

ICOM FRANCE
COMITÉ NATIONAL FRANÇAIS DE L'ICOM

Cycle soirée-débat déontologie
Le sens de l'objet

PARIS, GALERIE COLBERT, 29 JANVIER 2020

Cycle soirée-débat déontologie

Le sens de l'objet

Sommaire



PROPOS DE LA SOIRÉE p.7

OUVERTURES OFFICIELLES p.13

Charles Personnaz, directeur de l'Institut national du patrimoine

Juliette Raoul-Duval, présidente d'ICOM France

INTRODUCTION p.21

« Après Kyoto, la place de l'objet dans les musées »

François Mairesse, professeur de muséologie à la Sorbonne Nouvelle

PARTIE 1 p.29

« La polysémie des objets : regards de spécialistes et de non spécialistes »

Sylvain Amic, directeur de la Réunion des musées métropolitains de Rouen-Normandie

« L'architecture pour objet »

Sébastien Cherruet, historien de l'architecture, co-commissaire de l'exposition «Le monde nouveau de Charlotte Perriand» à la Fondation Louis Vuitton

PARTIE 2 p.47

« Rupture ou continuité de sens : le cas des objets océaniques dans les musées »

Emmanuel Kasarhérou, adjoint au directeur du département du patrimoine et des collections, responsable de la coordination scientifique des collections du musée du quai Branly-Jacques Chirac

« Redonner sens aux instruments de musique : l'exemple de la remise en jeu des instruments conservés au musée d'ethnographie de Genève »

Madeleine Leclair, conservatrice responsable du département d'ethnomusicologie et des Archives internationales de musique populaire (AIMP), musée d'ethnographie de Genève

« Exposer la mode au musée Yves Saint Laurent : le statut de l'objet »

Olivier Flaviano, directeur du musée Yves Saint Laurent Paris

Modération de la soirée : Hélène Vassal, secrétaire d'ICOM France , cheffe du service des collections du Centre Pompidou

CONCLUSION. p.67

Christian Hottin, directeur des études du département des conservateurs de l'Institut national du patrimoine

Propos de la soirée



« Objets inanimés,
Avez-vous donc une âme
Qui s'attache à notre âme
Et la force d'aimer ? »

A. de LAMARTINE, *Milly ou la Terre natale*

Dans la définition du dictionnaire, l'objet est « toute chose concrète, perceptible par la vue et le toucher ». Pour des professionnels de musée, le mot d'*objet* revêt un sens singulier : il désigne de manière générale ce que le musée conserve, qu'il s'agisse d'une institution muséale de beaux-arts, d'histoire, d'histoire naturelle, de sciences et techniques, d'art contemporain, etc. On peut parler d'objets virtuels, objet et abstraction ne s'opposent pas.

Pourtant, le vif débat de cet été lors de la conférence générale de l'ICOM à Kyoto sur la « nouvelle définition des musées » a semé le doute : d'objets, il n'était pas question, ni de collections ou d'œuvres, ou seulement en arrière-plan d'un « lieu polyphonique et inclusif » que devrait être pour certains le musée de demain. La position des professionnels français a été consensuelle pour échapper à cette banalisation.

Quatre mois plus tard, la sixième soirée-débat organisée avec l'Inp, sur le « sens de l'objet », vise à revenir au cœur des métiers et de la matière des musées.

- *L'objet* a-t-il un sens en lui-même ? « Le musée est un dictionnaire dans lequel les objets sont les mots [...]. Non-inscrits dans un propos, dans un discours, ils perdent leur sens »¹.

C'est précisément le travail des professionnels de musée de donner un sens, un langage, une interprétation à l'*objet* qu'ils conservent ; l'objet est un témoin préservé pour transmettre la mémoire des arts, des sciences, des sociétés. Le *conserver* est la mission première. S'il est blessé, par le temps ou les guerres, perd-il son sens ou en prend-il un autre ? Les cicatrices font partie du témoignage dont il est porteur.

¹ Jacques Hainard, « L'expologie bien tempérée », in *Quaderns-e*, 2007

À quelles conditions – traçabilité, réversibilité... – restaure-t-on le sens de l'objet ? C'est le cœur des missions de l'Inp.

- Sous l'angle de la déontologie, on peut parler d'*objet de connaissance*, dont il faut rendre le récit le plus juste possible. Garante de l'authenticité, c'est la part du travail scientifique des musées. On l'a vu au cours d'un autre débat vif de l'année 2019, sur les « restitutions » : la recherche sur les collections et leur provenance est ardue, jamais achevée et n'épuise pas les questions du « sens de l'objet » : œuvres d'art porteuses de valeurs esthétiques ici, objets rituels porteurs de valeurs spirituelles pour leurs créateurs.

- *Le sens de l'objet est-il séparable de son contexte ?* Pierre Soulages dit cela : « la peinture c'est une chose, mais ce qui importe c'est l'art et ce qui, *dans un objet*, nous transporte dans des zones de ce que nous sommes et que nous ne connaissons peut-être pas »².

- *Le sens de l'objet est-il « durable » ?* Pour la directrice du Louvre-Lens, le sens et l'interprétation d'une œuvre d'art « ne sont pas définis une fois pour toute par l'artiste ni son époque, mais ils sont enrichis par chaque regard, chaque visiteur »³.

Se peut-il aussi qu'ils soient enrichis par les technologies, numériques, 3D, IA...? Que l'objet répliqué, reproduit, numérisé, partagé, « démocratisé », comme on le lirait dans le rapport *Musée du XXI^e siècle*, porte en lui-même un sens ?

Dans plusieurs musées, les publics sont invités à choisir - parfois dans les réserves - les objets qui vont être exposés. Quel retour sur ces expériences de contextualisation *a posteriori*, voire d'inversion des rôles entre commissaires et publics ? Quels sens neufs apportent-ils à l'objet ?

D'autres questions, certains paradoxes viendront encore dans le débat, par exemple : un musée sans objets, est-ce un musée ? Une installation, une œuvre éphémère, sont-elles des objets ?

En trois heures, on ne pourra pas tout dire... Sur toutes ces interroga-

⁽²⁾ Propos de Pierre Soulages dans Béatrice Gurrey, « Pierre Soulages : Dans ma centième année, j'ai toujours du plaisir à peindre », in *Le Monde*, 24 novembre 2019

⁽³⁾ Propos de Marie Lavandier (directrice du musée du Louvre Lens) dans Nicolas Delesalle, « Comment regardons-nous les œuvres d'art ? », in *Télérama*, 1er février 2018

tions techniques et scientifiques, mais aussi philosophiques, le débat sera ouvert et non refermé. En effet, il intervient à un moment-clé de dialogue entre les 135 pays membres de l'ICOM, sur ce qu'est l'*objet-même* du musée, aujourd'hui, demain, de par le monde ?

Cette soirée débat préfigurera ainsi la journée que nous tiendrons le 10 mars à Paris avec nos homologues de l'ICOM qui ont souhaité poursuivre avec nous la réflexion prospective sur la « définition du musée ».

Ouvertures officielles



Charles Personnaz, directeur de l'Institut national du patrimoine

Je remercie les membres du public, venus nombreux dans l'auditorium de l'Institut national du patrimoine (Inp), et Juliette Raoul-Duval, présidente d'ICOM France, de poursuivre un partenariat qui nous permet d'aborder des sujets intéressants de près le monde des musées. Je puis déjà vous dire que nous traiterons dans ce cadre, le 29 avril prochain, de la question, ô combien cruciale, de la définition du musée. Nous tenons à faire de l'Institut un laboratoire d'idées et un lieu d'expression du débat. Ce matin même, j'accueillais le Comité français du Bouclier bleu, venu traiter avec nous des questions de résilience après les catastrophes naturelles et les faits de guerre. Nous sommes au cœur de notre mission en donnant à ces réflexions leur juste place dans la formation initiale et continue des professionnels du patrimoine. *Le sens de l'objet*, thème choisi pour la soirée qui s'ouvre, est d'un intérêt particulier pour les élèves conservateurs et restaurateurs. Ces débats sur les questions patrimoniales sont précieux, et je remercie à nouveau ICOM France de les organiser avec nous.

Juliette Raoul-Duval, présidente d'ICOM France

C'est notre sixième soirée-débat déontologie à l'Institut national du patrimoine et je remercie Charles Personnaz, son directeur, de son accueil. Je salue Pauline Chassaing, trésorière d'ICOM France pendant la mandature précédente et responsable internationale à l'Inp, à qui nous devons cette coopération fructueuse. ICOM France et l'Inp sont désormais liés par une convention et travaillent à un futur partenariat européen. Nos soirées-débats déontologie se poursuivent au rythme de deux ou trois par an ; chacune est enregistrée, filmée et publiée. Vous y avez pris goût et nous sommes heureux de voir que de nombreux professionnels en profitent.

Si le sujet dont nous traitons ce soir est aussi ancien que les musées eux-mêmes, il est rattrapé par l'actualité des musées, du moins des musées de l'ICOM. Nombre d'entre vous ont suivi depuis l'été les débats un peu vifs qu'a suscité la proposition d'une nouvelle définition du musée, proposition dont les termes ne faisaient plus guère de place aux objets, ou du moins aux collections et aux métiers qui en découlent – conservation, restauration, régie, travail scientifique ... – non plus qu'aux « institutions » qui les préservent et les exposent, terme auquel était préféré le concept flou de « lieux de démocratisation polyphoniques et inclusifs ». Nous n'avons rien contre « les lieux polyphoniques et inclusifs » et en vérité nos institutions n'ont pas attendu cette injonction pour s'attacher à inclure des publics et à se diversifier ; mais convenons que ces qualificatifs ne les caractérisent pas plus que des stades ou des centres d'animation culturelle, car ils ne définissent pas les musées en propre – mais « donner sens aux objets », si !

La curieuse définition proposée par notre organisation internationale est remise en chantier ; c'est une bonne nouvelle. ICOM France contribue activement à ce chantier, dans un esprit constructif, avec de nombreux autres comités nationaux et internationaux. Nous aurons l'occasion d'en parler ici même.

Dans ce contexte, et à un stade du dialogue international où cela peut porter, nous vous proposons ce soir de replacer l'objet au cœur de la matière même des musées, en traitant de son sens. D'abord,

l'objet a-t-il un sens en soi ? J'apprécie ce qu'en dit Jacques Hainard : « Le musée est un dictionnaire dans lequel les objets sont les mots. Non-inscrits dans un propos, ils perdent leur sens ».

Nous avons déjà réfléchi ensemble à cette question en 2017 à Lyon, lors de notre Journée professionnelle consacrée au récit dans l'exposition. Nous disions alors que « le récit - entre collection et public - est ce qui anime l'objet, le rend intelligible ». Pourquoi est-il placé là, à côté de tel autre objet, dont il éclaire peut-être le sens à son tour ? Une exposition n'est pas une somme de choses juxtaposées mais un parcours où chaque objet a sa place, conçue par des professionnels aux compétences spécifiques, non pas polyphoniques.

Des compétences spécifiques, on en acquiert à l'Inp – je pense notamment aux restaurateurs. Ici, plus qu'ailleurs, le « sens de l'objet » est au cœur du projet : restaurer, c'est rendre à l'objet son « authenticité », non sans interrogations déontologiques. Faut-il restaurer à l'identique un objet blessé par le temps ou agressé par la malveillance ou la guerre, ou bien ses cicatrices font-elles partie de son histoire ? Nous évoquerons la question prochainement.

Ce soir pourront aussi se poser des questions plus nouvellement apparues dans nos métiers : qu'est-ce qu'un objet virtuel ? Comment appréhender l'apport de techniques qui « augmentent » la réalité de l'objet, l'agrandissent, le traversent, simulent son mouvement ? Le sens de l'objet est-il durable ou est-il susceptible d'être transformé selon le lieu ou selon le regard que l'on porte sur lui ? Sylvain Amic et Sébastien Cherruet aborderont sans doute la question de la construction du sens.

Il y a peu, à Strasbourg, j'ai été frappée par le parcours « Avant le musée... à quoi servaient les tableaux ? » organisé dans l'exposition permanente du Musée des Beaux-Arts. Il y est question sinon du détournement du moins du retournement de sens que connaissent les objets. On montre ainsi un manuel de prière, conçu bien sûr pour être manipulé, ouvert et fermé des centaines de fois, et qui est là, cloué sur un soclage, mis en beauté sous une vitrine élégante. Cela fait s'interroger sur le sens que lui donne le visiteur. Emmanuel Kasarhérou nous parlera de la « continuité du sens ».

Après que François Mairesse aura campé le paysage, Hélène Vassal, modératrice, introduira Sylvain Amic, Sébastien Cherruet,

Madeleine Leclair, Emmanuel Kasarhérou et Olivier Flaviano ;
enfin, Christian Hottin tirera avec son brio coutumier quelques
conclusions de nos échanges.

Introduction

.....
**Après Kyoto, la place de l'objet
dans les musées**

François Mairesse, professeur de muséologie à l'université de la Sorbonne Nouvelle

L'introduction aux débats de la soirée vise à comprendre pourquoi l'objet a perdu la place qu'il occupait au sein du musée, comment nous sommes passés de la définition classique du musée, celle votée par l'ICOM en 2007, au moment particulier où, à Kyoto, dans une atmosphère électrique, la place de l'objet au sein de l'institution muséale a été largement remise en cause. Le moins que l'on puisse dire est que la proposition de définition, rejetée, dans laquelle les musées sont « [...] *les dépositaires d'artefacts et de spécimens pour la société. Ils sauvegardent des mémoires diverses [...]* », ne faisait pas la part belle à l'objet de musée. Le terme même d'œuvre d'art semble avoir perdu de son importance au profit de celui supposé plus englobant d'artefact. D'évidence, quelque chose manque, singulièrement pour les professionnels de musées français, puisque la collection permanente d'objets est au cœur des définitions figurant dans l'ordonnance de 1945 et dans la loi de 2002 relative aux musées de France, reprise dans le code du Patrimoine. La définition classique de la collection amène les professionnels à s'intéresser à l'objet sous toutes ses facettes, et une grande partie de l'activité du musée sera consacrée aux tâches essentielles que sont la recherche, la préservation et la communication, toutes centrées sur l'objet, qui peut témoigner, qui peut être support d'information et qui peut par sa simple présence, en quelque sorte, irradier. C'est à partir de cet élément central que le musée s'est longuement défini.

Au long du XIXe siècle et d'une grande partie du XXe siècle, c'est par la préservation et la transmission de l'objet que s'identifie la « muséologie de l'objet », selon le terme repris d'un article célèbre publié par Jean Davallon en 1992 dans *Publics & Musées* ; il l'oppose à d'autres formes de muséologie qui se développeront progressivement. Dans cette perspective, la collection s'inscrit au cœur de l'institution et les tâches qui lui sont dévolues prédominent nettement.

Au cours des années 1960 et surtout 1970, on observe une double révolution à laquelle est associé Georges Henri Rivière. L'idée du

musée comme système de communication, laboratoire et producteur de recherche semble alors prééminente. Musées et muséums, art et sciences, qui avaient été très longtemps séparés, sont réunis au sein de l'ICOM à partir de 1946 et se rencontrent progressivement. La recherche constitue alors l'un des éléments moteurs de l'institution, donnant lieu à une « muséologie de savoir », fondée sur la diffusion des connaissances. D'autre part, la crise que connaissent les musées au début des années 1970 constitue un moment charnière dont témoigne la neuvième conférence générale de l'ICOM de Grenoble, consacrée au thème « Le Musée au service des hommes, aujourd'hui et demain », et qui révolutionne la définition du musée à partir de ce qui deviendra la nouvelle muséologie, fondée sur l'expérience des écomusées. Un nouveau modèle de musée émerge, théorisé par Georges Henri Rivière et par Hugues de Varine, qui n'est plus tant centré sur la collection que sur les visiteurs – ou plutôt les utilisateurs. « *Le musée n'a pas de collection, il a des habitants* » dira Hugues de Varine. Dans cette perspective, la collection, au moins sur le plan théorique, joue un rôle largement secondaire – ou alors s'installe une autre vision de la collection, un autre rapport à l'objet, envisagé moins dans sa matérialité qu'avec le patrimoine et la mémoire collective qui peuvent lui être associés.

L'évolution se poursuit, au point que Jean Davallon souligne en 1992 les transformations intervenues, dont on trouve les prémices à partir des années 1980. Il les définit comme l'émergence d'une « muséologie du point de vue ». Le musée se transforme en un média avec lequel le public interagit, tandis que l'exposition prend une dimension beaucoup plus complexe ; ce n'est plus seulement un système de communication transmettant un savoir mais un lieu d'interactions sociales, d'expérience et de discussions. Le musée d'ethnographie de Neuchâtel où officie Jacques Hainard participe de ce mouvement. L'exposition en tant que telle s'inscrit au cœur du système, par l'utilisation d'objets évidemment mais aussi par son rapport à la collection, qui se modifie progressivement.

La transformation la plus importante n'est cependant due ni à la technique, ni à la technologie, ni à la manière de penser le musée, mais aux bouleversements induits, dans les années 1980, par les politiques économiques de Ronald Reagan et Margaret Thatcher, et à leur suite, durant les années 1990, par le tournant commercial que prennent les musées en France et de manière plus générale en Occident. Cette évolution provoque le recentrement sur l'exposition

temporaire, l'augmentation des activités lucratives et des boutiques et le développement de musées largement différents. C'est dans cette dynamique que nous nous trouvons, plusieurs éléments continuant de repositionner l'objet et la manière dont il est appréhendé au sein du musée. Un certain nombre de points peuvent ainsi être évoqués pour caractériser cette évolution, visant à écarter les collections de la place qu'elles occupaient au sein de l'institution

La première caractéristique de ce bouleversement, dont le musée d'art moderne et contemporain de Bilbao est alors l'illustration la plus remarquable, c'est que le contenant l'emporte sur le contenu. On en vient à ce que l'on pourrait intituler une « muséologie de passage » : ce ne sont plus le point de vue ni le savoir qui sont évoqués, encore moins l'objet, mais bien davantage l'expérience du parcours, dans une logique qui intègre l'architecture du musée mais aussi, parfois, les liens entre le musée et la ville. Cette conception, qui se traduit dans des musées contemporains à l'architecture spectaculaire, laisse bien peu de place à la collection. Alors que cette dernière se confondait précédemment avec le cœur des musées conçus à partir d'elle et des fonctions qui en découlent, c'est à partir des propositions de l'architecte que le musée sera dorénavant de plus en plus conditionné, *a fortiori* dans certains musées des pays émergents. On pense aux musées construits à partir des années 1980, au Japon et qui ne se conçoivent plus du tout à partir de la collection : c'est l'idée du musée vide et de bâtiments appelés « musées » mais qui n'abritent que des expositions temporaires. De même, si la Chine a considérablement accru son parc muséal ces dernières années, nombre de ces nouvelles infrastructures apparaissent bien plus comme des lieux d'expositions temporaires, la plupart de ces nouveaux musées n'ayant pas développé de collections.

Le deuxième coup de boutoir porté à la collection est la remise en question du principe d'inaliénabilité des œuvres des collections publiques. Il n'a fallu que quelques mois après son élection au président Sarkozy, en 2007, pour que soit proposée une loi visant à aliéner une partie des collections, ce qui a entraîné la réaction de l'ensemble des conservateurs et des professionnels de musée. Ce projet a fait long feu, à la suite du rapport Rigaud, défavorable à cette proposition, et semble avoir disparu de l'agenda politique. La question de l'inaliénabilité se pose pourtant de plus en plus, notamment dans les autres pays européens, où le *deaccessioning* est

accepté, mais bien sûr aussi dans le contexte actuel des demandes de restitution et du rapport Sarr-Savoy.

Le troisième élément ayant modifié la situation est le développement du numérique. La technique, qui a émergé dans les années 1960, s'est réellement diffusée au cours des années 2000, conduisant à l'apparition, en Corée du Sud puis ailleurs, de musées aux collections uniquement fondées sur des objets ou des installations numériques. Cette évolution se traduit, à Paris, par les expositions montrées à l'Atelier des Lumières. Il ne s'agit pas là d'un musée, penseront la plupart des professionnels. Mais ce n'est pas le cas pour le public et pour certains étudiants qui évoquent leur émerveillement pour ces dispositifs, et qui considèrent de tels établissements comme des musées à part entière. Les frontières deviennent donc de plus en plus floues, et la place du numérique entraîne la transformation du rapport que nous entretenons avec la collection et l'objet.

Enfin, le rôle social du musée s'est affirmé au long des deux dernières décennies comme une donnée essentielle du musée : l'accent a été mis sur sa mission d'inclusion dès 1998, en Grande-Bretagne, et ce que l'on pourrait évoquer comme un cycle social du musée – le développement de son lien avec sa communauté - s'est considérablement renforcé après la crise de 2007. Cette notion figure dans nombre de rapports qui traitent du futur de l'établissement. Ainsi, le rapport *Museums 2020*, établi en 2012 à l'issue d'une consultation conduite par l'Association des musées britanniques auprès de ses membres, évoquait clairement l'implication de cette évolution : la disparition progressive du lien avec la collection permanente en faveur d'événements de plus en plus fréquents affectera le rapport à l'objet. En France, le rapport de la mission « Musées du XXI^e siècle » souligne fortement le rôle du musée « polymorphe » et le défi du renforcement du lien social. C'est cette logique qui se trouve largement mise en œuvre dans un certain nombre de musées d'un nouveau style, que l'on pourrait regrouper sous le terme de « musées-activistes », ancrés dans la société et se voyant prioritairement comme des forums de discussion, bien plus que comme des lieux de conservation. Duncan Cameron, dans un article intitulé « *The Museum, a temple or the forum* » publié en 1971, évoquait déjà ce dilemme qui a largement alimenté les débats autour de la nouvelle définition présentée à Kyoto. C'est en effet ce rôle qui sous-tend un bon nombre de discussion autour de la définition du musée. Le document en ligne à ce sujet sur le site de l'ICOM

international met avant tout l'accent sur des valeurs importantes : les droits de l'homme, le développement durable, etc. Autant de valeurs primordiales, certes, mais qui, si elles s'inscrivent au cœur du processus du musée, semblent avoir, dans le contexte actuel conditionné par les points évoqués plus haut, un impact considérable sur le rapport que nous entretenons avec les objets, sur leur place au sein de l'institution muséale et donc sur le sens de l'objet, ce dont nous parlerons ce soir.

Partie 1



La Polysémie des objets : regards de spécialistes et de non spécialistes

Hélène Vassal, secrétaire d'ICOM France, cheffe du service des collections du Centre Pompidou, modératrice

Sylvain Amic, vous êtes directeur des musées de Rouen depuis 2011 et, depuis 2016, directeur de la Réunion des musées métropolitains de Rouen-Normandie. Vous poursuivez, trois ans après sa création, l'expérience de « La Chambre des visiteurs » : au terme d'un vote en ligne, vingt œuvres plébiscitées par le public sortent des réserves pour être exposées au musée des Beaux-Arts. Vous êtes d'autre part co-commissaire avec Joanne Snrech de l'exposition *Arts et cinéma, les liaisons heureuses*, vous allez présenter dans l'exposition *Sous la surface* quelques œuvres ayant fait l'objet d'interventions de restauration fondamentales, et vous lancerez la saison « *Normandie impressionniste* » en avril. Dans un article publié en 2018, vous écriviez pourtant : « *Avons-nous encore besoin d'expositions ?* » et vous affirmiez « *travailler les collections comme une matière première, sous de nouvelles lumières, afin d'en réactiver le sens et l'usage* ». Qu'en est-il ?

Sylvain Amic, directeur de la Réunion des musées métropolitains de Rouen-Normandie

Il était question, dans cet article, du Temps des collections, une initiative lancée au musée des Beaux-Arts de Rouen il y a huit ans et que nous avons ensuite étendu à la Réunion des musées métropolitains. Le Temps des collections est un moment vers lequel converge le travail scientifique, les restaurations, les acquisitions, pour mettre en lumière l'activité des musées et certains aspects inédits des collections. Il ne s'agit pas de ne plus faire

d'exposition, mais de faire des expositions avec les collections, d'abolir la frontière entre le permanent et le temporaire : toute salle du parcours peut - en théorie - être investie par une nouvelle proposition. La seule limite est notre capacité à installer et désinstaller ces projets.

La Réunion des musées a été créée en 2016 ; elle regroupe un musée des Beaux-Arts, un musée des antiquités, un muséum d'histoire naturelle, des musées de techniques – ferronnerie et céramique –, des musées industriels et un musée littéraire. Cet ensemble couvre donc à peu près l'ensemble des champs du patrimoine et même ceux des sciences humaines, et cette diversité nous permet désormais de considérer des objets sous de nouveaux éclairages et pas seulement dans un seul champ disciplinaire. C'est une véritable révolution du regard, qu'il faut ensuite traduire – et c'est le vrai défi – dans l'espace des collections. Nous conservons un million d'objets, et nous sommes déterminés à faire tourner les collections. La huitième édition du Temps des collections montre *Sous la surface*, ou comment l'imagerie scientifique révèle ce qui est caché sous les œuvres ; l'exposition *Choux, Hiboux, cailloux*, destinée au jeune public mélange les objets d'art et naturalia pour initier à la biodiversité ; l'exposition *Pierre de Seine, du sous-sol à la cathédrale* remonte à l'exploitation géologique de la pierre et restitue aux chefs d'œuvre du gothique toute l'histoire de leur production. On peut croiser les regards sur nos collections, les prendre comme matière première si l'on accepte de les regarder avec de nouveaux points de vue ; voilà ce que je disais dans l'article que vous avez mentionné.

Ces croisements disciplinaires étaient jusqu'ici le fruit du hasard. Il y a deux ans, j'ai entendu ici-même Marc Pignal, alors en charge de la numérisation des herbiers au Muséum national d'histoire naturelle, mentionner au cours d'une conférence l'existence d'un herbier « Hoschedé-Monet » dont seuls les botanistes connaissaient l'existence. Les historiens d'art, les spécialistes de l'impressionnisme, dont je suis, ignoraient que le fils et le beau-fils de Claude Monet avaient réalisé à ses côtés un véritable herbier scientifique. On ne compte pourtant plus les travaux sur Giverny et son jardin qui ignore ce fait historique qui me semble significatif. Cet exemple dit l'utilité de croiser les regards et de travailler ensemble, et la réunion des huit musées rouennais nous a obligé à ces relations transdisciplinaires. C'est pourquoi nous allons montrer « L'herbier

secret de Giverny » au Muséum d'histoire naturelle, avec les tableaux de Claude Monet et de Blanche Hoschedé-Monet.

Le repositionnement des personnels scientifiques de façon transversale au sein de la Réunion des Musées métropolitains pose la question de notre place en tant qu'experts. Les professionnels des musées que nous sommes ont travaillé dur pour acquérir une expertise, ont passé des concours et examens difficiles. Partant de là, nous avons grand mal à accepter que d'autres regardent les objets que nous conservons avec un point de vue différent. Nous avons l'impression d'être dépouillés d'une partie de notre expertise. En ces temps où l'infox – les *fake news* – prospère, le public a besoin de retrouver des informations scientifiques sûres ; et en même temps, nous devons être capables de nous ouvrir à d'autres regards, y compris celui du public. C'est une dualité que nous devons accepter et maîtriser. Non seulement il n'y a pas d'obstacle à cette conjugaison mais notre constat est que plus on est expert, mieux on est à même d'autoriser des regards alternatifs sur les collections, comme nous le faisons à Rouen de diverses manières.

Cet échange des regards s'incarne d'abord dans le projet de rénovation architecturale et muséographique du site Beauvoisine, qui consiste à fusionner le muséum d'histoire naturelle et le musée des antiquités, deux institutions cohabitant depuis leur fondation, en 1830, dans le même bâtiment et qui n'ont jusqu'ici jamais travaillé ensemble : horaires, accueils, équipes, boutiques différaient et des murs les séparaient. Aujourd'hui, après le percement proprement révolutionnaire d'une porte, les murs sont tombés et les équipes sont réunies : il n'y a plus qu'un seul établissement. Plus largement, ce projet de refonte implique l'ensemble des collections de la Réunion des musées métropolitains. Notre projet est bien de mobiliser toutes les collections, de les actionner comme le ferait un moteur de recherche, pour répondre aux interrogations des habitants du territoire. Car la première question que nous devons affronter, c'est pourquoi créer un nouvel équipement alors que les collectivités territoriales sont confrontées à des urgences sans nombre ? Quelle est l'utilité du musée aujourd'hui ? À quoi peut bien servir la défense du patrimoine ?

Notre réponse est de considérer ensemble le patrimoine culturel

et le patrimoine naturel. De faire le pari que le musée peut être le lieu où l'on trouve les réponses aux interrogations contemporaines, en puisant des éclaircissements au regard des collections et de l'histoire. De poser comme principe qu'un individu qui grandit à Rouen puisse se construire à travers les collections et, au-delà de ce qui aura donné l'école et la famille puisse tout au long de sa vie actualiser ses connaissances, retrouver des fondamentaux à travers l'usage des collections. C'est pourquoi la première décision a été de rendre l'accès aux collections des musées de la Réunion gratuit.

Au XIX^e siècle, le site de Beauvoisine était déjà une sorte de campus où l'université et l'École des beaux-arts voisinaient avec des sociétés savantes et des musées, où les collections éclairaient les enseignements et les enseignements influençaient sur la présentation des collections ; ce fut singulièrement le cas au Muséum à partir des années 1880. Nous souhaitons réactiver cet esprit, renouer les interactions entre public, chercheurs et patrimoine. Admettons que le responsable des collections de sciences naturelles envisage un projet d'exposition sur le loup : ses collègues des antiquités, de l'époque médiévale, des beaux-arts, des arts décoratifs lui proposeront ce qui, dans leurs collections, servira son propos. On se rend compte que des objets qui étaient regardés sous l'angle unique de l'expertise disciplinaire s'enrichissent de nouveaux sens, sans que jamais le regard affectif ne doive se perdre. La transformation de ces deux musées en un seul nous oblige à prendre en compte la dimension sentimentale : ceux qui ont grandi en allant voir les animaux au Muséum et les sarcophages au musée des Antiquités doivent aussi retrouver les musées de leur enfance. Il faut autoriser d'autres disciplines à se pencher sur nos collections et autoriser le public à participer.

Notre objectif est en effet d'impliquer la population dans le fonctionnement du musée. Si les musées doivent faire face à toutes les obligations qui leur incombent désormais, ils n'auront jamais assez de postes, de temps ni de moyens ; mais s'ils sont des terrains où la société civile peut s'impliquer, et s'ils savent piloter ces interactions, ils démultiplieront leurs capacités. Ainsi, les associations d'amis des musées de la métropole rouennaise organisent plusieurs dizaines de conférences par an ; elles en tirent des recettes avec lesquelles elles financent les acquisitions des musées, dans un cercle vertueux qui se construit avec nous.

Une concertation publique a évidemment été lancée dans le cadre de la préparation du projet Beauvoisine. Des idées tout à fait estimables émergent dans les ateliers de concertation ; c'est toujours une expérience intéressante de défendre un projet face à des publics divers, et c'est une manière d'inclure la population dans l'édification d'un projet et dans son fonctionnement.

Mais la concertation elle-même devient l'un des moteurs du musée à venir. Nous devons l'inclure de manière pérenne dans notre organisation, dans notre futur projet scientifique et culturel. Au programmiste, nous demandons de trouver les espaces qui permettront à des projets portés par d'autres que nous de se développer. Ce sont des surfaces utiles qu'en d'autres temps on aurait peut-être entièrement consacrées à des concessions commerciales ou pour accroître les surfaces dévolues aux expositions.

Dans cet esprit, nous avons lancé, il y a quatre ans, « La Chambre des visiteurs ». Ce projet a fait l'objet de débats intenses au sein de l'équipe et de la profession. Des questions d'ordre déontologique ont été soulevées, et les accusations de « démagogie » n'ont pas manqué. Ce stade est dépassé, car il est admis désormais que notre expertise n'est pas en jeu. Le projet de « La Chambre des visiteurs » concerne des objets conservés en réserve et qui n'ont aucune chance de voir le jour. Le public vote pour indiquer lesquels ont sa préférence, et ceux-là sont exposés. C'est une chance qui leur est donnée d'être montrés, et être montré, c'est être étudié.

Un exemple assez édifiant : lors de la première édition a été choisi et exposé un trompe-l'œil anonyme entré dans les collections grâce à la donation Suzanne et Henri Baderou en 1975 ; un graffiti laissé sur le cartel nous a signalé que ce pourrait être l'œuvre du peu connu Gabriel-Germain Joncherie ; l'attribution nous a semblé plausible ; nous avons par la suite acquis sur le marché de l'art et mis en regard un autre trompe-l'œil du même artiste. Cet exemple montre que le *crowd-curation* peut contribuer à faire progresser la recherche – cela se fait déjà, et bien davantage, en dehors des musées, par exemple dans les archives ou les herbiers.

D'autres propositions sont venues dans le cadre d'ateliers associant les votants pour rédiger les cartels des œuvres choisies en des termes et sous des formes que nous n'aurions pas osé proposer, inventant ici le *curriculum vitae* d'un pêcheur du XIXe siècle, imaginant là un échange de textos... Cela montre que l'appropriation a bien eu lieu et

que ces nouveaux regards permettent de faire resurgir des œuvres qui n'avaient pas été exposées depuis des décennies, soit parce qu'elles ne participent pas de nos logiques habituelles, soit qu'elles sont trop singulières pour un conservateur à la recherche de cohérence.

Nous avons approfondi cette initiative avec le Club des visiteurs. Cette plateforme, qui s'inspire du programme *DMA Friends* du Musée d'art de Dallas, a été lancée il y a six mois et compte quelque 250 adhérents. Contrairement à « la Chambre des visiteurs », qui est un événement annuel, le Club fonctionne en continu et interroge en permanence le public sur ses choix. Maxwell Anderson qui était le directeur du musée de Dallas quand le programme *DMA Friends* a été lancé, expliquait que c'était sa principale source de connaissance sur les appétences de ses visiteurs. De même, cette interface crée une communauté que nous pouvons interroger sur la pertinence de nos projets.

Je voudrais citer deux autres exemples, qui me semblent exemplaires de la capacité des collections à impliquer les visiteurs et éclairer le monde contemporain.

Tout d'abord le cas de la collection initialement constituée à Montpellier dans l'optique de créer un Musée d'histoire de la France et de l'Algérie. Le projet est resté inabouti et la collection Algérie-France a été déposée au Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (Mucem) de Marseille. Depuis lors, le programme « La Voix des objets » présente chaque année dans une vitrine dédiée une sélection des objets de ce fonds, qui est le point de départ de rencontres, tables rondes mêlant intervenants de grande qualité, mais aussi des performances musicales ou théâtrales. C'est bien à partir des objets de la collection qu'il est possible de provoquer la rencontre des mémoires, et non l'inverse. Les objets ne sont pas au service d'un discours unique, au contraire : leur polysémie leur est restituée. Si l'institution est capable de porter ce type de débat, avec les précautions que cela suppose et une expertise que l'on devine très aguerrie, elle permet à des groupes sociaux antagonistes d'entrer en dialogue. Cela me semble une belle illustration de la puissance des objets, et de leur capacité à engager éclairer le monde contemporain dans une dynamique positive.

Enfin je mentionnerai l'exposition magistrale que le British Museum consacre en ce moment à la guerre de Troie. Voilà un sujet

qui fait le délice des archéologues, historiens ou simplement des lecteurs d'Homère. C'est-à-dire au fond peu de monde. Or, des associations de réfugiés, de vétérans ont contribué à la conception de l'exposition. À côté de la voix des spécialistes, des érudits, on y entend les voix de soldats vétérans et celles de personnes déplacées à l'époque contemporaine. Tout à coup le visiteur prend conscience que le théâtre de la guerre de Troie est encore aujourd'hui au cœur d'une guerre civile. Ces témoignages vivants activent de images, des émotions, que le récit d'Homère trop éloigné dans le temps, ne permet plus de ressentir. Tout à coup Homère est revenu dans le présent, et la fuite d'Enée, Anchise, et Ascanie prend une toute autre résonance.

Voilà quelques exemples de musées qui assument leurs responsabilités, et qui font la preuve de leur utilité. Telles sont les modalités de leur survie et c'est à quoi nous aspirons à la Réunion des musées métropolitains.

L'architecture pour objet

Hélène Vassal – Sébastien Cherruet, vous êtes historien de l'architecture et co-commissaire de l'exposition *Le Monde nouveau de Charlotte Perriand* présentée à la Fondation Louis Vuitton, dont vous avez dirigé la rédaction du catalogue avec Jacques Barsac. Dans l'édition du journal *Le Monde* datée du 20 novembre dernier, vous répondiez au reproche qui vous était fait d'exposer des reconstitutions que « *présenter le mobilier de Charlotte Perriand sur des podiums, hors contexte, c'est comme accrocher des fresques de Giotto sans l'église autour. Il faut offrir au visiteur l'expérience de l'espace qu'elle a imaginé* ». Comment justifiez-vous ce parti pris ?

Sébastien Cherruet, historien de l'architecture, co-commissaire de l'exposition « Le nouveau monde de Charlotte Perriand »

Je répondrai à cette question délicate par des exemples issus de l'exposition. Présenter l'œuvre de Charlotte Perriand, née en 1903 et morte en 1999, est la gageure à laquelle s'est astreint le comité scientifique de l'exposition, composé de Jacques Barsac, Pernelle Perriand-Barsac, Sébastien Gokalp, Gladys Fabre et moi-même. Il nous est d'emblée apparu que la présentation de meubles et d'objets était essentielle et que l'on pourrait peut-être passer par des reconstitutions et même des restitutions d'objets perdus. Pour Charlotte Perriand, la synthèse des arts, mot qui s'entend au sens de *technè* – tapisserie, peinture, sculpture – s'opère dans un dialogue des arts et des artistes – Le Corbusier, Fernand Léger, Alexander Calder, Picasso. L'objet sollicite la vue et le toucher bien sûr, mais aussi l'ouïe par l'acoustique des salles, le goût et l'odorat avec les cuisines. Cette perception de l'objet engage le corps et l'ensemble des sens.

Comment parler de ces meubles – dont la célèbre chaise longue LC4 qui résulte d'une collaboration entre Pierre Jeanneret, Le Corbusier et Charlotte Perriand ? Nous avons des documents

d'archives et des photographies d'assez petit format. Comment, alors, évoquer une œuvre par essence tridimensionnelle, et même quadridimensionnelle si l'on tient compte des effets de la lumière et du fait que certains meubles se déplacent ? Nous avons accroché sur des cimaises le nombre de documents minimal nécessaire pour expliquer le cheminement qui conduit à la définition de ces meubles modernes qui figurent désormais dans toutes les grandes collections de design mondiales : des calques originaux d'exécution, le brevet de la chaise longue, une brochure originale de Thonet, le programme donné par Le Corbusier, des dessins originaux sur calques, des polychromies, une lettre de 1932 dans laquelle Le Corbusier atteste que Charlotte Perriand est associée à l'agence depuis quelques années.

Nous aurions pu exposer d'autres éléments dans des vitrines et d'autres objets, telle la chaise Thonet présentée par Le Corbusier en 1925 dans le Pavillon de l'esprit nouveau, et aussi faire une présentation audio-visuelle de ce pavillon. Nous aurions pu évoquer les meubles Maple, montrer les meubles les plus anciens de Le Corbusier, contextualiser en rappelant ce que faisaient Marcel Breuer et Mart Stam au Bauhaus, ou encore René Hertz. Nous aurions pu aussi mentionner les inspirations en montrant que si la chaise longue basculante LC4 est techniquement assez éloignée du fauteuil Surrepos à inclinaison variable du Dr Pascaud, la même idée de modularité prévaut dans les deux cas, et que Le Corbusier fait référence à ce fauteuil.

Nous avons décidé de procéder autrement et de présenter l'espace que l'on voit sur les photos en noir et blanc de petit format, pour inviter le public à pénétrer de plain-pied dans la modernité qui s'exprimait par ces aménagements intérieurs polychromes. Avec le Pr Arthur Rüegg, conseiller scientifique pour le mobilier, nous avons souhaité que la polychromie de ces réalisations, les effets de miroir et de réflexion de la lumière naturelle et artificielle engagent le corps et les sens. J'ai vu une vieille dame essayer chaque meuble, toucher le froid d'un chrome, la chaleur d'un cuir – faire, en somme, l'expérience de ces objets qui, bien sûr, ne sont pas les objets originaux présentés en 1929 par Charlotte Perriand et Le Corbusier. L'expérience spatiale nous paraissait essentielle ; pour autant, elle ne s'abstrait pas de la présentation muséale d'objets.

Nous en venons donc à l'espace pour objet. Nous disposons d'une série de photographies, de plans, de calques originaux et de

correspondances relative à *La Maison du jeune homme*, présentée au Pavillon français de l'Exposition universelle de Bruxelles de 1935. Certaines pièces nous sont parvenues, mais l'espace complet, conçu dans le cadre d'une scénographie temporaire, était perdu. Il nous a paru essentiel, pour faire sentir aux visiteurs ce qu'il avait été, de le restituer. L'huile sur toile de Fernand Léger que l'on voit dans l'exposition n'est pas exactement celle qui figurait dans *La Maison du jeune homme* originale, mais elle fait partie de la même série. Nous avons retrouvé aux États-Unis un tableau magistral – jusqu'alors considéré comme perdu et que l'on connaissait par une série de gouaches –, une commande de Charlotte Perriand à Fernand Léger, et nous sommes parvenus à le faire venir. L'architecture n'est pas l'écrin de l'œuvre, mais les deux sont pensées pour coexister. Néanmoins, la reconstitution inclut aussi des éléments qui ne sont pas des éléments originaux – ainsi, la table en ardoise est une reconstitution, signalée comme telle sur les cartels, mais les autres objets sont des originaux, et nous n'aurions sans doute pas reconstitué cet espace si nous n'avions pas disposé de ces pièces.

Il en va de même pour la présentation qui fait écho à une exposition présentée par Charlotte Perriand en 1941 à Tokyo, dont les meubles ont été perdus mais dont nous connaissons la scénographie d'origine par des photographies difficilement présentables en raison de leur petite dimension. Nous avons décidé d'une restitution pour faire sentir au public l'intégration des arts dans cette architecture.

Ces restitutions incluent aussi des dispositifs. Ainsi avons-nous restitué avec des œuvres originales la scénographie de l'exposition de 1955 intitulée *Proposition d'une synthèse des arts*, où l'on retrouve les camarades de Charlotte Perriand – Le Corbusier par des tapisseries, Fernand Léger par des céramiques et des huiles sur toiles. En d'autres termes, les reconstitutions d'espaces sont tenues par des meubles originaux : la bibliothèque est un objet original... presque authentique, puisqu'il a été modifié par Charlotte Perriand. Il nous est paru nécessaire de passer par une reconstitution car la bibliothèque donne à voir la porosité entre l'espace de la salle de bains et celui de la chambre. De même, pour *La Maison de la Tunisie*, nous avons souhaité restituer la forme ovoïde perdue mais essentielle à l'équilibre de l'espace de cette architecture intérieure.

Des architectures préfabriquées ont également été reconstituées, où les visiteurs peuvent pénétrer – ainsi « la Maison au bord de l'eau »

ou le « Refuge Tonneau » – lequel n'a jamais existé du temps de Charlotte Perriand. Nous avons aussi reconstitué la scénographie d'origine de *La Maison de thé* créée pour le festival culturel du Japon qui a eu lieu à l'Unesco à l'été 1993 – et, à la demande des Japonais invités à participer à la cérémonie du thé qui allait être organisée en hiver cette fois, la disposition des tatamis, parfaitement codifiée, a été modifiée.

Parfois, nous avons buté sur des impossibilités : comment reconstituer dans une petite galerie la très grande échelle de l'urbanisme de la station de sport d'hiver Les Arcs ? Nous l'avons fait par le biais de maquettes et d'une vidéo, mais en préservant toujours la présence d'objets originaux, plans d'étude, calques d'exécution ou objets en taille réelle. J'ajoute en incise qu'il y a très peu de vidéos dans l'exposition, pour préserver le contact du public avec les reconstitutions et les objets originaux.

La table extensible créée en 1928 et présentée au Salon des Artistes décorateurs sous le seul nom de Charlotte Perriand existe en très peu d'exemplaires originaux. Nous avons choisi de restituer l'espace dans lequel elle a été exposée, pour montrer aussi les objets qui, tels le meuble passe-plat et le range-disques, définissent en creux une volumétrie, tout en maintenant la présence d'objets originaux. Une fois encore, les objets restitués sont distingués comme tels sur les cartels.

Il nous a paru essentiel, pour montrer sa trajectoire unique, de contextualiser le travail de Charlotte Perriand par d'autres objets et d'autres documents originaux : un portrait de Dora Maar par Picasso, son amie depuis l'Ecole de l'Union des arts décoratifs ; un collier roulement à billes, son étendard ; une huile sur toile de la femme de Fernand Léger, une autre de ses amies proches ; un dessin représentant Joséphine Baker ; une sculpture de Calder représentant aussi Joséphine Baker... Nous aurions pu exposer des meubles Art Déco pour montrer l'écart entre ces meubles modernes en tube chromé et les meubles assez lourds d'ensemblier qu'elle présente encore en 1926, ou encore le *Bar sous le toit* de 1927, parler de l'automobile, du paquebot... Mais, parfois, la restitution n'a pas été possible : il aurait fallu par exemple montrer ce qu'était un appartement dans les années 1920, sans salle de bain et où jamais la cuisine n'est ouverte en contact direct avec le salon et la salle à manger. L'esthétique présentée en 1935 est riche de sens,

ces objets incarnent une vision du monde que la contextualisation donne à comprendre : lors de l'Exposition universelle de 1937, les pavillons plébiscités ne sont ni le Pavillon des temps nouveaux ni celui de la Seconde République espagnole exposant *Guernica* mais ceux de l'Allemagne nazie et de l'Union soviétique.

Enfin, on est aussi passé par des documents originaux que l'on a agrandis pour parler de la femme derrière l'œuvre. Ainsi du photomontage publié en 1950 dans le magazine *Elle*, qui présente ce que pourrait être la composition du premier gouvernement français de femmes : le ministère de la reconstruction est alloué à Charlotte Perriand. On notera que dans cet aréopage trouve place Françoise Giroud, qui deviendra secrétaire d'État chargée de la condition féminine... vingt-quatre ans plus tard.

La contextualisation tient aussi compte des pays d'inspiration, avec des objets originaux, des cannages issus de techniques vernaculaires brésiliennes. Elle a lieu enfin au sein même du musée par le parcours qui engage le corps du visiteur dans des séquences de découverte, car la question de l'architecture n'est pas neutre dans la découverte de ces objets inscrits dans un discours porteur de sens et qui ne peut s'abstraire de la présence d'objets originaux et authentiques.

Discussion avec la salle



Hubert Lévy-Lambert – Vous n'avez rien dit de la salle de sport.

Sébastien Cherruet – Elle est dans *La Maison du jeune homme* et le visiteur peut y entrer. L'exposition est très dense et je n'ai pu tout mentionner. J'ai omis de préciser que la présence d'œuvres originales a induit des restaurations.

Michel Rouger – À l'issue de l'exposition, quel sera le statut des objets restitués ?

Sébastien Cherruet – Ces objets ont donné lieu à un travail scientifique et ils n'ont pas d'équivalents puisque nous nous sommes

refusés à reproduire des objets qui auraient pu être disponibles dans des collections. Ils n'ont pas le statut d'œuvre au sens d'objet authentique mais ils ne seront pas jetés parce qu'ils peuvent être réutilisés dans un cadre muséal. Ils seront conservés, mais ils ne peuvent entrer dans des collections. Le cas s'est déjà produit avec Kiesler lors de l'exposition sur les néo-plasticiens du mouvement De Stijl au Centre Pompidou, et l'on pense aussi à la tour de Tatline : les quelques exemplaires existant sont des faux au sens où ils sont issus de présentations muséales. En de tels cas, il convient de dissocier ce qui est de l'ordre de la documentation et l'objet original, et être très rigoureux dans la rédaction des cartels, afin qu'en cas de démonstrations ultérieures, les objets restitués ne puissent par la suite être confondus avec des originaux. En l'espèce, tous les tirages photographiques sont tamponnés avec la mention « tirage d'exposition » quand c'est le cas.

Denis Guillemand – Cette exposition ne remet-elle pas en cause la définition traditionnelle de l'authenticité ? Ne pourrait-on pas dire que, désormais, l'authenticité c'est « tout ce qui affirme être ce qu'il est » ?

Sébastien Cherruet – La question ouvre sur des profondeurs abyssales. Je rappelle qu'il s'agit là d'objets qui sont eux-mêmes des multiples. Nous présentons ainsi des formes libres uniques, qui ont un sens ; nous avons les calques et les gabarits de certaines d'entre elles : l'authenticité réside-t-elle dans le dessin préparatoire ou dans l'objet exécuté par l'ébéniste ? Quand il s'agit de multiples, qu'est-ce qui définit l'authenticité ? Les conditions de production, l'époque, la date ? Je n'ai pas de réponses à ces questions qui se sont posées au fil d'une exposition dont l'objectif est de traduire l'œuvre d'une créatrice. Je ne dis pas que les solutions que nous avons trouvées sont applicables à d'autres *corpus*, ni qu'elles ont valeur de démonstration ou de prospective.

Denis Guillemand – Dans votre exposition, les fac-similés s'affirment pour ce qu'ils sont ; il n'y a aucun doute sur ce qui est montré car le public est averti. On peut déraiper vers quelque chose qui n'est pas authentique si l'on ne dit pas au public ce qu'il voit.

Sébastien Cherruet – Exactement, et la question se pose particulièrement quand sont exposés dans le même espace un objet authentique et un objet qui ne l'est pas. Ainsi, dans *La Maison du jeune*

homme, nous avons dû exposer d'une part un fauteuil pivotant original, d'autre part une table en ardoise qui n'est pas authentique ; en ce cas, les indications portées sur le cartel sont essentielles, comme le marquage de l'objet.

Gérard Le Goff – La voix de Charlotte Perriand est-elle connue, et restituée ?

Sébastien Cherruet – Elle est connue, mais elle n'est pas restituée dans l'exposition, jalonnée de photos qui représentent Charlotte Perriand mais qui n'est pas une biographie de la créatrice. Le regard se porte sur l'œuvre. Je vous l'ai dit, nous avons voulu éviter les vidéos, qui agglutinent le public. En revanche, sa voix s'entend dans les audio-guides, éléments d'accompagnement possible.

Partie 2



Patrimoine culturel océanien

Hélène Vassal – Emmanuel Kasarhérou, vous êtes conservateur en chef du patrimoine, et vous avez dirigé le musée de la Nouvelle-Calédonie, puis l'Agence de développement de la culture Kanak – Centre culturel Tjibaou, avant de rejoindre le musée du quai Branly-Jacques Chirac comme adjoint au directeur du département du patrimoine et des collections, responsable de la coordination scientifique des collections.

Vous avez choisi d'illustrer le mouvement des communautés culturelles océaniques qui ont contesté la manière dont des objets relevant de leur patrimoine culturel étaient présentés dans les musées. Vous décrivez ces pratiques et en interrogez les limites : s'agit-il d'une rupture ou d'une continuité de sens ?

Emmanuel Kasarhérou, adjoint au directeur du département du patrimoine et des collections, responsable de la coordination scientifique des collections du musée du quai Branly-Jacques Chirac

En Océanie, les musées sont des créations coloniales qui n'ont pas été faites pour les Océanien·ne·s vivant dans ces territoires mais pour la population qui y arrivait. À partir des années 1970 et 1980, la contestation est montée, singulièrement en Nouvelle-Zélande et en Australie, au sujet de ces établissements, de leurs collections et de la manière dont elles étaient présentées. Les communautés concernées ont revendiqué leurs liens initiaux avec les objets conservés et exposés et, surtout, ont dit vouloir retrouver la capacité d'en parler. Certaines communautés autochtones ont rejeté absolument le concept de musée, le déclarant inopérant pour leur culture, car né en Europe et n'ayant aucune légitimité dans l'espace océanien. D'autres ont cherché à créer leurs propres centres culturels, rejetant parfois le terme de musée et développant des espaces d'interaction entre ce patrimoine et des pratiques

contemporaines. D'autres enfin ont adapté leurs pratiques aux demandes du public. Des musées sont nés en Nouvelle-Zélande et en Australie qui ont donné la parole à ces comités, cherché à créer des sortes de co-commissariat d'exposition et à prendre en compte des protocoles nouveaux qui vont jusqu'au prêt d'objets : ainsi, des manteaux cérémoniels maoris précieux dont certains datent du XVIII^e siècle, montrés dans certains musées de Nouvelle-Zélande, peuvent être prêtés à des communautés pour des cérémonies traditionnelles ou dans le contexte moderne d'une remise de diplôme à l'université. Des normes de co-conservation ont aussi été définies qui prennent en compte des savoir-faire : la manière océanienne, et non européenne, d'aborder la matière.

Ce mouvement né dans le Pacifique a entraîné des interrogations sur la façon de montrer ces objets en Europe. L'accent a été mis sur le sens des objets, leur présentation et l'interprétation qu'en fait le musée par le contexte dans lequel il les présente. Des musées parisiens comme le nôtre ont connu cette demande. Je reviendrai donc sur le musée comme rupture primordiale entre la fonctionnalité première et les fonctionnalités dérivées et montrerai par quelques exemples comment on peut, par des aménagements, concilier une aspiration légitime et la préservation de ces œuvres.

Si le déplacement de l'objet dans un musée consacre une rupture avec le contexte de production, d'interprétation et d'utilisation, le musée est également producteur de sens nouveaux. La rupture que provoque l'entrée au musée d'une statuette européenne de saint est bien plus forte quand il s'agit d'une pièce océanienne, qui sera regardée dans un musée d'une manière entièrement différente de celle dont elle était comprise sur place : telle flèche kanake n'avait aucunement la fonction esthétique qu'on lui prête. Pourtant, c'est ce mariage entre des sens multiples qui fait l'intérêt du musée, espace de rupture et de création de nouveaux sens.

L'objet a-t-il un sens unique, comme le revendiquent certaines sociétés ? Ce n'est pas mon avis. Dans les cultures d'origine, les objets sont des stratifications de sens différents. Ainsi, un peigne a une fonction entièrement différente dans sa société propre selon qu'il est utilisé par les gens du commun ou par un personnage de haut rang. Les objets cérémoniels sont souvent porteurs de significations différentes ; je pense, ce disant, aux objets utilisés lors

des initiations, moments où l'on vous apprend, souvent par la fabrication de l'objet, qu'il est porteur d'un sens allant au-delà du sens premier que vous lui donniez. C'est le passage à l'âge adulte qui vous dessille, vous ouvre les yeux sur d'autres significations des objets quotidiens. Maurice Godelier le dit ainsi : « *Un objet, c'est du sens matérialisé dans une forme attachée à elle dès sa naissance. Mais le fait est – et c'est là le problème – qu'une forme peut toujours se détacher de son sens originaire et revêtir des sens nouveaux qui n'ont rien à voir avec les intentions qui lui ont donné naissance.* » Cela me paraît particulièrement juste pour les objets océaniques que nous avons dans les musées. Il est malheureusement assez fréquent qu'ils aient été dépossédés de leur sens premier, et le travail du conservateur est de retrouver un sens à des objets que la translocation, le fait qu'ils aient été privés d'une partie de leurs attributs – statuettes dépouillées de leurs vêtements par exemple, parce que le collectionneur s'intéressait à la forme et non à l'usage de l'objet – ou des tris catégoriels ont pour effet que les collections présentent avec ces objets stigmatés une image fractionnée de la société qui les a produits.

C'est d'ailleurs sur ces contresens que naissent parfois de nouveaux sens. Ainsi, les objets arrivés en Europe au début du XXe siècle d'Afrique et d'Océanie avaient perdu toute information sur leur signification première ; c'est précisément en raison de la vacuité de sens qu'ils ont été réinvestis par des artistes qui les ont collectionnés, créant la notion d'« art primitif », avec un contresens total sur ce qu'étaient ces objets initialement, mais en produisant finalement un nouveau sens qui se surajoute au sens premier et donne de l'épaisseur à un objet qui n'en aurait pas autrement.

Comment prendre en compte le sens que peuvent donner à ces objets les cultures d'aujourd'hui, qui interprètent, réinterprètent, réinventent leur propre culture quand ils sont confrontés à des objets de musée ? C'est un phénomène passionnant puisque la culture est la capacité à se redire, à produire de nouveaux sens.

On trouve encore dans les villages du Pacifique certains objets dotés d'une charge spirituelle, magique, performative, une capacité d'action sur le réel. L'accès à ces objets passe par des protocoles qui doivent être connus des musées qui en conservent, et qui doivent savoir qu'ils peuvent être réactivés quand on les remet en contact

avec leur culture d'origine. Ces objets dits « secrets sacrés » sont fortement chargés et leur accès donne matière à initiation – ainsi des *churingas*, objets montrés dans les musées jusqu'aux années 1970, époque à partir de laquelle les communautés aborigènes ont demandé leur retrait systématique des expositions et même, parfois, leur effacement des catalogues, chose impossible. Comment faire pour préserver ces objets du regard alors que le musée a pour mission de présenter les objets qu'il conserve ? Leur réserver des salles spéciales auxquelles ne peuvent accéder qu'un très petit nombre de personnes et jamais le grand public, comme cela se fait en Australie, n'est pas possible en France ; il faut donc trouver d'autres solutions.

En 1999, pour l'exposition *La Mort n'en saura rien* au Musée national des arts africains et océaniens, Yves Le Fur a montré des *churingas* dans un dispositif imaginé par Marc Couturier consistant « à retirer ces objets de la vue tout en affirmant leur présence » – le secret et le sacré sont donc respectés. En 2014, le Musée ethnologique de Berlin s'interrogeait sur les diverses manières de montrer les objets de ce type : par les images imprimées, le dessin d'artiste, le scan ; par le dévoilement partiel de certaines catégories d'objets dans des vitrines opacifiées ou derrière un voilage qui fait deviner leur présence plutôt qu'il ne les fait voir précisément ; en en faisant l'évocation du point de vue du non-initié, en l'espèce par le seul son des flûtes, objets sacrés dans la vallée du Sépik en Papouasie Nouvelle-Guinée ; en donnant à imaginer la cérémonie, dont on entend seulement l'écho, telle qu'elle est donnée à voir aux non-initiés dans un village. Ces exemples montrent les degrés dont la muséographie peut user pour prendre en compte la dimension du sacré et du secret, en fonction d'injonctions d'ailleurs parfois assez vagues : c'est une forme de jeu entre le musée, qui doit déterminer jusqu'où il peut aller, et le public aborigène qui tente de donner son point de vue sur la manière dont ces objets sont montrés.

Dans le même esprit, le commissaire de l'exposition *Marche et démarche. Une histoire de la chaussure* en cours au musée des Arts décoratifs a mis au point un dispositif singulier pour les chaussons de sorciers en duvet, cheveux et laine : ils sont dans une vitrine en grande partie aveugle, et l'on perçoit l'objet par son image réfléchie dans un miroir. Ainsi conjugue-t-on deux obligations : montrer, mais respecter l'interdit.

L'interdit peut aussi peser sur les personnes ; on l'a vu lors de l'exposition *Vanuatu, Océanie. Arts des îles de cendre et de corail* qui a eu lieu à Port-Vila, à Nouméa et au sein de feu le musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie. Elle comportait beaucoup d'objets interdits aux non-initiés. Lorsqu'elle a été présentée au centre culturel de Vanuatu, il a fallu modifier l'intitulé de l'exposition, devenu « *Spirit blong Bubu i Kambak* » – « L'Esprit des ancêtres est de retour » – et, avec l'accord des chefs coutumiers, créer un enclos tabou séparé du reste de l'exposition pour présenter des objets qui avaient une forte charge, les pierres magiques. Un avertissement bilingue à l'entrée signalait aux non-initiés ce devant quoi ils allaient se trouver, car ils pouvaient être mis en danger par ces objets qui ont une action sur le monde. Cet arrangement n'avait été jugé nécessaire ni à Nouméa ni à Paris.

En revanche, nous avons tenu compte de ce qu'un protocole de coutumes – échanges d'objets et de paroles – était indispensable à l'entrée de l'exposition *Kanak, l'art est une parole* qui a eu lieu au musée du quai Branly-Jacques Chirac, protocole sans lequel les Kanaks n'auraient pu entrer dans un lieu où ils seraient en contact avec des objets du passé. Un espace spécifique a été créé à cette fin et une inauguration coutumière fermée a été organisée.

L'exposition *Maori. Leurs trésors ont une âme* également organisée au musée du quai Branly-Jacques Chirac, a marqué un niveau supplémentaire, et aussi une limite à ce qu'un musée peut accepter. On a également créé un dialogue, un jeu de miroir entre la culture d'origine et les cultures occidentales, mais cette fois le musée a donné carte blanche au département maori du musée national Te Papa Tongarewa de Nouvelle-Zélande pour définir et mettre en œuvre le protocole spécifique que le personnel du musée du quai Branly-Jacques Chirac devrait suivre. Des chants et des danses se sont succédés avant l'ouverture de l'espace, une cérémonie a eu lieu à l'ouverture des caisses mais aussi lors du montage de l'exposition, avec des injonctions : il ne fallait ni boire, ni manger, ni mâcher de chewing-gum dans l'espace où étaient rassemblés des objets à forte charge spirituelle. Nous l'avons accepté, mais la limite a été atteinte quand l'équipe maorie a récusé la présence d'une restauratrice enceinte. Une telle montée en puissance des exigences peut poser question. Cette exposition a eu lieu en 2012, et en 2016, une des collègues conservatrices du Te Papa Tongarewa est même allée

plus loin, déclarant que les musées sont des endroits dangereux car ils contrôlent la narration. C'est une invitation très claire à ce que les Maoris se substituent au personnel des musées pour parler en leur nom. Si les choses sont poussées à l'extrême, on peut donc en venir à une volonté d'exclusivité : au nom du refus de l'appropriation culturelle, il faudrait être Maori pour parler des Maoris. On peut d'ailleurs se demander si l'exposition organisée par Yves Le Fur et Marc Couturier il y a vingt ans ne serait pas considérée aujourd'hui comme une forme d'appropriation culturelle par les organisations aborigènes.

La question qui se pose au musée est donc celle de la limite entre le dialogue visant à prendre en considération la perception du sens premier des objets conservés et la nécessité de laisser le personnel des musées travailler, bien qu'ils ne répondent pas complètement à la demande exprimée.

Ces exemples montrent que le musée est toujours une rupture avec le passé mais aussi un carrefour formidable où des significations multiples, parfois antagonistes, peuvent se rencontrer. Le musée a ceci de passionnant qu'il est à la fois producteur de sens et mémoire des sens passés.

Redonner voix aux instruments de musique

Hélène Vassal – Madeleine Leclair, vous travaillez depuis plus de vingt ans à la valorisation du patrimoine musical et sonore, d’abord au musée de l’Homme, puis au musée du quai Branly-Jacques Chirac à Paris et au Musée d’ethnographie de Genève (MEG). Vous avez été commissaire de plusieurs projets d’exposition sur la musique. Depuis 2012, vous êtes conservatrice des collections d’instruments de musique et des Archives internationales de musique populaire (AIMP) au MEG et vous enseignez depuis 2015 au département de musicologie de l’université de Genève. Éditrice d’un label discographique, vous avez fait paraître en mai 2019 un quatrième CD dans la collection « Création », qui présente des compositions musicales réalisées par des artistes contemporains sur la base des archives sonores du MEG, et vous préparez un disque présentant une œuvre dont vous allez nous entretenir. Vous vous interrogerez sur notre capacité à redonner voix aux instruments et, plus largement, sur le sens des instruments de musique dans les musées, en décrivant une initiative originale menée par le département d’ethnomusicologie du MEG qui n’est pas sans rappeler l’expérience de Marc Couturier avec les *chirungas*.

Madeleine Leclair, conservatrice responsable du département d’ethnomusicologie et des Archives internationales de musique populaire, musée d’ethnographie de Genève (MEG)

C’est un plaisir pour moi de vous présenter le projet que j’ai initié en novembre 2017 au Musée d’ethnographie de Genève. Le musée conserve quelque 2 500 instruments de musique des cinq continents et un fonds documentaire d’archives sonores créé en 1944 par le musicologue Constantin Brăiloiu. Il était arrivé en Suisse avec des archives de musique folklorique essentiellement collectées en Roumanie, des 78 tours,

des cylindres de cire... L'ensemble représente maintenant environ 20 000 heures de musique. Les phonogrammes, considérés comme des éléments patrimoniaux, sont inscrits à l'inventaire du musée.

À mon arrivée au MEG, j'ai eu pour tâche de mettre en valeur concomitamment les instruments et les archives sonores. Dans une vitrine, une présentation classique regroupe une partie de la collection d'instruments de musique par famille ; on met ainsi l'accent sur leur fonction, la production de son. En regard des instruments est présenté un nombre équivalent de pièces musicales extraites de nos archives, pour mettre ces objets dans le contexte de l'univers musical pour lequel ils ont été fabriqués. Entre deux vitrines, une Chambre sonore a été installée. Pour souligner que la musique, universelle comme le langage, est un mode majeur d'expression artistique, j'ai souhaité que ce lieu soit sans objets – ce qui a demandé une certaine dose de négociation avec les collègues et la direction du musée.

J'ai voulu traiter dans cette pièce du son issu de matières mises en vibration, pour mettre en valeur les timbres et les couleurs sonores. Je souhaitais que l'approche par le sensible, à forte valeur heuristique, complète les présentations intellectualisées. À partir des extraits que j'ai choisis dans les archives, Julien Perez a créé une composition, sous la direction artistique d'Ange Leccia ; il s'agit de douze pièces musicales se succédant pour une durée totale d'environ vingt minutes, qui sont diffusées dans la Chambre sonore. On note que l'espace noir, sans image, est difficile à vivre pour le public, qui tend à penser que quelque chose est en panne. C'est que la forme de synesthésie qu'est l'association son-image est très largement reconnue et modifie la manière dont on écoute et celle dont on voit les images.

Seulement 4 % des instruments de musique conservés au MEG sont présentés en vitrine ; les autres restent en réserve, d'où ils sont extraits pour être étudiés ou présentés lors d'expositions temporaires. Un projet de « réveil des instruments » a vu le jour avec Isabel García Gomez, chargée de la restauration et de la conservation préventive au MEG, visant à déterminer le potentiel des instruments des collections à être joués aujourd'hui dans des conditions optimales. Nous en avons identifié une trentaine, surtout des instruments en métal mais aussi des tambours entrés récemment

dans les collections : tambours indiens et aussi une batterie de tambours wolof du Sénégal commandés par mon prédécesseur, Laurent Aubert, à un grand maître tambourinaire, consigne lui étant donnée que les instruments soient jouables.

La percussionniste et compositrice Midori Takada a accepté de remettre ces instruments en jeu. S'en est suivi, les 25 et 26 novembre 2019, une performance au cours de laquelle l'artiste, en jouant une sélection de ces instruments, et notamment une pièce polymélique inspirée des traditions musicales des Shona du Zimbabwe, leur a donné sens. L'idée qu'exprime Midori Takada dans un entretien vidéo tourné à cette occasion, selon laquelle le son est contenu dans l'instrument, n'est pas une idée isolée. J'évoquerai à cet égard l'exemple du Vanuatu, étudié par mon collègue ethnomusicologue Raymond Amman et qui m'a transmis ses connaissances. Je voulais faire une étude sur les instruments porteurs de représentations anthropomorphes, en prenant pour point de départ qu'il ne s'agit évidemment pas de décoration et qu'il y a sans doute une relation entre la plastique de ces instruments, leur timbre et leur sonorité. Ces grands tambours de bois sont des troncs d'arbres évidés, surmontés de sculptures de visages qui sont la représentation d'ancêtres. Ils sont présentés en grand nombre dans l'exposition permanente au musée du quai Branly-Jacques Chirac, sur une estrade qui évoque une place de danse, ce qui correspond à la manière dont ils sont utilisés au cours de rituels pour lesquels les ancêtres sont convoqués. En langue vernaculaire, la longue ouverture qui a servi à évider le bois a pour nom « bouche » : quand l'instrument est frappé avec des maillets, le son qui sort par la « bouche » du tambour de bois est la voix des ancêtres, donnée à entendre pendant le rituel ; l'instrument permet l'échange entre les humains et les entités de l'au-delà. Dans le cadre de traditions dans lesquelles la transmission culturelle est le plus souvent orale, des cultures considèrent donc que le son est contenu dans l'instrument de musique, qui peut être envisagé comme un réservoir de mémoire.

J'ajoute que ces « figures », pour reprendre l'expression utilisée par Midori Takada lorsqu'elle parle des instruments de musique qu'elle a joués, traduisent aussi l'histoire des connaissances : elles résultent d'un développement technologique sophistiqué bien qu'empirique. Les facteurs d'instruments de musique sont souvent des artisans

et des artistes spécialisés dont l'objectif est d'obtenir une qualité sonore précise.

Redonner du sens aux instruments de musique, c'est leur redonner la parole, et considérer sous un autre angle l'environnement muséographique de leur conservation. L'entrée au musée a marqué une rupture, une séparation entre l'objet et ceux qui en avaient l'usage. Restaurer leur sens, c'est les remettre en usage, permettre de nouveaux échanges et envisager le musée comme le lieu où des rencontres entre différentes personnes, artistes, porteurs de traditions, conservateurs et chercheurs peuvent se faire.

Discussion avec la salle



Yacin Toumiat – Comment sauvegardez-vous le patrimoine sonore que vous conservez ? Privilégiez-vous la fidélité lors des restitutions ou faites-vous quelques concessions ?

Madeleine Leclair – Nous avons choisi de faire des copies droites des supports d'enregistrement, exactement tel qu'est l'original, en conservant les craquements éventuels et tous les bruits de surface ; si l'on veut utiliser ces archives pour une publication, des ingénieurs du son feront ce qu'il faut. Les supports originaux sont gardés avec les photographies dans une réserve climatisée. Les archives sont très sollicitées, précisément en raison de la qualité sonore du support.

Baptiste Forgues-Enaud – Pourquoi avoir choisi de ne valoriser que l'aspect sonore des phonogrammes ? D'autre part, puisque vous avez fait appel à un artiste contemporain pour présenter les œuvres sonores, que donnez-vous à entendre aux visiteurs – une œuvre historique ou une œuvre contemporaine ?

Madeleine Leclair – J'ai pour projet de faire une exposition sur les vinyles 33 tours, dont les pochettes ont une mise en scène très intéressante. Nous expliquons sans ambiguïté au public que ce qu'il entend est une œuvre contemporaine. Cette forme d'appropriation

créative est tout à fait possible avec les artistes qui, s'intéressant réellement au contenu des archives qui leur sont soumises, proposent quelque chose de différent mais qui, dans leur esprit, fait sens.

Patrimonialisation de la mode

Hélène Vassal – Olivier Flaviano, vous avez rejoint la Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent en qualité de chargé de communication puis d'adjoint du directeur général et, en janvier 2017, vous êtes nommé directeur du musée Yves Saint Laurent Paris, qui ouvre ses portes à l'automne cette année-là. Le musée des tissus de Lyon présente jusqu'au 8 mars, en collaboration avec le musée Yves Saint Laurent Paris, l'exposition *Yves Saint Laurent, les coulisses de la haute couture*. Parallèlement, vous préparez une exposition consacrée à Betty Catroux. Ces deux expositions illustrent le projet du musée, dont le fond est constitué d'archives conservées depuis l'origine de la maison de couture : témoigner de la réflexion sur la patrimonialisation de la mode et sur le changement du statut de « l'objet-mode ». Cela rejoint la question du sens matérialisé dans une forme, cette fois le vêtement.

Olivier Flaviano, directeur du Musée Yves Saint Laurent Paris

Exposer la mode change le statut de l'objet ; c'est ce dont je me propose de vous parler. Pour Yves Saint Laurent, l'une des grandes figures de la mode du XXe siècle, tout part du dessin, geste créatif, et non du tissu. « *Lorsque je prends un crayon, je ne sais pas ce que je vais dessiner [...] ; c'est le miracle de l'instant. [...] Je commence par un visage de femme et tout à coup la robe suit ou le vêtement se dessine* » expliquait-il. Ses dessins sont incarnés : les vêtements sont représentés sur des femmes qui ont une allure, une attitude. On se rappellera le premier smoking, créé en 1966, qui est le manifeste de son style : ouvrant sa maison de couture en 1962 avec Pierre Bergé, Yves Saint Laurent crée en dix ans le vestiaire de la femme moderne, emprunté au vestiaire masculin, et accompagne son émancipation. « *Toutes mes robes viennent d'un geste* », souligne-t-il, et « *une robe qui ne reflète pas ou ne fait pas penser à un geste n'est pas bonne. Une fois qu'on a trouvé ce geste en question, après, on peut choisir la couleur, la forme définitive, les tissus, pas avant.* »

Tout part donc d'un croquis reflétant un geste. Ensuite, les ateliers créent une toile, c'est-à-dire la maquette en coton écru de ce croquis, qui est alors présentée à Yves Saint Laurent sur un mannequin vivant. On voit dans les photographies de ses défilés combien le dessin est incarné, contrairement à ce que montrent les défilés actuels où, le plus souvent, les mannequins avancent sans un geste, sans un sourire.

La Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent a été créée en 2002 lors de la fermeture de la maison de couture, et sa collection irrigue les musées Yves Saint Laurent de Paris et de Marrakech. « *Dès l'origine de la maison, j'ai su qu'il fallait garder toute la mémoire du travail d'Yves Saint Laurent. Cette nécessité et l'évidence de son talent m'ont dicté cette décision* » a indiqué Pierre Bergé. Aussi Yves Saint Laurent et Pierre Bergé ont-ils pris soin, au fil des collections, de conserver les croquis et les prototypes assortis des bolducs d'atelier. À partir de 1964, Yves Saint Laurent choisit au terme de chaque défilé les prototypes qu'il souhaite conserver – et l'on trouve, à partir de 1982, la mention « musée » inscrite sur certains, biens avant tout projet muséal concret. L'approche était nouvelle : jusqu'alors, les maisons de couture donnaient les modèles aux mannequins qui avaient défilé – une manière de les rétribuer tout en se faisant de la publicité quand elles les portaient – ou les soldaient à certaines clientes. Elles ne les conservaient pas, pour la raison que la mode passe.

Une collection de 7 000 vêtements a ainsi été constituée. A aussi été conservé l'ensemble du processus de fabrication : les croquis mais aussi les « bibles » qui retracent, pour chaque modèle, toutes les informations relatives à la production. L'importance de ces classeurs était telle pour la maison de couture qu'ils étaient mis au coffre et lors de la pause déjeuner et le soir. En 1981, Hector Pascual, costumier de théâtre, est recruté pour organiser la conservation des archives, dont le premier inventaire, que nous détenons, a lieu en 1982.

En 1983, le Metropolitan Museum of Art (Met) de New York organise une rétrospective de l'œuvre d'Yves Saint Laurent. C'est une date-charnière : pour la première fois, une exposition est consacrée, de surcroît dans un musée universel, à un couturier vivant dont la maison de couture est en activité. « *Je ne parle pas*

d'affaires, je parle d'art » souligne Diana Vreeland, commissaire de cette exposition qui change le statut du couturier. L'exposition, itinérante, est montrée en 1985 aux Beaux-Arts de Pékin, où il n'y a aucune boutique Yves Saint Laurent. De même, le défilé qui a lieu en 1989 à la fête de *L'Humanité* vise seulement à présenter les pièces ; il n'a pas d'utilité économique. C'est que, dit Pierre Bergé, « *depuis très longtemps nous défendons [...] le droit pour la mode d'être un art à part entière. Ce que nous montrons n'a pas de prix, à tous sens du terme. Il a le prix de la beauté.* » Un autre défilé auquel participent 300 mannequins est organisé en 1998 au Stade de France. Après la création de la Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent, reconnue d'utilité publique, et qui, n'ayant pas de lien avec la marque, elle décide de sa programmation, d'autres expositions hors les murs ont eu lieu : au Petit Palais en 2010, à la Fondation MAPFRE à Madrid en 2012, ou au SAM à Seattle en 2016.

À la question : « Quelle trace aimeriez-vous laisser ? Celle d'un artiste qui construit son œuvre ou celle d'un magicien de l'éphémère ? », Yves Saint Laurent répondait en 1992 : « *Un artiste qui construit son œuvre [...] J'aimerais que dans cent ans on étudie mes robes, mes dessins* ».

Le musée de Paris est installé dans l'ancienne maison de couture et les objets de l'époque d'activité ont été remis en place. Pour aller au-delà du sens premier des vêtements, pour leur donner leurs différents sens en les inscrivant dans un champ plus large – historique, social, technique –, nous avons choisi de les présenter, selon les cas, sur des mannequins « attitude » accessoirisés qui créent le mouvement cher à Yves Saint Laurent ; sur des mannequins Stockman pour montrer la transposition d'un croquis en objet textile ; à l'aide, aussi, de mannequins « corps absent » qui s'effacent pour ne laisser voir que les vêtements. Et pour ce qui est des robes inspirées de Mondrian, présentées par le Met, en 1983, à plat sur les murs, telles des tableaux, nous avons choisi de montrer que le vêtement n'est pas un objet en deux dimensions mais aussi une sculpture et, en l'espèce, un mobile.

Enfin, l'immatériel participe du sens de l'objet : le musée est aussi le lieu de la conservation de la mémoire de ceux – premiers d'atelier, directrices de la haute couture, personnel des anciens ateliers

chapeaux et chaussures, vendeuses... – qui ont travaillé avec Yves Saint Laurent et qui relatent, dans des interviews filmées, le contexte de réalisation des vêtements.

« La mode meurt très jeune. [...] Elle est condamnée depuis sa naissance. Elle est presque morte avant de vivre » disait Jean Cocteau. Le musée contredit cette assertion par l'artification de la mode, qui rend le vêtement universel et intemporel.

Conclusion



Christian Hottin, directeur des études du département des conservateurs de l'Institut national du patrimoine

« Mais comment peut-on être conservateur de musée ? », l'archiviste que je suis est-il tenté de se demander, tout en prenant grand plaisir à ces soirées.

François Mairesse m'a donné l'impression que nous étions déjà dans une future soirée où l'on débattrait de la nouvelle définition du musée et de savoir comment, après Kyoto, penser la place de l'objet, avec les inquiétudes qui s'expriment sur ce que deviendrait le musée si la collection n'était plus véritablement en son cœur.

Pour autant, la soirée me paraît avoir apporté à ces craintes un démenti rassurant. La nouvelle définition proposée qui, sans abaisser l'objet, le rend moins central en mettant l'accent sur la dimension d'agora culturelle et inclusive du musée, est aussi le symptôme de l'extraordinaire succès du musée dans le champ du patrimoine. Il y a deux ans, Laurence des Cars a dit aux élèves de la nouvelle promotion de l'Inp en visite au musée d'Orsay que le musée occupait aujourd'hui dans le monde du patrimoine la place du *flagship* – la boutique pilote où l'on teste, où l'on expérimente, où l'on innove. Dans une certaine mesure, le musée doit précisément son immense succès à l'objet qui, contrairement à l'archive, est généralement beau et cher, et qui, contrairement au monument, est généralement mobile. Le mouvement continu des œuvres, qui bénéficient d'un quasi statut d'extra-territorialité et d'universalité, entraîne avec lui le mouvement continu des hommes, et donc des idées. C'est pourquoi, sans doute, le musée est, plus que d'autres champs du patrimoine, un terrain d'expérimentation. Peut-être le monument sera-t-il le sépulcre de l'État-nation et l'Archive son linceul, mais le musée est bien de plain-pied dans la mondialisation.

À la crainte de la dilution de la place de l'objet dans l'agora culturelle du musée, chacun, au long de la soirée, a apporté sa propre réponse, en disant comment on peut constamment réinventer le sens d'artefact qui ne sont pas seulement des objets d'étude ou de délectation. Je résumerai les interventions en disant que l'objet

retrouve toute sa place au sein du musée pour peu que l'on en déverrouille le sens et que l'on admette, au lieu d'une interprétation univoque fondée sur l'expertise historique et scientifique, des pluralités d'intervention possibles. J'observe que si les conservateurs s'inquiètent que la place de l'objet se restreigne dans la définition du musée, les archivistes craignent sa disparition pure et simple. Ils redoutent de devenir, le jour où il n'aura plus que des boîtes et des données, les conservateurs d'un musée de papier, et s'alarment, s'ils n'arrivent pas à saisir ces données, de ne plus pouvoir remplir leur rôle de greffier de la chose publique. Voilà ce qui explique la crispation des archivistes au sujet des archives électroniques, et parfois leur obsession.

Sylvain Amic a tenté de réinventer le sens de l'objet à partir de la question de la participation, en relatant la très intéressante expérience de La Chambre des visiteurs, ainsi conçue que le visiteur peut non seulement proposer l'œuvre qui sera présentée mais donner son interprétation. J'ai compris que cela a fait débat ; dans les cénacles de l'ethnographie que j'ai fréquenté, c'était pourtant une évidence puisque le paradigme participatif ainsi mis en œuvre fonde la définition qui figure à l'article 2 de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'Unesco ratifiée par la France, et sous-tend la Convention de Faro, texte du Conseil de l'Europe – que notre pays n'a pas ratifié. On déduit de ces définitions que l'expérience de la parole « ordinaire » sur le patrimoine est aussi légitime que celle de l'expert, qu'elle ne concurrence pas mais complète.

Sébastien Cherruet a également été critiqué, peut-être en raison du caractère immersif de l'exposition consacrée à Charlotte Perriand et pour avoir recréé des architectures intérieures et touché la question sensible de l'authenticité en faisant coexister au sein de mêmes espaces des objets authentiques, des copies, et parfois même des créations. Les commentaires de ce type ne me plaisent guère ; ils me rappellent ceux de ma grand-mère m'expliquant qu'une femme ne doit pas porter en même temps de vrais et de faux bijoux parce que cela dénature les vrais ; pour ma part, je suis résolument en faveur du mélange. Il y a donc eu des points de crispation, comme cela peut se produire en matière d'architecture quand il est question d'authenticité. Mais dois-je rappeler que la grille royale de Versailles en son état actuel est l'œuvre extrêmement récente

de Frédéric Didier ? Que le portique qui relie les pavillons du Roi et de la Reine du château de Vincennes est une restitution de l'époque malrucienne ? Et sans pousser jusqu'au Japon où la notion d'authenticité est très différente de la nôtre, il suffit de se rendre à Berlin pour voir que l'on y reconstruit le château des Hohenzollern après avoir détruit le Palais de la République. Souvenez-vous-en la prochaine fois que vous passerez entre le pavillon de Flore et le pavillon de Marsan : on pourrait effectivement reconstruire les Tuileries ! Pourquoi avons-nous tellement besoin, quand nous allons au musée, de voir des objets « authentiques » ? Aimons-nous vraiment l'authenticité ou est-ce par crainte que notre émotion face à un objet qui n'est pas authentique ne le soit pas non plus, que nous soyons trompés dans nos affects ?

Emmanuel Kasarhérou a traité de la rupture du sens de l'objet lors de son passage au musée et de la restauration de sa continuité. La question se pose de manière singulière quand les objets qui arrivent au musée sont investis d'une dimension sacrée. Cela reste une question centrale pour les musées d'ethnologie et pour ceux qui s'intéressent aux cultures premières, en France et plus encore hors d'Europe, en Océanie notamment. Il est impossible d'imaginer dans notre pays, nous avez-vous dit, une réserve, lieu d'une sacralité, dont l'accès serait consenti à quatre ou cinq personnes seulement. Cette réflexion m'a rappelé que j'ai connu, au service des archives diplomatiques, à La Courneuve, le magasin 304, magasin fermé dont les originaux, à l'époque, n'étaient pas exposés et auquel quatre ou cinq personnes seulement avaient accès, car y sont conservés les traités signés par la France depuis le XVIII^e siècle. À ce magasin est attaché une part de secret, de sûreté et aussi, peut-être, un vestige de la sacralité attachée au sceau de l'État dans ce qu'il a de plus puissant, sa capacité à contracter avec une autre puissance.

Madeleine Leclair nous a introduit à la question du sensible, des sens affectifs de l'objet et de la manière de le faire vivre quand il s'agit d'un objet produisant du son. Elle a expérimenté l'idée de tisser un lien entre l'objet d'une culture traditionnelle et la création contemporaine, ce qui, comme un participant l'a souligné, pose la question du statut de l'œuvre ainsi créée. Faire appel à une créatrice contemporaine, c'est décentrer le regard, éviter le folklore et faire que l'objet muséifié vive mieux que dans la reconduction des formes.

Enfin, Olivier Flaviano a décrit une nouvelle dimension du sens des objets, de leur conservation et de leur patrimonialisation dans le monde de la mode où tout est périssable. On s'émerveille de l'utilisation du terme « bible », le conservatoire écrit de la collection, et donc de l'idée d'un musée avant même qu'existe un musée. C'est la définition que retiennent maintenant les anthropologues du patrimoine : le patrimoine n'est pas un objet mais une forme d'attachement à l'objet, la croyance qu'il peut durer au-delà de son usage. On note aussi l'aller-retour entre les expositions qui ont eu lieu du vivant d'Yves Saint Laurent et celles qui ont lieu maintenant avec des outils muséographiques permettant de réinterroger avec une autre grille ce qui a été mis en patrimoine.

Je retiens de ce que nous avons entendu des idées positives pour les futurs conservateurs qui sont dans la salle. L'une, avancée par Sylvain Amic, est que plus on est sûr de son expertise et plus on peut être ouvert à d'autres discours. C'est pourquoi l'expertise du scientifique en patrimoine est fondamentale : elle doit reposer sur les disciplines académiques traditionnelles – ethnologie, histoire, histoire de l'art, archéologie – et sur la critique réflexive, l'interrogation sur ses propres pratiques. Le deuxième élément est qu'Emmanuel Kasarhérou a utilisé le terme de « jeu » pour caractériser les tractations avec une communauté avant la monstration d'objets qui ont une valeur sacrée. Je retiens de son intervention que des limites doivent être posées mais qu'il y a là une dimension ludique excitante et passionnante ; alors que le sens de l'objet muséifié se modifie, cela fait partie des idées auxquelles nous pouvons nous attacher. Ces graves questions touchent à ce que le musée a été dans l'histoire de l'Occident et de son rapport aux autres civilisations, notamment dans le contexte des empires coloniaux, mais il y a néanmoins dans ce jeu un aspect jouissif. Enfin, je nous incite à nous interroger toujours plus sur les cultures que nous montrons ; sur notre rôle, en tant que professionnels du patrimoine, dans la création d'un miroir culturel tendu à la société ; sur nos cultures professionnelles. L'exercice pourrait, si l'on n'y prend garde, virer au nombrilisme, mais il a une dimension salvatrice.

Juliette Raoul-Duval – Je remercie les orateurs et les participants, ainsi qu'Anne-Claude Morice, Lisa Eymet et la régie.



Directrice de la publication
Juliette Raoul-Duval

Synthèse
Catherine Schwartz

Relecture - conception
Clémentine Cuinet
Anne-Claude Morice
Maëva Regnaud

Conception graphique
Justin Delort

Impression
ICO imprimerie - Dijon

ISBN
978-2-9564563-8-4

Le comité national français d'ICOM – ICOM France – est le réseau français des professionnels des musées. En 2019, il rassemble plus de 5300 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