe ne se sentant pas capables de rédiger un cartel racontant leur histoire, nous avons décidé d'un entre-deux : des entretiens ont lieu avec les porteurs de culture et une autre équipe rédige les cartels à partir des témoignages recueillis. Nous laissons ceux qui le souhaitent rédiger leur cartel ; le récit, alors écrit à la première personne, éclaire l'objet apporté. Nous avons dissuadé les témoins de rédiger à partir d'une recherche livresque, leur demandant d'écrire à partir de leurs souvenirs, même s'ils ne sont ni exhaustifs ni scientifiques.

**Kelig-Yann Cotto** – Le statut des témoignages recueillis à Douarnenez n'est pas encore fixé.

**Pauline Guyard**, *muséographe, écomusée du pays de Rennes* – Il m'intéresserait de savoir un peu mieux comment éviter le risque de démagogie culturelle. D'autre part, qui sont les bénévoles investis au point de participer à une telle expérience pendant des mois ? Comment les trouve-t-on ? Ne sont-ce pas toujours les mêmes, ceux qui sont déjà engagés ?

**Léna Boisard Le Coat** – La crainte de la démagogie et du relativisme traverse la question des droits culturels et se pose dans d'autres champs que le musée. Dans le cadre de ma thèse, j'ai rencontré les responsables d'une salle de spectacle vivant d'une part, d'un festival de cinéma d'autre part. Tous deux s'étaient lancés dans une programmation participative avec les habitants et leur propos était le même : il faut accorder une très large place au débat pour permettre à chacun d'exposer ses arguments. On parvient ainsi à une programmation commune au terme d'une recherche de qualité, chacun ayant développé son esprit critique, ses savoirs et ses savoir-faire. La délibération peut être une clef, comme cela a été exposé pour le projet mené à Douarnenez : faire se rencontrer différents points de vue a permis que des enquêteurs entretenant un mythe personnel se rendent compte qu'il relevait de l'uchronie.

**Kelig-Yann Cotto** – Certes, les enquêteurs bénévoles ne constituent pas une représentation sociologique de la ville ; il n'empêche : ceux qui, jeunes et moins jeunes, se sont fédérés autour de nous, reflètent une certaine diversité. Parmi eux, il y a de jeunes actifs,

très impliqués dans le tissu associatif et culturel car il existe à Douarnenez une très forte tradition d’engagement et de solidarité au service de la communauté, et un attachement viscéral au territoire. Cet aspect transparaît dans l’étude de l’étude. De nombreux enquêteurs bénévoles ont une activité professionnelle. Interrogés sur leurs motivations, ils répondent, dans l’ordre : l’atavisme ; l’attention portée au territoire ou à la thématique ; pour certains, venus d’ailleurs, le souhait de connaître la ville ; le désir de comprendre la fabrique d’une exposition ; le souhait d’acquérir des connaissances. Enfin, certains sont venus avec l’aspiration légitime de s’élever au-dessus de leur condition professionnelle ; une motivation d’ordre intellectuel les a poussés à participer à l’aventure. Je pense en particulier à une femme de ménage qui, pour ne pas s’en tenir à un métier qui lui déplaît profondément, vient le vendredi, son jour de congé, documenter les archives de l’école de pêche. Le positionnement de l’institution est important : il lui faut accompagner tous ceux qui ont envie de participer à une construction dont ils sentent qu’elle leur permet de se dépasser.

**Céline Chanas** – Les collègues qui participent aux Ateliers coopératifs 4C des Champs Libres pourront, lors de la pause, expliquer comment ils amènent les gens à s’engager. Il va sans dire que si les propositions du musée ne correspondent pas aux aspirations des personnes, celles-ci seront difficilement mobilisables.





# SESSION 3

---

**Le Code de déontologie  
de l'ICOM : une approche  
internationale des droits culturels ?**



## Le rôle des institutions muséales dans l'émergence et la reconnaissance des droits culturels : théorie, pratique et perspectives

### Isabelle Anatole-Gabriel, cheffe de l'unité Europe et Amérique du Nord au Centre du patrimoine mondial de l'Unesco

**C**hers collègues, le titre donné à mon intervention peut paraître ambitieux. Il est cependant, me semble-t-il, adéquat en ce qu'il souligne que l'institution muséale ne doit pas seulement mettre en œuvre des droits culturels mais participer à leur émergence.

On a tendance à parler des droits culturels dans le présent. C'est qu'on s'imagine qu'ils sont récents, et aussi que, face à la montée des extrêmes et du populisme, on s'interroge sur les raisons de l'échec des sociétés pluriculturelles. J'en parlerai sur le temps long, à la lumière des recherches qui ont conduit au développement de la déontologie dans le droit du patrimoine et du rapport que les sociétés entretiennent avec les témoignages de leur passé.

Il importe en effet d'articuler dans le temps long l'histoire des idées avec l'histoire politique et géopolitique, pour éviter de tomber dans une reconstruction rétrospective des logiques juridiques qui ferait découler les droits du patrimoine des droits culturels, eux-mêmes partie des droits humains. Les choses sont un peu plus complexes, nous allons le voir. S'intéresser à la géopolitique permet aussi de ne pas prendre les droits culturels comme un acquis et de ne pas en faire la solution prescriptive pour l'avenir.

Comment donc, se demande l'historienne que je suis, cela s'est-il passé ? Le premier chapitre du *Code de déontologie des musées de l'ICOM* fixe que « les musées assurent la protection, la documentation et la promotion du patrimoine naturel et culturel de l'humanité ».

En effet, les arts – qui deviendront patrimoine – et leur protection par les musées, ont joué dès la fondation de l’Unesco un rôle instrumental dans la mission de construire une représentation d’une humanité commune. Puis, au fil des décennies, se sont produits des glissements sémantiques et l’idée de civilisation a été remplacée par celle de culture, l’affirmation des qualités respectives des cultures ayant fait la preuve de leur égalité.

La Déclaration universelle des droits de l’homme avait déjà posé le principe que l’humanité est une. Le démontrer était la mission fondatrice de l’Unesco, énoncée dès 1948 par son premier directeur général. En pleine guerre froide, les arts, en raison de leur apparente neutralité, bien plus que l’éducation et que les sciences, étaient vecteurs de dialogue, de rapprochement et donc de construction d’une humanité commune. C’est aux musées que l’Unesco confia la tâche de faire cette démonstration ; la première forme d’humanité commune, dans les missions de l’Unesco, est donc culturelle.

Puis vint l’étape fondamentale de la décolonisation. Dans l’entre-soi européen, tout le monde acceptait l’idée de la neutralité fondant le rôle instrumental des arts ; désormais, on entra dans l’utilisation politique du culturel. L’Unesco, dans ses champs de compétence – éducation, science et culture –, s’engagea alors dans un vaste programme de documentation des cultures, systématique, précis, savant, même si on l’a un peu oublié aujourd’hui. Sur la base de tout le travail accompli par les musées depuis un siècle, on entreprit de mettre en valeur toutes les cultures et sous-cultures des différentes régions du monde. Notre représentation en fut changée, l’humanité unique devint une humanité constituée de différents peuples. Dès lors, pour concilier cette approche avec l’universalisme, au dialogue par les arts se substitua le dialogue des cultures, qui repose sur trois principes : une meilleure connaissance et appréciation mutuelle des cultures comme facteur de compréhension internationale ; le développement culturel comme facteur d’identité nationale et de solidarité régionale ; la mise en œuvre du droit à la culture comme un droit de l’homme. Ces différentes strates permettaient d’articuler de nouveau l’universalisme initial de l’Organisation avec la revendication, par les mouvements de libération nationale, de différentes identités. C’est en le percevant ainsi, à travers un cadre politique, que le respect des cultures put être intégré aux droits fondamentaux.

La décolonisation permet aussi de rétablir des liens entre le passé et le présent d'une culture, par exemple chez les peuples précolombiens des sociétés latino-américaines. Ce lien entre passé et présent sur le plan politique justifie l'usage que ces peuples font de la culture pour se définir et se représenter. À partir des années 1970, le programme de l'Unesco s'oriente donc dans deux directions : l'identité culturelle, pour répondre à une réalité politique ; l'affirmation de la pluralité des cultures, pour inclure ce nouveau cadre politique dans la mission fondamentale de l'Unesco. Conçu pour rassembler par la mise en valeur de vastes aires géographiques et culturelles, le programme d'études des cultures de l'Unesco des années 1960 à 1980 a conduit à l'affirmation des différences culturelles désormais pensées comme des identités nationales.

Les décennies 1980 et 1990 ouvrirent une nouvelle phase d'articulation entre géopolitique et innovations conceptuelles. Dans cet esprit, on peut comprendre le chapitre VI du *Code de déontologie des musées de l'ICOM*, qui stipule que « les musées travaillent en étroite coopération avec les communautés d'où viennent les collections, ainsi qu'avec les communautés qu'ils servent » comme une mise à jour des années 1990. On perçoit là l'arrivée sur la scène internationale des peuples autochtones et l'écho de grands débats mémoriels, en particulier sur l'esclavage. Au terme d'un débat interne de plus d'une vingtaine d'années, et à la suite de la Conférence internationale de Vienne sur les droits de l'homme de 1993, la nécessité se fait jour de créer une instance spécifique consacrée aux populations autochtones. La reconnaissance de leurs droits fut formalisée en 2007 dans la Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones. Après que la culture eut été utilisée par les mouvements de libération nationale, c'était cette fois à l'intérieur même des États constitués qu'elle l'était pour défendre des droits civiques et des droits politiques.

On ne s'en étonnera pas : c'est aussi au cours de ces deux décennies que fut inventée la notion de patrimoine immatériel. M. Meyer-Bisch a donné sa position à ce sujet en toute franchise. Il est toujours possible de déconstruire la légitimité de tel ou tel cadre, mais non moins nécessaire de prendre en compte la complexité, en particulier le contexte géopolitique, pour comprendre la signification d'un cadre normatif et d'une convention comme celle qui est relative au patrimoine immatériel.

La revendication nationale de faire de la culture un élément de reconnaissance a donc porté ses fruits. Tout ce qui relève de traditions non monumentales des cultures non européennes – la tradition orale, les langues vivantes, la spiritualité si prégnante dans des régions entières d’Asie, d’Afrique, d’Amérique latine –, est formalisé dans la convention relative au patrimoine immatériel. Elle fut portée par deux groupes de pays : d’une part, ceux d’Amérique latine, et il faut rendre hommage au travail fait par ICOM international, en liaison étroite avec la revue de l’Unesco, *Museum International*, pour valoriser le travail muséologique accompli dans ce sous-continent ; d’autre part, le Japon, qui faisait son entrée sur la scène internationale et dont la notion de patrimoine immatériel et la tradition de patrimoine vivant marquaient l’histoire nationale, pour des raisons très différentes de celles de l’Afrique.

Bien entendu, je n’ai pas la naïveté de prétendre que tout ce qui relève du politique est issu de la culture ou de la science. Mais les droits du patrimoine ont mis sur le devant de la scène des droits politiques et notamment des droits fondamentaux des personnes. À preuve, la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l’Unesco, adoptée en 2003, précède de quelques années la Déclaration de l’ONU sur les droits des peuples autochtones de 2007 et l’ouverture du Musée canadien des droits des personnes à Winnipeg, en 2009.

Je mentionnais en second lieu les débats mémoriels comme un élément ayant conduit à la construction des droits culturels. Le chapitre III du *Code de déontologie des musées de l’ICOM* dispose que « les musées détiennent des témoignages de premier ordre pour constituer et approfondir la connaissance », et son article 3.1 que « la politique des collections appliquée par le musée doit clairement souligner leur importance en tant que témoignages de premier ordre. Elle doit aussi s’assurer que cette démarche n’est pas uniquement dictée par les tendances intellectuelles du moment ou par des habitudes du musée. » Cela me semble très lucide et courageux quant à l’articulation entre les missions du musée, les pressions sociales et l’ingénierie sociale du culturel.

S’agissant de la mémoire de l’esclavage, les institutions culturelles, musées et bibliothèques, ont joué un rôle crucial pour rendre visible la présence des Afro-Américains, quand leur voix a pu se

faire entendre, à partir des années 1990 et surtout lors de la commémoration du cinquième centenaire de la rencontre de deux mondes, en 1992. Dans le droit fil, des communautés et la société civile ont revendiqué leur histoire, par exemple à Liverpool où s'est ouvert un premier musée d'histoire en 1993. Quelques années plus tard, le port de Liverpool était classé au patrimoine mondial, avec la mention explicite de la traite négrière qui en fit la fortune. Le musée a ouvert en 2011 dans une version renouvelée. Pour la France, je vous renvoie à l'ouvrage de Renaud Hourcade, *Les Ports négriers face à leur histoire*, paru en 2014. Cette histoire est mieux connue, par exemple à Nantes, grâce à la mobilisation des archives et du patrimoine. La revendication de ces droits s'inscrit dans un contexte plus général depuis qu'en 2001 la Conférence mondiale de Durban contre le racisme, la discrimination raciale, la xénophobie et l'intolérance a discuté des réparations.

Les musées fournissent donc les représentations nécessaires pour comprendre à la fois une humanité commune et sa diversité. C'est à travers ces institutions savantes que les grandes idées que je viens d'évoquer peuvent avoir des effets, après une phase d'une dizaine d'années de théorisation des acquis scientifiques et politiques. La décennie mondiale du développement culturel s'est close sur le très important rapport de Javier Perez de Cuellar consacré à la diversité culturelle paru en 1996, auquel il vaut la peine de revenir. L'Unesco a aussi publié deux rapports mondiaux sur la culture, le premier en 1998 intitulé « Culture, créativité et marché », le second en 2000, intitulé « Diversité culturelle, conflit et pluralisme ». Dans la foulée, l'analyse des acquis théoriques se transforme en instrument juridique avec la Déclaration universelle sur la diversité culturelle de 2001, qui reprend les grandes lignes des rapports que je viens de citer et dont l'article 5 s'intitule « Les droits culturels, cadre propice à la diversité ». D'autres textes normatifs ont suivi, telles la Déclaration de Fribourg, la Convention de Faro, la Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones. Ainsi, en un temps très court, cinq ou six ans, l'action politique est venue clore ce cycle dont j'ai essayé de retracer l'histoire.

On en mesure les effets positifs. Tout le travail de description des cultures et de leur prolongement éthique a été formalisé dans la reconnaissance des droits culturels et dans les politiques publiques, mais aussi sur le plan judiciaire : c'est à partir de la notion de droits

culturels que, dans l'un de ses premiers jugements, le Tribunal Pénal International pour l'ex-Yougoslavie a condamné en 2009 un général serbe du chef de destruction de bâtiments religieux. Plus récemment, en 2016, la Cour pénale internationale a condamné un criminel de guerre en raison de la destruction des mausolées de Tombouctou ; ainsi, les droits culturels sont entrés dans le droit international.

Ce bilan positif doit néanmoins être nuancé ; on ne peut passer sous silence certaines faiblesses et certains échecs. L'une de ces faiblesses, c'est la surabondance de textes normatifs, que mentionne l'introduction de la Déclaration de Fribourg : « À l'heure où les instruments normatifs relatifs aux droits de l'homme se sont multipliés avec une cohérence qui n'est pas toujours assurée, il peut sembler inopportun de proposer un nouveau texte ». Mais on explique ensuite ce qui le justifie : « L'universalité et l'indivisibilité des droits de l'homme pâtissent toujours de la marginalisation des droits culturels ». De fait, la Convention de Faro ne mentionne pas les droits culturels ; il y a eu un retour en arrière et c'est en quoi les années 2000 marquent la clôture d'un cycle. La lecture de la Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones de 2007, où l'on se borne à rappeler les droits fondamentaux, est tout aussi édifiante. En rappelant ces faiblesses, je vise à souligner que la situation actuelle est tout autre et que l'on ne saurait désormais parler de droits culturels sans garder à l'esprit les attentats de 2001 et la montée de la violence, de la haine et de l'intolérance.

Dans ce contexte très contrasté, que peuvent faire les musées ? Face à une inflation juridique et normative qui vise à donner corps à la culture cependant que les sociétés se replient sur elles-mêmes, les musées peuvent revenir à deux fondamentaux : leur mission première, qui est la documentation et l'approfondissement des connaissances et des cultures, et l'acquis éthique de la reconnaissance de la diversité de l'humanité, qui contribue au savoir vivre ensemble. C'est selon ces deux axes que s'est fait le travail des musées depuis la création de l'ICOM, et ils sont pleinement explicités dans son *Code de déontologie des musées*, qui en rend parfaitement compte.

La mission est beaucoup plus vaste que la seule reconnaissance et mise en œuvre des droits culturels. Elle touche à la construction de nouveaux savoirs et de représentations fédératrices du « vivre ensemble ». Les défis, c'est d'abord, avec l'immigration, la

représentation de l'altérité – qu'est-ce qu'une société qui compte des millions de réfugiés ? C'est ensuite le fondamentalisme religieux et, pour un pays tel que la France, la question de la laïcité. C'est enfin la transition climatique et énergétique.

Institutions de recherche, les musées doivent continuer à documenter la diversité et la complexité historique des cultures pour réaffirmer leur équivalence. C'est particulièrement nécessaire à une société très largement gouvernée par les algorithmes des GAFAs et par les réseaux sociaux, qui tendent à refermer les communautés sur elles-mêmes et non à les ouvrir au monde ; l'Unesco attend beaucoup de la communauté muséale à ce sujet. Les musées doivent aussi documenter et représenter le « savoir vivre ensemble », autrement dit affirmer une communauté de valeurs avant une communauté de droit. Je reprends là l'idée de Mme Mireille Delmas-Marty selon laquelle, devant l'échec d'une communauté de droit, face aux affrontements, à la violence et à l'intolérance, c'est de la construction d'une communauté de valeurs que viendra notre salut.



## **Diffusé dans 135 pays, traduit en 36 langues : le Code de déontologie des musées de l'ICOM, culture commune des professionnels de musées**

### **Johannes Beltz, membre d'ETHCOM, directeur adjoint du musée Rietberg, Zürich**

**J**e vous remercie de votre invitation. Je suis né à Berlin-Est, et après qu'en 1992 une bourse de l'État français m'a permis de passer une année d'études enchantées à Strasbourg, je me suis juré de dire ma gratitude à la France chaque fois que j'y serais – voilà qui est fait !

On a relevé d'emblée que même s'ils ne sont pas mentionnés explicitement, certains droits culturels figurent dans le *Code de déontologie des musées de l'ICOM* : l'idée est là. Des exemplaires du Code sont à disposition dans la salle, il est librement accessible en ligne et je vous conseille vivement de le lire. Il traite d'éthique et des relations entre les hommes qui sont en rapport avec des objets. Le texte n'a pas de valeur juridique, il n'est pas contraignant : c'est un document de référence, adopté après que les représentants des musées en eurent débattu et dit leur position sur les chapitres successifs. Il appartient à chaque musée de respecter ce code, en mettant au point les solutions correspondant à sa situation spécifique.

*Le Code de déontologie des musées de l'ICOM* donne du musée la définition suivante :

« *Un musée est une institution permanente à but non lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, transmet et expose le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement, à des fins d'études, d'éducation et de délectation* ». Est-ce cela, le musée ? A-t-il toujours été cela et le sera-t-il toujours ? Non, bien sûr. Dès leur origine – les cabinets de curiosités et les grandes

collections des rois de France –, les musées, institutions culturelles, ont changé d'essence et d'apparence, et le Code a pour fonction de lancer une discussion critique. Une réflexion est en cours au sein de l'ICOM sur une redéfinition du musée qui, parce qu'elle prendra en compte les grands défis que sont l'écologie, les migrations, la démocratie, les inégalités, la montée du fondamentalisme et du racisme, lui donnera un impact bien supérieur sur les sociétés.

Ce qui prête à la critique dans la version actuelle du Code est qu'elle est trop centrée sur les objets. D'autre part, Patrice Meyer-Bisch a jugé curieuses ou peu cohérentes certaines des mentions qui y figurent. C'est vrai, mais c'est le cas pour tout texte écrit il y a plusieurs décennies puis révisé et, de plus, traduit en de nombreuses langues. La première version du Code date de 1986 et, incontestablement, certaines notions doivent être adaptées à notre époque. Il faudrait notamment se pencher sur la question de la propriété légale des œuvres ; souvent, on ne peut trancher, car au fil des siècles, elles changent de propriétaire, de statut et de signification. Je vous invite instamment à lire le *Code de déontologie des musées de l'ICOM* et à en discuter au sein des musées pour le mettre en pratique et en faire une lecture critique.

Le Code se présente en huit chapitres qui explicitent autant d'orientations générales, résumées en chapeau. Je les commenterai brièvement, en illustrant les principes exposés par ma pratique de conservateur et de directeur adjoint du musée Rietberg. Musée municipal d'art extra-européen fondé en 1952 et institution culturelle majeure de Zürich, il reçoit entre 100 000 et 120 000 visiteurs chaque année, et l'association des Amis du musée compte 4 000 membres, un nombre significatif pour une ville de la taille de Zürich. Il propose tous les ans deux ou trois expositions majeures sur des thèmes très divers.

Le principe qui régit le chapitre premier du *Code de déontologie des musées de l'ICOM* se lit ainsi : « Les musées assurent la protection, la documentation et la promotion du patrimoine naturel et culturel de l'humanité. » Le texte s'applique ensuite à expliciter ce principe, comme les suivants. Le défi est que plus on entre dans le détail, plus les choses se compliquent. Étant donné l'extrême variété des institutions, un règlement qui vaut pour un grand musée international ne

vaudra pas pour un petit musée municipal. C'est pourquoi le texte est à la fois précis et assez vague. Un conservateur qui compte faire l'acquisition d'un objet y lira qu'il doit soigneusement documenter sa provenance. L'idée est bonne, mais qu'est-ce que cela signifie dans la pratique quotidienne ? Quelles sont nos règles et que voulons-nous mettre en œuvre ?

« Les musées qui détiennent les collections les conservent dans l'intérêt de la société et de son développement » lit-on à l'en-tête du chapitre II. Cette rédaction a été critiquée, certains jugeant que le mot « société » devrait porter la marque du pluriel, tout comme, ailleurs, celui de « communauté » car ces termes sont assez flous. Mon opinion est qu'il faut être pragmatique et ne pas s'arrêter à cela ; ce qui compte, ce sont les principes affirmés.

Le principe énoncé au chapitre III est que « les musées détiennent des témoignages de premier ordre pour constituer et approfondir la connaissance ». J'en donnerai pour illustration le projet éducatif lancé il y a huit ans par le musée Rietberg. Après que le canton de Zürich a introduit dans les programmes scolaires un cours obligatoire de « religion et culture » destiné à apprendre à tous les enfants les principes de base des grandes religions, la signification des rituels et des fêtes religieuses, les interdits alimentaires, le musée a décidé de compléter cet enseignement en organisant des ateliers, des conférences et des visites guidées pour les élèves, les enseignants et les parents, afin de contribuer à transmettre ces connaissances indispensables, puisque pour être tolérant il faut comprendre l'autre.

Le chapitre IV du *Code de déontologie des musées de l'ICOM* pose le principe que « les musées contribuent à la connaissance, à la compréhension et à la gestion du patrimoine naturel et culturel ». La tension entre naturel et culturel a été évoquée ce matin et je n'y reviens pas.

« Les ressources des musées offrent des possibilités d'autres services et avantages publics » est-il indiqué au chapitre V. Cette mention est d'une particulière importance, et nous travaillons à ce sujet avec différentes communautés de Zürich. Ainsi, l'exposition en cours, *Prochain arrêt : Nirvana*, porte sur le bouddhisme et nous travaillons avec des intervenants bouddhistes, présents à certains moments pour discuter avec les visiteurs.

Aux termes du chapitre VI, « les musées travaillent en étroite coopération avec les communautés d'où proviennent les collections, ainsi qu'avec les communautés qu'ils servent ». À cet égard, le musée Rietberg se caractérise par les coopérations qu'il a nouées depuis des décennies avec le Cameroun, la Côte d'Ivoire, le Pérou, l'Inde, et tout récemment avec le Pakistan. Nous nous devons d'avoir des programmes de coopération avec les pays dont des objets figurent dans nos collections et, pour réaliser des expositions, faire venir des gens, échanger des idées, monter des ateliers, publier, faire des recherches. Ces coopérations nous tiennent à cœur, et le musée Rietberg accueille depuis des années des artistes, des scientifiques et des chercheurs du monde entier, venus travailler avec nous à la réalisation de nos projets.

Le chapitre VII rappelle que « les musées opèrent dans la légalité », ce qui va de soi, et le chapitre VIII qu'ils « opèrent de façon professionnelle » – je vous renvoie au texte pour décrire ce professionnalisme.

Le petit film *The Colossal Buddha. Journey from Switzerland to Pakistan*, qui vous est montré maintenant, illustre concrètement les droits culturels. (*Le film est diffusé*) Il s'agissait de faire venir du musée de Peshawar, où il est impossible de se rendre car il est à la frontière afghane, une statue colossale de Bouddha pour l'exposer en Suisse. Le projet a été financé par la Confédération helvétique et par l'Agence de développement économique qui, d'ordinaire, finance des programmes sociaux et économiques, et non culturels. Elle a jugé que, dans ce cas, faire venir la statue changerait la perception des musées au Pakistan et permettrait de signer avec ce pays des protocoles d'accord pour faire progresser la réflexion sur le patrimoine. La statue vient du Gandhara, berceau du bouddhisme, mais le Pakistan actuel n'est pas spontanément fier de cet héritage bouddhiste. Il découvre que ce peut être un atout pour les touristes, et pour modifier l'image d'un « pays de talibans ». Les musées comme celui de Peshawar survivent difficilement, par manque de fonds, de personnel et d'entretien. Pourtant cette région compte des milliers de sites archéologiques, qu'il faudrait protéger. Mener cette coopération me semble une façon d'appliquer notre code de déontologie et de discuter sur cette base avec les collègues locaux. En même temps, nous avons réussi à corriger un peu la mauvaise image du Pakistan en Suisse.

C'est dans cet esprit que je vous encourage tous à lire notre *Code de déontologie des musées*, non comme une bible, mais comme une

invitation à l'échange et à la critique. Actuellement, un comité de l'ICOM redéfinit le musée, et d'autres comités, dont celui auquel j'appartiens, relisent tous les textes dans un processus permanent. J'espère que l'ICOM qui, il faut bien le dire, apparaît comme un club de riches, pourra devenir plus présent dans les pays dits « du tiers monde » de l'Afrique et de l'Asie, qui ont vraiment besoin de notre soutien. Prenons la visite du Bouddha comme un signe d'espoir.



## Discussion

**Juliette Raoul-Duval** – Chacun l’aura compris : comme les droits culturels, le *Code de déontologie des musées de l’ICOM* vient de loin et sa route se poursuit, et chaque professionnel des musées a le droit, et même le devoir, d’enrichir ces textes qui sont notre bien commun.

**Céline Chanas** – Nous avons la chance que soient présents dans le public des étudiants de trois masters, deux de Rennes et un de l’université d’Artois à Arras, donc de futurs professionnels. Ils nous diront peut-être quels enjeux ils discernent dans les droits culturels. Pour ma part, je me suis demandé quel processus on suit pour refléter et prendre en compte dans le *Code de déontologie des musées de l’ICOM* les évolutions que nous traversons.

**Johannes Beltz** – La question s’adresse à tous, à vous également, à ICOM France. Le comité permanent d’ETHCOM répond aux interrogations qui lui sont adressées et rédige les textes qu’on lui demande, mais leur mise en pratique est le fait des comités nationaux.

**Juliette Raoul-Duval** – Nous incitons les professionnels à s’impliquer dans la vie d’ICOM, en France et au niveau international. Cette organisation non-gouvernementale rattachée et hébergée à l’Unesco regroupe 40 000 personnes dans 135 pays, d’une extrême variété, que les musées y soient nombreux ou rares, que les professionnels y soient écoutés ou qu’ils doivent se battre pour que la culture soit mieux valorisée. Tous les trois ans se tient une conférence générale ; cette année, ce sera au Japon, dont on a souligné combien, même tardivement, il a fait pour les droits culturels. Ce sera aussi l’occasion d’élire nos représentants – avis aux candidats ! – dans les quelque 130 comités nationaux et la trentaine de comités internationaux thématiques sur tous les aspects de la vie des musées, de la sécurité aux collections. Chaque comité national soutient les candidatures jugées intéressantes, et dans les comités internationaux, on a besoin de Français. L’ICOM serait un club de riches, a-t-on dit – c’est vrai, et l’organisation est financée par les pays riches, mais ce n’est vrai qu’en partie. Par exemple, en juin dernier, parmi les trois villes candidates pour accueillir notre conférence de 2022, soit Prague, Oslo, et Alexandrie, cette dernière, moins dotée, et moins prête

peut-être, a obtenu plus de voix que les deux autres réunies. C'est le signe qu'un changement est en cours. Mais la question portait plutôt sur le code...

**Céline Chanas** – En effet. On a bien compris que le *Code de déontologie des musées de l'ICOM* reflète des valeurs éthiques, qui doivent nous servir au quotidien mais qu'il ne s'impose pas aux législations nationales. En France, c'est le code du patrimoine qui regroupe les dispositions législatives et réglementaires.

**Johannes Beltz** – Certes, ce n'est pas un document juridique contraignant, mais c'est en se fondant sur le *Code de déontologie des musées de l'ICOM* et sur la convention-cadre de l'Unesco que le gouvernement suisse, par exemple, a procédé à des modifications législatives.

**Céline Chanas** – C'est ce que j'avais à l'esprit, car il se peut que certains éléments du Code et de la loi diffèrent. Le Code est-il aussi un instrument politique ?

**Johannes Beltz** – Pour compléter ma pensée, la législation suisse a été révisée sur le régime d'importation et d'exportation des biens culturels. Ce n'aurait pas été le cas sans le travail préparatoire effectué par l'Unesco et l'ICOM.

**Isabelle Anatole-Gabriel** – Au fond, derrière ces interrogations, la question fondamentale est sans doute : à quoi ça sert ? Un code de déontologie est un ensemble de principes éthiques appliqués à une pratique professionnelle. Ce cadre est prescriptif mais non contraignant. Historiquement, le Code a répondu au besoin de clarifier les pratiques d'acquisition des collections par les musées, au terme d'une série de batailles juridiques et politiques dans les années 1960 et 1970 faisant suite aux demandes de restitution et de vérification de la provenance des œuvres par les pays dits aujourd'hui « pays sources ». Ensuite, le Code a évolué pour prendre en compte une série d'attentes des sociétés. C'est une construction historique.

**Patrice Meyer-Bisch** – Est-ce de la morale, du droit, un instrument politique ? Ici aussi, brisons les distinctions. Le *Code de déontologie des musées de l'ICOM* prend des principes éthiques et les traduit dans une application professionnelle. Il est prescriptif si

l'on veut, mais – cela vaut pour toute norme politique inscrite dans différentes ordres juridiques – il comporte une partie qui interdit et une partie qui autorise. L'interdit signifie que, pour respecter des libertés, on ne peut pas faire n'importe quoi en matière d'acquisitions. Ce qui compte, c'est la puissance du texte. À partir de là, il peut être intégré dans une loi ou dans un contrat, et il a alors valeur juridique. Mais c'est différent de la question du contenu. Surtout, ce qu'on appelle ici « prescriptif » est d'abord l'ouverture de libertés. On ne dira pas que l'obligation de respecter les libertés d'expression qui y est inscrite réduit les libertés. L'obligation de définir les droits culturels ouvre donc un champ de libertés, assorti d'un champ d'interprétation qui fixe des interdits. On est ici dans le domaine du droit fondamental, celui de la définition de principes qui ouvrent des libertés : il ne s'agit pas de règlement. Bien entendu, la question des droits culturels et celle des musées ne se recouvrent pas, mais forment un système. Pour inscrire ces normes fondamentales d'éthique politique, le droit offre beaucoup de possibilités. Ainsi, la Convention de Fribourg a été retenue dans les règles de contrat de bureaux du ministère de la Culture : dans ces cas, elle est devenue contraignante.

Évoquer la construction historique du Code, ses évolutions – ou plutôt ses bricolages – est un mode d'explication, mais n'explique ni ne justifie la substance des termes employés. C'est un des problèmes des normes internationales : il a été si compliqué de les établir qu'on n'ose plus y revenir, de peur de faire moins bien. En réalité, des progrès sont possibles. C'est pourquoi je ne partage pas non plus votre avis lorsque vous dites qu'il s'agit de la fin d'un cycle et non d'un début. C'en est un : la nouvelle entité de Mexico, avec ses 25 millions d'habitants, a intégré l'article 12 de la Déclaration de Fribourg sur les droits culturels, et de telles initiatives naissent partout. En France, le Réseau culture 21 travaille avec des villes, des communautés, des départements pour que les principes généraux inspirent des réalisations dans la diversité. Ce qui compte vraiment, c'est que chaque principe ouvre un espace de liberté, donc d'interprétation.

**Julie Davasse**, étudiante en master, Université d'Artois – Pour quelqu'un de ma génération, le mot « droit » appelle le mot « respect ». Or, me semble-t-il, il n'a pas été prononcé, et cela a manqué. On a mentionné le poids de la richesse des pays dans

l'ICOM. N'y a-t-il pas aussi un problème de représentativité ? Comment le groupe chargé du *Code de déontologie des musées de l'ICOM* aborde-t-il ces questions ? Par exemple, dans le cas du Pakistan qui a été exposé, comment parler du code d'éthique à des professionnels qui ne le connaissent pas ?

**Patrice Meyer-Bisch** – Il y a beaucoup de choses dont nous n'avons pas parlé, mais vous avez parfaitement raison, le respect est la première des obligations. C'est d'ailleurs ce que dit le droit international : les États sont tenus de « respecter, protéger et développer les droits de l'homme ». Pour respecter, il faut observer, ce qui est compliqué parce que cela suppose de déterminer ce que l'on doit observer. Quant à « protéger », c'est faire en sorte que les autres respectent aussi. Enfin, « développer » impose une obligation de résultat. Il y a donc trois niveaux d'obligation.

**Juliette Raoul-Duval** – Il me semble avoir prononcé le mot « respect » ce matin en disant que chaque membre de l'ICOM s'engageait à avoir pris connaissance de son *Code de déontologie des musées* et à le respecter. Peut-être ne parliez-vous pas du respect en ce sens, mais il faut garder à l'esprit la force d'une obligation qui concerne 40 000 personnes dans le monde. Même si toutes, sans doute, ne s'y conforment pas, elle a du poids. Pour ce qui est de la représentativité de l'ICOM, je rappelle que tous les professionnels de musée peuvent y adhérer, et eux seulement. Les critères de sélection des adhérents sont strictement professionnels : quiconque apporte la preuve qu'il travaille dans ou pour un musée peut adhérer à un comité national s'il le souhaite.

**Johannes Beltz** – Les restes humains et objets sacrés sont mentionnés aux articles 2.5, 3.7 et 4.3 du *Code de déontologie des musées*. L'article 3.7 en traite spécifiquement, en ces termes : « *Les recherches sur des restes humains et sur des objets sacrés doivent s'effectuer selon les normes professionnelles dans le respect des intérêts et des croyances de la communauté, du groupe ethnique ou religieux d'origine* ».

**Céline Chanas** – La page 34 du *Code de déontologie des musées* est entièrement consacrée au respect des communautés d'origine.

Quand on détient dans une collection des objets ou des documents liés à une croyance ou à une pratique, ces questions se posent toujours et nous devons y réfléchir dans le respect des communautés considérées.

**Sandra Raseloued**, *musée des beaux-arts de Rennes* – Madame Anatole-Gabriel, vous avez parlé de « l'échec » des sociétés pluriculturelles et aussi de cultures et de « sous-cultures » ; qu'en est-il ? Selon moi, s'il y a « échec », ce n'est pas parce que les sociétés sont pluriculturelles mais en raison d'un problème sociétal et, en France notamment, de la manière dont on a parqué les « sous-cultures ». Du reste, parler de « sous-cultures » signifierait-il qu'il existe une culture supérieure ? Au minimum, l'expression est maladroite.

**Isabelle Anatole-Gabriel** – Ce sont les termes que j'ai employés, mais ce n'est pas du tout ce que j'ai voulu dire, et votre question me permet de clarifier ce point. J'ai fait la description typologique de la manière selon laquelle l'Unesco a procédé : géographiquement, par aires culturelles, en affinant son approche par démarches successives pour passer du global au local, du continent asiatique à l'Asie du Sud-Est, au Cambodge, aux Khmers... La vision n'est nullement celle de sous-cultures qui seraient subordonnées à une « grande » culture, et je vous remercie d'avoir rappelé la notion de respect des cultures et des peuples. Tout le travail de l'Unesco consiste à établir que chaque culture, quelle que soit son aire d'épanouissement, est universelle.

Si je pense qu'un cycle se clôt, c'est que l'on a épuisé tous montages intellectuels, théoriques et conceptuels relatifs au pluralisme culturel. Quand des pans entiers de la société sont rejetés pour des raisons socio-économiques, par racisme, intolérance et incompréhension, on ne peut dire que les sociétés multiculturelles fonctionnent. C'est en ce sens que j'ai parlé d'un échec.

**Margaux Louët**, *stagiaire au service du patrimoine du Département de Loire-Atlantique* – Quelle est la position de l'Unesco et celle de l'ICOM sur les restitutions d'œuvres, notamment aux pays africains ?

**Johannes Beltz** – Je vous ferai une réponse en deux temps. Pour le conservateur du musée Rietberg que je suis comme pour nombre de

mes collègues, la question est d'autant plus compliquée qu'elle est très politisée dans les media, où s'expriment des opinions extrêmes, très souvent mensongères. Depuis que M. Emmanuel Macron s'est prononcé comme il l'a fait, je ne cesse de recevoir des appels de journalistes me demandant quand nous allons retourner les objets africains de nos collections. Or, tout objet qui se trouve au musée Rietberg n'est pas automatiquement le produit d'un vol. Les musées doivent faire des recherches pour retracer l'histoire de leurs collections et la rendre publique. Dans notre musée, un chercheur travaille depuis bientôt dix ans sur la provenance de nos collections. Si des demandes de restitution ont lieu et que des cas de vols sont mis à jour, nous serons parfaitement d'accord pour que les objets considérés soient restitués ; je pense que personne ne se prononcera contre. Mais dire, de manière générale, « on retourne tout aux pays d'origine » n'a pas de sens, car l'histoire des collections est diverse. Beaucoup des objets qui y figurent ne sont pas des objets volés ; ils ont été vendus et achetés et ont eu des parcours très intéressants.

Je mets maintenant ma casquette de membre du comité permanent d'ICOM sur la déontologie pour vous dire que nous débattons de cette question. Je pense qu'il faudra y consacrer plus que quelques mois car c'est un des thèmes de discussion à venir les plus importants pour notre comité.

**Juliette Raoul-Duval** – Je partage ce point de vue. Le sujet est évidemment d'actualité, après la remise récente au président de la République du rapport qu'il avait commandé sur la restitution d'objets provenant d'Afrique subsaharienne. Aussi le comité français d'ICOM a-t-il décidé d'organiser, le 20 février prochain une réunion intitulée *Restituer ? Les musées parlent aux musées*. Elle vise à donner aux professionnels des musées qui s'interrogent les clefs de lecture d'un texte qui prend assez peu en considération le travail scientifique mené sur les collections considérées, à mettre au clair le sujet de la provenance des œuvres et à apporter quelques réponses aux questions que suscitent les restitutions.

**Céline Chanas** – Cette réflexion pourrait être prolongée, car une liste de souhaits est bien arrivée du ministère de la Culture, mais on n'a jamais demandé aux musées des régions quels étaient les leurs.

**Camille Crambes**, étudiante en master de médiation du

*patrimoine, Université de Rennes 2* – Les droits culturels sont-ils réellement pris en considération et mis en valeur dans les projets scientifiques et culturels des musées ou la notion reste-t-elle théorique ?

**Céline Chanas** – Tout dépend de l'angle du projet scientifique et culturel. Nous avons vu que la plupart des professionnels réunis ici ont engagé des actions qui relèvent des droits culturels sans nécessairement les nommer : il a été question de muséologie inclusive, de démarche participative, d'éco-muséologie... Les musées de société ont été conçus sous cet angle il y a très longtemps – depuis la création des écomusées dans les années 1960 par les précurseurs que furent Georges Henri Rivière et Hugues de Varine – sans que cela soit forcément théorisé. Ce que l'on cherche aujourd'hui, c'est un cadre opérationnel. Restent à creuser les questions des grilles de lecture et de l'évaluation. Évaluer les objectifs des projets scientifiques et culturels est difficile et prend du temps mais il faut s'y astreindre, car c'est un vecteur d'amélioration.

**Patrice Meyer-Bisch** – Si l'on veut valoriser un patrimoine dans ses multiples dimensions, comme le fait la convention de Faro – convention-cadre qui ne remplace pas les conventions particulières mais qui donne un cadre éthico-politique –, alors l'approche scientifique au sens très large, par le croisement d'expertises, de techniques, de savoirs et de savoirs d'usage, sera centrale. Elle montrera les différents chemins de la valorisation d'un patrimoine et donc de la jouissance que les personnes, seules ou en communauté, peuvent en retirer. La multi-dimensionnalité de la recherche montre celle du lien entre les personnes et les objets patrimoniaux, quelle que soit leur dimension.

**Céline Chanas** – Nous sommes parvenus au terme de cette journée, à laquelle je vous remercie tous, représentants de l'ICOM et de l'Unesco, orateurs et participants, d'avoir assisté.

Directeur de la publication  
**Juliette Raoul-Duval**

Synthèse  
**Joël Michel**  
**Catherine Schwartz**

Relecture - conception  
**Lisa Eymet**  
**Louis-Jean Gachet**  
**Emilie Girard**  
**Anne-Claude Morice**

Conception graphique  
**Justin Delort**

Impression  
**ICO imprimerie - Dijon**

---

ISBN  
**978-2-95644563-6-0**

Novembre 2019



Le comité national français d'ICOM – ICOM France – est le réseau français des professionnels des musées. Il rassemble plus de 4800 membres institutionnels et individuels, formant une communauté large et diversifiée d'acteurs répartis sur tout le territoire et venant de toutes les disciplines : beaux-arts, sciences et techniques, histoire naturelle, écomusées ou musées de société.

Les musées sont porteurs d'une responsabilité scientifique, sociale et culturelle. Ils transmettent aux populations leur histoire et leur permettent de la partager.

Les musées rapprochent les cultures et les générations, nourrissent les émotions et le plaisir d'apprendre. Ils doivent aussi repérer, ce qui demain, fera trace de notre culture d'aujourd'hui.

ICOM France est résolument au service de ses membres pour accomplir ces missions et les accompagner dans l'exercice de leurs métiers.

#### **ICOM France**

13 rue Molière – 75001 Paris – Tel. : 01 42 61 32 02  
icomfrance@wanadoo.fr - www.icom-musees.fr