

ICOM FRANCE
COMITÉ NATIONAL FRANÇAIS DE L'ICOM

Cycle soirée-débat déontologie
**De quoi musée
est-il le nom ?**

SUR PLATEFORME NUMÉRIQUE, 26 NOVEMBRE 2020

Cycle soirée-débat déontologie

De quoi musée est-il le nom ?

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

DÉBAT p.23

Table ronde

avec Charles Personnaz, directeur de l'Institut national du patrimoine ;

Nathalie Bondil, vice-présidente du Conseil des arts du Canada ;

Bruno Brulon Soares, président d'ICOFOM et co-président du comité pour la définition du musée, perspectives et potentiels de l'ICOM ;

Luc Eekhout, directeur du Stichting Kasteel Heeswijk, ancien président d'ICOM Pays-Bas ;

Ariane James-Sarazin, directrice adjointe du musée de l'Armée ;

Emmanuel Kasarhérou, président du musée du quai Branly-Jacques Chirac ;

Yannick Lintz, directrice du département des Arts de l'Islam au musée du Louvre.

Modération : Juliette Raoul-Duval, présidente d'ICOM France ; Hélène Vassal, secrétaire d'ICOM France.

SYNTHÈSE p.65

Christian Hottin, directeur des études, chargé de la programmation et des publications scientifiques. Département des conservateurs de l'Institut national du patrimoine

LISTE DES PUBLICATIONS p.73

Propos de la soirée



Musée n'est pas une appellation protégée. Celle de « musée de France » permet de dresser des caractéristiques objectives communes (collections, inventaire, non-lucrativité, accueil des publics...) et de recenser les musées qui y répondent. Mais il existe de nombreux établissements qui justifieraient de cette appellation et ne la demandent pas. Et d'autres qui n'en remplissent pas les critères mais s'appellent « musées », parce que c'est sérieux et attire des visiteurs, preuve que musée est un terme désirable, même si parfois on le trouve aussi « poussiéreux ».

De quoi musée est-il *donc* le nom ?

L'actualité nous invite à ce questionnement. On devrait dire plutôt les actualités, tant notre milieu professionnel est sous ses feux en ce moment :

- la « *nouvelle* » *définition des musées* qui revient en débat au sein de l'ICOM international, retravaillée par un comité *ad hoc*. On se souvient de la sidération qu'avaient provoqué il y a un an les termes proposés pour redéfinir un musée et ceux relégués en second plan : collections, éducation, plaisir... ;
- la « *décolonisation* » *des musées* fait l'objet de nombreux travaux universitaires et est aussi devenue l'une des thématiques centrales de l'ICOM international, en lien avec la « nouvelle définition », précédée d'un rapport où l'on peut lire que : « *les musées occidentaux n'ont été créés que pour abriter les pillages coloniaux* » (merci à Krzysztof Pomian de rappeler la chronologie de l'histoire des musées dès le premier tome, juste paru, de son œuvre monumentale *Le Musée, une histoire mondiale*¹ ;
- les *restitutions*, sur lesquelles se penchent en cet automne députés et sénateurs, autour d'un projet de loi permettant le retour de 26 objets issus de prises de guerre au Bénin et au Sénégal. Au-delà du respect d'un engagement présidentiel, la riche réflexion conduite à l'occasion de ce débat parlementaire pose les questions de fond concernant la provenance des collections, leur conservation, les relations professionnelles avec les

⁽¹⁾ Krzysztof Pomian, *Le musée, une histoire mondiale. Tome I. Du trésor au musée*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque illustrée des histoires", 2020.

pays d'origine, les enjeux de la diplomatie culturelle, le sens de la loi française et en particulier l'inaliénabilité et l'imprescriptibilité des collections publiques, etc. ;

- le mouvement *Black Lives Matter* et à sa suite, le « déboulochage » de statues témoins de l'esclavage et de la colonisation ou le descellement d'un objet funéraire au musée du quai Branly-Jacques Chirac.

De quoi musée est-il le nom à l'heure de la Covid-19 ? Après deux décennies d'incitations pour attirer le plus grand nombre de visiteurs, que devient la « démocratisation » de l'accès pour tous face aux règles de distanciation ?

De quoi musée est-il le nom quand le concept d'universalité est remis en question dans une grande partie du monde des musées ?

De quoi musée est-il le nom à l'heure du numérique, quand le musée vient à soi sur un écran ?

De quoi musée est-il le nom à l'heure de la mondialisation ? Le Louvre à Abu Dhabi, le Centre Pompidou à Shanghai, ... le nom du musée est une marque et le musée se déplace au moment même où l'on s'interroge : la place d'un objet, est-ce là où le plus grand nombre de visiteurs le voit ? Là où il est le mieux conservé ? Là d'où il vient ?

À ICOM France, ce qui nous frappe au cœur de ces débats, c'est le désir très vif des professionnels d'être acteurs des transformations à l'œuvre et, notamment, de travailler sur les sujets sensibles. Que l'on parle de « réserves » ou de « provenance » des collections, nous entendons des responsables qui aspirent à pouvoir travailler sur ces objets, les documenter, les montrer, en faire récit, contribuer ce faisant à l'écriture d'une histoire partagée.

C'est l'enjeu d'une soirée-débat « déontologie », organisée en étroite collaboration avec l'Inp, de mettre en valeur ces compétences et d'inviter à les mobiliser.

Ouvertures officielles



Charles Personnaz, directeur de l'Institut national du patrimoine

Je suis heureux qu'ait lieu une nouvelle soirée-débat organisée par ICOM France et l'Institut national du patrimoine (Inp). Elle se tient en visioconférence, et j'espère que ce mode de réunion ne nuira pas à la qualité des échanges. Cette septième soirée est une occasion supplémentaire de nous réjouir de la convention passée entre nos deux institutions et de remercier Juliette Raoul-Duval, dont le dynamisme nous permet de nous rassembler en dépit de conditions adverses. Les réflexions fécondes sur la déontologie des musées font progresser ce débat et donnent lieu à de belles publications. Le sujet qui nous réunit ce soir est crucial pour les musées et, plus largement, pour notre temps, en ce qu'il invite à une réflexion sur de grandes questions contemporaines. Cela montre que les musées sont des institutions aux portes et aux fenêtres ouvertes sur le monde.

DE QUOI MUSÉE EST-IL LE NOM ?

Juliette Raoul-Duval, présidente d'ICOM France

Cette soirée-débat déontologie, la septième qu'ICOM France organise avec l'Inp, ce dont je remercie Charles Personnaz, le directeur, est aussi la première qui se tient sur une plateforme virtuelle. Mais ce n'est pas le premier débat virtuel que nous organisons, tant s'en faut : tout un cycle a déjà eu lieu, consacré aux fermetures obligées des musées et à ce qui s'ensuivra. Nous ignorons encore comment changeront nos manières de travailler, quelles formes nouvelles, gratuites ou payantes, l'explosion d'internet et des réseaux sociaux permettra, pour quels publics et pour quelles missions. Ce que nous pouvons dire maintenant, c'est que pendant l'entière période de crise sanitaire, partout dans le monde, quelles que soient les ruptures advenues, les professionnels des musées ont été extrêmement vigilants, concentrés sur leur mission, prêts à l'enrichir, jamais à la brader. Mais, précisément, quelle est cette mission aujourd'hui ?

De quoi musée est-il le nom ? En posant ainsi la question, on suggère qu'une réponse simple ne se trouve pas dans le dictionnaire. Il s'agit pour nous d'essayer d'en saisir ensemble la complexité. Nous le rappelons souvent : le terme « musée » n'est pas une appellation protégée. Celle de « musée de France » permet de dresser des caractéristiques objectives communes – collections, inventaire, inaliénabilité, non-lucrativité, accueil des publics... – et de recenser les musées qui y répondent. Mais de nombreux établissements existent qui justifieraient cette appellation et ne la demandent pas, et d'autres qui n'en remplissent pas les critères mais se décrètent « musées » parce que cela fait sérieux et attire des visiteurs, preuve que « musée » est un terme désirable, même si, parfois, on le trouve aussi « poussiéreux ».

Ce soir, nous allons passer les frontières pour nous situer dans le vaste périmètre de l'ICOM, qui rassemble 50 000 membres dans 135 pays. L'ICOM propose aujourd'hui une définition des musées en quelques mots sobres ; révisée pour la dernière fois en 2007, elle est reprise dans d'innombrables textes qui lui donnent valeur réglementaire dans nombre de pays qui n'ont pas de « loi musée » protégeant institutions et professionnels comme nous

avons la chance d'en avoir une. C'est la définition de référence. Depuis 2007, des évolutions spectaculaires ont eu lieu avec la diffusion du numérique, l'accroissement du nombre de musées et aussi d'œuvres circulant de par le globe, et la hausse spectaculaire de la fréquentation des musées, que l'on assimile souvent à leur « démocratisation », jusqu'à l'arrêt brutal dû à la pandémie.

En douze ans, que de changements ! C'est cela que l'ICOM a voulu saisir en lançant en 2019 le chantier de l'actualisation de sa définition. Mais la plupart de ceux qui nous écoutent ce soir, en tous cas les membres de notre grande organisation, savent ce qu'il est advenu : un report du vote du nouveau texte. C'est que dans cette nouvelle définition, du « musée », disons-le comme nous le pensons, il ne restait plus grand-chose : plus de collections mais des spécimens, plus d'institutions mais des « lieux polyphoniques » au service non plus de la société mais de « communautés », exonérés de leur rôle éducatif et oubliés de la part de plaisir que les œuvres procurent.

Ce langage, qui empruntait largement au politique, a été perçu comme une approche banalisante par une partie du monde des musées, visionnaire par une autre partie. Qui avait perçu ce clivage, ces profondes interrogations au sein d'une organisation vouée de si longue date à sa mission d'intérêt général en faveur des musées par ce qui semblait un rempart, le code de déontologie ? Qui aurait imaginé lire un jour sous la plume de certains de ses leaders impatientes de mettre un terme à l'hégémonie européenne – il est vrai que 85 % des membres de l'ICOM sont des Européens – que « *les musées occidentaux n'ont été conçus que pour abriter les pillages coloniaux* » ? Je remercie Krzysztof Pomian de rappeler la chronologie de l'histoire des musées dès le premier tome, qui vient de paraître, de son œuvre monumentale *Le Musée, une histoire mondiale*.

ICOM France a souhaité, vous le savez, prendre le temps de réfléchir. Le débat de ce soir participe de ces réflexions, et d'autres débats ont lieu ailleurs. La pandémie en a interrompu le rythme mais pas le cours. La soirée qui nous réunit aurait dû avoir lieu en avril dernier, immédiatement après la réunion internationale que nous avons organisée à Paris pour tous les présidents des comités nationaux et internationaux de l'ICOM. Plus de 41 %

d'entre eux avaient répondu à notre invitation. Les actes, que nous avons publiés, disent ce que les représentants élus de l'ICOM, son Parlement en somme, veulent pour les musées. L'ICOM reprend la réflexion sur de nouvelles bases, et je salue les propos tenus par notre nouveau président, Alberto Garlandini, dans un article récent : « Il est temps de nous unir pour alimenter la diversité culturelle exceptionnelle de notre organisation ».

Alors, de quoi musée est-il le nom ? En posant le débat en ces termes, loin de réfuter la légitimité qu'il y a à actualiser ce qui définit un musée, nous voulons, avec nos invités aux expériences et aux convictions différentes, en explorer les multiples aspects. Cet été, les musées furent au cœur de l'actualité sociale et politique, en raison de la crise sanitaire bien sûr, avec son cortège de fermetures et de réorganisations, mais aussi des déboulonnages de figures évocatrices du racisme et de l'esclavage, des restitutions d'œuvres, des questionnements sur la « décolonisation » et aussi, parfois, des pressions diplomatiques – celles que la Chine a exercées sur le musée de Nantes, et bien d'autres.

Cette suite d'événements nous oblige à renouveler nos cadres de pensée. Pourquoi l'universalisme est-il ainsi remis en question ? Quels sont la place et le sens de l'objet, objet qui semblait jusqu'alors être le socle de notre organisation et fonder le professionnalisme et la professionnalisation des musées ? Il est bon de lire ce que Lilian Thuram exposait la semaine dernière dans le magazine *Télérama* à propos des déboulonnages : « Je comprends qu'on déboulonne Schoelcher dans l'espace public : on n'a pas à remercier les Blancs d'avoir libéré les Noirs [...] mais Schoelcher a sa place dans les musées parce qu'il ne faut surtout pas oublier cette histoire-là ! ». Peut-être Lilian Thuram répond-il, à sa manière, à la question « De quoi musée est-il le nom » ? Le musée préserve des traces tangibles, aussi authentiquement que possible, et les documente, aussi scientifiquement que possible, pour « ne pas oublier l'histoire », la transmettre, la confronter, la partager.

Je conclurai cette introduction en citant nos collègues d'ICOM États-Unis : « Dans un monde remodelé par un sentiment de perte

⁽¹⁾ Yasmine Youssi, « On ne naît pas Noir, ni Blanc, on le devient », dans *Télérama*, 16 novembre 2020.

et d'incertitude dû à l'impact d'un virus, confronté comme jamais au défi des bouleversements sociaux, des demandes de plus grande égalité raciale et de meilleure prise en compte de l'identité des nations, le besoin de musée a rarement été plus urgent. Les musées peuvent être le ciment des nations, exposer un contexte et apporter une compréhension en période d'incertitude, nous rappeler la beauté et la créativité en période de tragédie et de perte et peut-être nous aider à retrouver l'espoir. »

Sont avec nous ce soir pour parler de ce « ciment des nations » et retrouver l'espoir, sept experts de plusieurs continents et de musées de domaines très variés. Après Charles Personnaz, directeur de l'organisme national français de formation des professionnels de musées, nous entendrons Nathalie Bondil, vice-présidente du Conseil des arts du Canada, puis, depuis Rio de Janeiro, Bruno Brulon Soares, président d'ICOFOM et du groupe de travail d'ICOM créé pour réfléchir à la définition du musée. Luc Eekhout, directeur du Stichting Kasteel Heeswijk et ancien président d'ICOM Pays-Bas, souffrant, ne peut nous rejoindre mais il m'a transmis un texte dont je vous lirai la conclusion. Sont aussi avec nous à Paris, Emmanuel Kasarhérou, président du musée du Quai Branly-Jacques Chirac ; Yannick Lintz, directrice du département des arts de l'Islam du musée du Louvre ; Ariane James-Sarazin, directrice adjointe du musée de l'Armée. Après que Christian Hottin, directeur des études de l'Inp, à qui nous devons le titre de cette soirée, aura conclu les débats, nous aurons un panorama d'envergure de ce que font et envisagent de faire les musées, partout dans le monde.

Le débat, enregistré, sera diffusé sur la chaîne YouTube et publié dans notre collection. Parce qu'il s'adresse à tous les membres et que pouvoir s'exprimer dans sa langue ou celle que l'on parle le mieux est un atout pour la richesse du dialogue et de la pensée, les échanges seront interprétés dans les trois langues officielles de l'ICOM, l'anglais, l'espagnol et le français.

Débat



Table ronde

Charles Personnaz, directeur de l'Institut national du patrimoine

Nathalie Bondil, vice-présidente du Conseil des arts du Canada

Bruno Brulon Soares, président d'ICOFOM et co-président du comité pour la définition du musée, perspectives et potentiels de l'ICOM

Luc Eekhout, directeur du Stichting Kasteel Heeswijk, ancien président d'ICOM Pays-Bas

Ariane James-Sarazin, directrice adjointe du musée de l'Armée

Emmanuel Kasarhérou, président du musée du quai Branly-Jacques Chirac

Yannick Lintz, directrice du département des Arts de l'Islam au musée du Louvre.

Modération : Juliette Raoul-Duval, présidente d'ICOM France ; **Hélène Vassal**, secrétaire d'ICOM France.



Juliette Raoul-Duval – Pour commencer, j'invite nos intervenants à nous dire brièvement quelle transformation du musée au cours des deux dernières décennies les a le plus frappés.

Charles Personnaz – L'amplification de l'effort pédagogique, qui permet de toucher le public beaucoup plus largement.

Ariane James-Sarazin – La démultiplication, due à la révolution technologique, des prescripteurs de contenus considérés comme légitimes hors du champ académique, et sa conséquence : la mise en doute des voix traditionnellement autorisées, dont celles des conservateurs et des professeurs.

Bruno Brulon Soares – La diversité des publics rendue possible par le numérique et le mouvement social que représentent les différentes

formes d'appropriation sociale par des groupes historiquement exclus du public des musées, ainsi que les revendications indigènes sur le patrimoine, qui entraînent une forme de décolonisation.

Yannick Lintz – Les dix millions de visiteurs que recevait chaque année le Louvre avant la pandémie, même si ce chiffre pose par ailleurs question, m'incitent à évoquer le désir de musée. Il est tel que, de l'Orient à l'Asie centrale, les responsables politiques font des musées un outil de développement touristique.

Nathalie Bondil – Selon moi, les principales transformations advenues dans le monde muséal sont d'une part le décentrement des perspectives par l'inclusion d'autres expertises, d'autres voix, d'autres publics, et de ce fait le passage d'une compréhension taxinomique et verticale de l'histoire de l'art à une vision transversale et horizontale, donc plus inclusive. D'autre part, la multiplication et l'appétit pour les musées bien au-delà de l'Europe... dans tous les continents.

Juliette Raoul-Duval – Charles Personnaz, l'Inp, que vous dirigez, prépare les futurs professionnels des musées à leurs missions. Vous donnez aux jeunes gens le goût du patrimoine et les compétences qui leur permettront de le préserver. Ce faisant, vous leur transmettez des valeurs qu'ils porteront, nous l'espérons, tout au long de leur vie professionnelle. Les musées représentent une part d'universel, mais ces valeurs universalistes sont parfois contestées. Je crois savoir que vous ne les pensez pas en contradiction avec les questions sociétales. Quelles réponses les musées peuvent-ils apporter à la société ?

Charles Personnaz – Il me semble en effet qu'opposer la définition des musées de 2007 et la prise en considération des questions de société dans les musées est une entreprise en partie factice, puisque cette définition n'a en rien empêché leur prise en compte, comme le montrent les efforts accomplis, de manières très variées, par de très nombreux musées pour entrer en résonance avec leur époque.

La prise en compte des questions sociales contemporaines les plus brûlantes peut précisément passer par la rencontre de la part d'universel que portent les collections des musées en raison de leur immense diversité. L'analogie avec la littérature s'impose. Face

aux fractures de notre monde, quel meilleur détour que de relire Homère, comme le faisait Simone Weil à l'aube de la Deuxième Guerre mondiale ? Face à nos désordres, à nos quêtes, se confronter à l'étrange altérité des collections des musées pour juger de notre époque de manière originale est le meilleur miroir que l'on puisse trouver. Ce détour par les classiques vaut pour les œuvres des musées comme pour les œuvres littéraires.

Les objets des collections, qui ne se laissent pas enfermer dans des discours, sont beaucoup plus libres que nous. Lorsque, il y a quelques années, je m'occupais d'un projet de Maison de l'histoire de France, je m'étonnais de l'objection selon laquelle ce musée serait par construction le lieu d'un récit univoque ; c'était à mon avis mal percevoir ce qu'est un musée ou une exposition. La magie des objets est qu'ils ont leur voix propre, les *Voix du silence* dont parlait André Malraux. Ils dialoguent entre eux et avec nous, et c'est pourquoi il est essentiel de conserver centrale la place des collections dans la définition des musées. Cela laisse cours à la liberté de nos interprétations sans disqualifier les récits et les discours mais en les ramenant à leur juste place : l'accompagnement du visiteur dans une visite qui doit rester un parcours personnel. Les œuvres nous font échapper aux idéologies prégnantes, aux modes, aux consensus mous ou imposés.

Sur la décolonisation, il faut raison garder. Les collections ont une histoire ; elle doit être écrite mais, comme pour toute histoire, écrite sans emballement. Qu'elle ait des conséquences sur le présent est indéniable. Il est certain que la présentation des collections s'y adaptera peu à peu. Pour autant, la « décolonisation des esprits » ne doit pas se réduire à une conception importée de la situation particulière du monde anglo-saxon, singulièrement des États-Unis, sauf à ce que ce mouvement ne soit qu'une colonisation supplémentaire par des catégories qui peuvent être signifiantes mais qui charrient aussi une menace pour la possibilité du dialogue universel sur lequel l'UNESCO et l'ICOM ont été fondés au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, possibilité que nous devons maintenir envers et contre tout alors que le dialogue multilatéral est remis en cause.

À nous, donc, de nous saisir du défi d'une relecture de notre histoire et de l'histoire des collections pour inventer une nouvelle manière de les présenter et construire à travers elles de nouvelles coopérations rendant justice à chacun. Si ce travail n'est pas fait sereinement, si

le musée devient simplement le reflet des opinions et des problèmes sociaux du moment, il disparaîtra en tant que lieu d'attachement commun, perdant paradoxalement sa fonction sociale et sociétale.

Hélène Vassal – Yannick Lintz, avec *Sites éternels* en 2017 vous proposiez une plongée immersive absolument stupéfiante dans quatre grands sites archéologiques. Les technologies innovantes développées par ICONEM se mettaient au service de la connaissance du patrimoine menacé. Cette exploration immersive a-t-elle permis une approche nouvelle des publics et favorise-t-elle une expérience renouvelée au musée ?

Yannick Lintz – J'ai voulu, par quelques images, introduire ce qui est le cœur de mon propos, la médiation entre le visiteur et l'œuvre. Elle s'est développée depuis la fin des années 1980 et dans mon travail de conservatrice depuis une trentaine d'années, j'y ai toujours accordé une place déterminante. Je partagerai avec vous mes expérimentations récentes et actuelles sur un certain renouvellement du rapport entre le musée et son public pour amener celui-ci à découvrir avec émotion et curiosité les collections.

Pour l'exposition *Sites éternels*, dont le commissaire général était Jean-Luc Martinez, j'ai assuré le commissariat scientifique, avec Marielle Pic, directrice du département des antiquités orientales. Cette expérience n'a fait que renforcer mon souci constant, croissant même puisque mon domaine est l'art de l'Islam, d'assurer la contextualisation des œuvres. Dans un département aussi « exotique » que le mien – même pour des visiteurs du monde entier –, j'ai toujours eu à cœur d'observer le public et de m'interroger sur la manière dont il voyait ce que nous exposons.

À coup sûr, les trois mille objets d'art islamique que nous donnons à voir sur deux étages au musée du Louvre sont bien plus coupés de leur contexte d'origine que les œuvres de la peinture française par exemple ! Pour moi, ils renvoient à des lieux magiques que j'ai la chance de fréquenter. Mais une fois exposés dans une vitrine, ils perdent bien de leur attrait. Et pourtant, nous faisons tous les efforts possibles pour assurer la médiation : chaque cartel situe l'œuvre sur une carte et le multimédia est utilisé pleinement. Or, les enquêtes auprès du public nous incitent à la modestie sur la réception de ses efforts pédagogiques et à toujours plus d'exigence : nous n'atteignons pas 10 % de nos objectifs en ce qui concerne le rapport

émervillé ou cognitif aux œuvres. Cela me donne la responsabilité d'aller vers d'autres pistes de présentation de ces œuvres porteuses de raffinement, d'histoires culturelles très riches entre l'Orient et l'Occident qui échappent au visiteur.

Dès lors, qu'a apporté l'exposition *Sites éternels* dont, je le rappelle, l'objet premier était de mettre en lumière un patrimoine en danger ? D'abord, se concentrer sur quatre œuvres seulement permet une mise en scène, une scénographie qui, pour moi, a plus de sens que la muséographie au caractère un peu figé et parfois trop dense. Certes, présenter un nombre aussi limité d'œuvres n'est pas possible dans une collection permanente. En tous les cas, cette scénographie jouant du son, de l'image, de l'organisation de l'espace, a créé un nouveau rapport au public et a fait venir un public non habitué aux musées. Cette expérimentation qui introduit une médiation plus large que le cartel ou l'écran tactile à travers notamment des dispositifs plus immersifs me fait beaucoup réfléchir actuellement.

À la différence de ces expositions immersives qui semblent désormais constituer l'alpha et l'oméga, je soutiens qu'il faut des œuvres à partir desquelles raconter des histoires. J'ai apprécié aussi que, sans recourir à un casque ou à des lunettes, qui donnent aux objets une réalité augmentée, on se sente déjà en immersion, physiquement, en raison de la monumentalité des images. La projection sur quatre murs, dans un espace unique, permet de donner une dimension poétique, et surtout positive, à une époque où les vidéos de Daesh donnent à voir l'explosion des monuments de Palmyre. Si l'utilisation du texte reste limitée, mettre l'œuvre au cœur d'un grand espace permet au visiteur de déambuler plutôt que de se voir imposer un parcours linéaire où il devient un consommateur. De fait, les visiteurs se comportaient dans cet espace comme dans un salon, se déplaçaient, s'asseyaient, s'imprégnaient d'une musique composée spécialement pour l'occasion et qui créait une ambiance paisible. En outre, la brièveté des vidéos, qui ne sont pas longues de plus de deux minutes et évoquent chacune l'œuvre dans son environnement, donne un vrai tempo. On se rapproche ici du travail de scénographie au théâtre, afin de créer, au-delà de l'apport de connaissance, une lecture fondée sur l'émotion.

Je souhaite, pour d'autres projets, approfondir encore le rapport entre la pratique de l'immersion d'objets en nombre limité et le fait de raconter une histoire pour capter le visiteur. Obliger celui-ci

à lire, je n'y crois plus guère ; l'utilisation de multiples écrans multimédia me laisse assez sceptique ; en revanche, créer ce type d'univers m'intéresse et j'aimerais en discuter avec les collègues.

Juliette Raoul-Duval – Je vous remercie pour cet exemple concret. Bruno Brulon Soares, qui préside le comité pour la muséologie de l'ICOM, a pris tout récemment la présidence du groupe de réflexion de l'ICOM sur la définition du musée. Nous allons revenir avec lui sur cette discussion loin d'être achevée. Il faut avancer sur les points qui nous unissent, car les musées ont besoin de valeurs communes pour servir les sociétés et, disons-le, la démocratie en danger. En même temps, sur certains sujets sensibles, nous touchons aux limites d'une définition universelle.

Bruno Brulon Soares – C'est avec plaisir que je réponds à l'invitation d'ICOM France. Sa présidente m'a demandé d'exposer les développements intervenus depuis l'assemblée générale extraordinaire de 2019 à Kyoto, concernant les clivages sur la définition du musée sur le plan international. J'aborde justement ces considérations dans un article pour le prochain numéro de la revue d'ICOFOM, qui paraîtra dans quelques mois¹. Je remercie Marion Bertin de m'avoir aidé à le mettre en forme en français.

Avant tout, sachez que j'ai une vision optimiste de l'avenir de la définition, et c'est dans cet esprit que je présiderai le groupe de travail qu'on a mentionné. Jamais autant qu'à Kyoto on n'avait débattu dans l'ICOM de la définition du musée ; jamais non plus des frictions, sur le plan conceptuel et sur le plan politique, n'avaient pris une telle ampleur. J'en retiendrai, dans l'esprit positif qui m'anime, que ce fut le point de départ de la reconnaissance de la diversité culturelle de l'ICOM et de la démocratisation du processus de prise de décision dans ce forum mondial.

À la majorité de 70 %, les participants décidèrent de reporter le vote sur une nouvelle définition du musée pour le XXI^e siècle. Le débat se poursuit donc. En fait, il avait débuté après l'adoption par l'UNESCO, en 2015, de la recommandation concernant la

⁽¹⁾ Bruno Brulon Soares, « Définir le musée : défis et compromis au XXI^e siècle », dans *ICOFOM Study Series* [En ligne], 48-2 | 2020, mis en ligne le 26 janvier 2021, consulté le 24 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/iss/2327> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/iss.2327>

protection et la promotion des musées et des collections, leur diversité et leur rôle dans la société. L'ICOM créa en janvier 2017 un comité permanent pour la définition du musée, perspectives et potentiels – connu comme le MDPP – chargé de définir une méthodologie participative sur la base de groupes de travail, pour proposer de nouvelles ébauches de définition du musée. Elles devaient être soumises au vote d'une assemblée générale extraordinaire organisée pendant la conférence générale de l'ICOM en 2019. Si une nouvelle définition avait été approuvée, elle aurait été intégrée dans les statuts de l'ICOM et aurait ainsi acquis une valeur normative pour la communauté muséale mondiale.

Rappelons que la définition du musée tient une place centrale dans les statuts et que les membres y voient la « colonne vertébrale » de l'organisation. Elle est d'ailleurs le texte de référence sur les musées le plus connu et reproduit dans le monde ; plusieurs pays l'ont reprise dans leur législation nationale et comme guide de leurs politiques publiques. La définition est bien l'outil structurel et opérationnel essentiel qui permet à l'ICOM d'affirmer ses valeurs et ses missions à travers le monde. Certes, prétendre donner à une définition normative une valeur universelle peut sembler très paradoxal quand nombre d'études soulignent la diversité du phénomène muséal dans les sociétés contemporaines et donnent le ton d'une muséologie plurielle et agissante pour le présent ; les circonstances actuelles n'ont fait qu'accentuer la diversité dans l'expression des musées.

La définition qui figure actuellement dans les statuts de l'ICOM a été établie au fil des ans. « Mais avons-nous besoin d'une telle définition, après tout ? » ont demandé ces derniers temps certains critiques et universitaires. À cette question provocante, on peut répondre en décrivant les effets que cette définition emporte pour l'organisation et en dehors d'elle. En interne, l'ICOM utilise cet outil normatif pour définir ses partenaires institutionnels et admettre ses membres – en d'autres termes, la définition du musée détermine aussi la définition de l'organisation elle-même, avec son corps de professionnels et d'institutions. À l'extérieur, on l'a dit, des pays instaurent des règles et établissent des politiques pour le domaine muséal sur la base de la définition internationale de l'ICOM, parfois même reprise dans leur législation. La muséologue canadienne Michèle Rivet a analysé cette influence et ses formes. Selon son étude, la définition du musée de l'ICOM est

reprise dans les législations nationales presque intégralement au Brésil et en Italie, partiellement en Afrique du Sud, Belgique, Chine, Danemark, Espagne, France, Pologne, Portugal et Suède. Dans plusieurs pays, elle sert de base aux politiques publiques et aux codes de déontologie ; elle inspire aussi des institutions nationales et des associations en Argentine, en Australie, en Belgique, au Canada, aux États-Unis, en Nouvelle-Zélande, aux Pays-Bas et au Royaume-Uni.

Venons-en aux principales transformations qui affectent les musées. On peut évoquer le numérique, la fréquentation, la diversité des publics, mais le plus frappant, à mes yeux, ce sont les différentes formes d'appropriation sociale par des groupes historiquement exclus du musée en tant qu'institution publique. Le caractère public du musée est désormais contesté par certains mouvements sociaux et politiques agissant en faveur de la décolonisation du musée.

À vrai dire, la remise en cause de la définition en cours pour cette raison n'est pas nouvelle dans notre organisation. Déjà, lors de la neuvième conférence générale qui s'est tenue en France en 1971, l'intellectuel béninois Stanislas Adotevi affirme que les musées sont « théoriquement et pratiquement attachés à un monde (le monde européen), à une classe (la bourgeoisie cultivée) et à une certaine perspective culturelle ». Il lançait ainsi une réflexion sur le rôle des musées dans le monde prétendument postcolonial, transformant les fondements du débat politique et théorique dans l'ICOM, comme les amendements à la définition du musée dans les années suivantes l'ont reflété. Un an plus tard, quelques membres de l'ICOM et de l'UNESCO réunis à Santiago du Chili et motivés par un désir de « décolonisation » du musée débattent du rôle des musées en relation avec les besoins sociaux et économiques de l'Amérique latine moderne.

En 1974, la mention d'un musée « au service de la société et de son développement » provoque la réaction des membres les plus conservateurs, qui considèrent cette expression comme « une politisation inappropriée du but du musée ». En un sens, la neutralité de la définition est mise en question, comme si un musée neutre était possible ou désiré. Mais bien qu'elle puisse être considérée comme progressiste, la définition adoptée dans les années 1970 conserve une attention aux « témoins matériels » et aux fonctions les plus traditionnelles du musée. La définition de l'ICOM de 1974 néglige

de mentionner le patrimoine immatériel et ne tient pas compte des formes expérimentales de musées qui se développent : écomusées en France, musées autochtones en Amérique latine, musées de quartier aux États-Unis.

La définition en vigueur est considérée par beaucoup comme obsolète ou reflétant à l'excès une idée hégémonique du musée. Évidemment, les traces d'une tradition enracinée dans la raison d'être originelle de l'ICOM et dans les législations de plusieurs pays, sa structure et ses valeurs fondamentales ont été conservées au cours des révisions successives, engagées à la lumière des nouveaux paradigmes du champ muséal.

Tentons-nous de définir l'indéfinissable ? La question soulevée à la conférence générale de Kyoto en 2019 nous incite à concevoir qu'une unique définition du musée peut être inconcevable en termes théoriques et peu fiable pour répondre aux différentes pratiques du monde muséal. Aussi, le consensus s'est fait pour que la définition du musée pour le XXI^e siècle soit établie pour les usages opérationnels, tout en répondant à la demande des membres de l'ICOM et des professionnels de musées qui ressentent le besoin d'une définition protégeant leurs institutions et guidant leurs travaux tout en disant qui ils sont.

Une définition est d'une part le résultat d'une observation, et donc une description, d'autre part l'affirmation de quelques valeurs, et donc une utopie. De ce fait, nous ne parviendrons peut-être jamais à une définition du musée juste, précise et stricte, parce que la définition ne concerne pas qu'un seul musée et que les modèles passés sont critiqués au point d'être presque abandonnés par la plupart des institutions dans leurs pratiques quotidiennes.

Pour certains historiens contemporains, le XXI^e siècle commence réellement avec la pandémie de Covid-19, qui affecte la vie des individus et change les dynamiques sociales à l'échelle locale et à l'échelle planétaire. La vague de transformations provoquées par la crise sanitaire, économique et politique de 2020 se manifeste aussi par des modifications structurelles du fonctionnement des musées. On peut prendre en considération l'impact de la crise récente sur la nouvelle définition, au moment où les musées ont besoin de principes de base et de valeurs centrales pour continuer à servir les sociétés et les démocraties en danger.

Le musée est un outil de pouvoir, le produit de disputes et de contestations constantes ; il évolue en permanence pour répondre aux besoins des différentes sociétés et traduire les demandes culturelles de groupes spécifiques et c'est pourquoi il est aussi difficile d'en donner une définition. Définir le musée est ainsi une tâche politique, qui détermine la place politique de l'ICOM et sa pertinence pour les sociétés actuelles et celles du futur proche. Aussi, un compromis entre la majorité des membres de l'ICOM n'est pas uniquement une nécessité en un temps de polarisation des idées et d'extrémismes politiques, c'est aussi la seule manière d'aller de l'avant.

Hélène Vassal – « Définir le musée est une tâche politique » vient de nous rappeler Bruno Brulon Soares. Pour sa part, Nathalie Bondil, évoquant « les arts du Tout-Monde », mentionnait récemment « le musée géopoétique » et formulait les « arts du Tout-Monde » comme une légitimation du musée comme archipel et non comme une terre prisonnière de ses frontières ; j'aimerais que vous nous présentiez votre approche.

Nathalie Bondil – Merci à Juliette Raoul-Duval et son équipe pour cette soirée-débat consacrée à la définition du musée, sujet qui nous invite à repenser le monde au travers du prisme muséal.

J'ai intitulé mon intervention *Définir notre communauté de destin grâce au musée*. Je vous parlerai de l'aile interculturelle des arts du Tout-Monde Stéphan Crétier et Stéphany Maillery du musée des Beaux-Arts de Montréal (MBAM), inaugurée fin 2019.

Cette réinstallation offre une vision globale et décoloniale d'un musée et de ses collections, avec l'optique positive de susciter des dialogues, des disruptions et des questions. Ni universaliste, ni multiculturelle, cette aile est *interculturelle*. Elle se consacre aux cultures du monde - collections archéologiques et civilisations anciennes - en constante résonance avec l'art actuel et les enjeux contemporains dans le vivre ensemble de notre monde complexe et globalisé.

Cette *géo-poétique* esthétique et culturelle s'intitule « les arts du Tout-Monde » en référence au concept d'Édouard Glissant (1928-2011). Cette installation adopte une perspective *glocale*, à la fois globale et locale, d'hier à aujourd'hui, d'ici aux ailleurs : « Agis

dans ton lieu, pense avec le monde » écrivait Glissant. L'écrivain et philosophe, né en Martinique, pensait le monde comme un archipel au cœur d'une maïeutique relationnelle où « rien n'est vrai, tout est vivant ». À notre époque où les problématiques identitaires stigmatisent, cloisonnent ou divisent, sa pensée fluide et ouverte sur de vastes horizons rassemble. Je remercie celles et ceux grâce à qui nous avons mené à bien ce projet novateur, mécènes et commissaires ainsi que les nombreux experts et professionnels².

La circulation des mondes au musée

Nous avons repensé ces milliers d'objets de cultures anciennes pour les engager dans une vision actuelle. De nombreuses commandes et acquisitions en art contemporain ont été faites aux quatre coins du monde... sans oublier la scène artistique montréalaise, québécoise et canadienne, dont les artistes de la diversité. Les fonds anciens du MBAM proviennent essentiellement de collectionneurs particuliers qui envisageaient ces cultures du point de vue ethnocentrique, européocentré et exotique, propre à leur époque. Achille Mbembe, philosophe de la pensée postcoloniale note ainsi : « Une autre géographie de la culture du monde est en train de se mettre en place. L'Europe n'est plus le centre de gravité du monde, il n'existe plus de scène artistique 'périphérique' ». Comment imaginer ce « musée des Autres » d'autrefois comme un « musée des Nôtres » aujourd'hui ? Comment le rêver dans notre destinée commune ? Cette réflexion imagine ce musée-monde sous l'angle de la complexité, de la contextualisation, de l'inclusion, de l'empathie et de la bienveillance.

Si le multiculturalisme des pays anglo-saxons, surtout en Amérique du Nord, peut diviser et cloisonner par son essentialisme, l'universalisme hérité des Lumières en Europe, surtout en France, risque d'oblitérer des différences ou des minorités. Pour permettre à tous d'être entendus, l'interculturalisme se propose comme un espace réflexif de dialogue. Dans notre société globale, le musée est un outil diplomatique où les cultures se connectent

⁽²⁾ Pour plus d'information : « Les arts du Tout-Monde – Aïle Stephan Crétier et Stephany Maillery », communiqué de presse du Musée des beaux-arts de Montréal, 5 novembre 2019. https://drive.google.com/drive/folders/1n8bvp_rhBTkZ86PPYGBK25auYWZ2wX1

pour favoriser l'émergence de récits transhistoriques, intergénérationnels et interculturels. En bref, comme l'aurait peut-être dit Isaac Newton, « plutôt que d'élever des murs, bâtissons des ponts ». C'est justement le propos de l'artiste brésilienne Angélica Dass : *Humanae*, son œuvre Pantone® se compose de 150 portraits en camaïeu affichant toutes les nuances de la peau humaine, balayant les appellations manichéennes « peau noire, peau blanche ». Elle témoigne magistralement de la diversité du tissu du vivant qui compose notre humanité³.

En amont de l'aile des arts du Tout-Monde, mes recherches m'avaient conduite au Weltmuseum à Vienne : ce musée d'ethnographie, récemment repensé, fait dialoguer des objets ethnologiques et ethnographiques avec des artefacts et œuvres contemporains. Il a mené une réflexion approfondie pour inclure les communautés locales, des voix qui demandaient à être entendues au sein des collections. Parmi les musées des beaux-arts, peu engagés dans cette démarche, notons le Louvre Lens et le Louvre Abu Dhabi qui juxtaposent avec audace les œuvres de tout horizon dans le même temps chronologique. Le plus décomplexé des musées est le MONA (Museum of Old and New Art) de Hobart, en Tasmanie : cet ovni rassemble suivant une logique intrépide l'art contemporain et des œuvres archéologiques.

D'appropriation en réappropriation

Grâce à Yves le Fur, directeur du département du patrimoine et des collections du musée du quai Branly – Jacques Chirac, j'ai amené au MBAM son exposition présentée à Paris en 2017 sous le titre *Picasso primitif*. Or, cette approche n'est pas concevable au Canada. Je voulais donc la revisiter avec un prisme décolonial. À Montréal en 2018, elle fut repensée et rebaptisée *D'Afrique aux Amériques : Picasso en face-à-face, d'hier à aujourd'hui*⁴. Cette

⁽³⁾ « Le projet *Humanae* d'Angelica Dass s'installe au MBAM : Une mosaïque humaine réalisée avec la participation de 150 Montréalais et Montréalaises », communiqué de presse du Musée des beaux-arts de Montréal, 29 septembre 2019. https://drive.google.com/drive/folders/1o38lwiRGfcNSaDa-LDu9QQm_nb7c29jv

⁽⁴⁾ « *D'Afrique aux Amériques : Picasso en face-à-face, d'hier à aujourd'hui* : Une grande exposition qui porte un regard inédit sur une histoire de l'art à réinventer », communiqué de presse du Musée des beaux-arts de Montréal, 9 Mai 2018. <https://drive.google.com/drive/folders/1JnHJhHfgrBsAuznX-zbRuSkJrkKmS6ge>

réflexion⁵ préfigurait l'aile des arts du Tout-Monde en croisant les œuvres du musée du quai Branly – Jacques Chirac et du musée Picasso en les confrontant au regard contemporain d'artistes africains, afro-américains ou afro-canadiens suivant une narration historique, d'appropriations en réappropriations, de Picasso par ces artistes. Organisée chronologiquement, l'exposition affirmait un fort volet pédagogique pour comprendre ce siècle vécu par Picasso (1881-1973) sous une optique macroscopique depuis les débuts de la colonisation aux indépendances jusqu'à l'ère postcoloniale. Ce projet éducatif et inclusif a rencontré un grand succès, faisant par exemple dialoguer *La Lionne noire sud-africaine* de Zanele Muholi avec les *Femmes à leur toilette* de Picasso. En conclusion du parcours, l'exposition *Nous sommes d'ici, ici : l'art contemporain des Noirs canadiens*⁶, adaptée du Musée royal de l'Ontario à Toronto, incorporait des artistes afro-québécois tel le peintre Manuel Mathieu.

Ni clivante, ni polarisante, ni divisive, cette approche interculturelle est plurielle. Elle donne la parole à notre diversité et à sa volonté d'expression dans l'espace muséal. Pour faire parler l'invisible, rendons-le visible grâce à une approche à 360 degrés via les experts, les muséologues, les conservateurs, les artistes, les historiens et les visiteurs... sur les collections permanentes. Par exemple, le somptueux *Portrait présumé de Madame de Franqueville et de ses enfants* peint par François de Troy, artiste français du XVIII^e siècle, représente une famille aristocratique avec, dans l'angle bas, à gauche, un jeune esclave reconnaissable à son collier longtemps invisible. En Amérique, avec le mouvement *Black Lives Matter*, il importe de décentrer son regard sur les collections pour (en) faire

⁵ Nathalie Bondil : «A multicoloured palette for a white canvas Francophone Colour Blindness and Black Studies» / «Une palette multicolore pour une toile blanche. Color blindness and black studies francophones», dans *Minorit'Art – Revue de recherches décoloniales*, Avril 2019, No 3 p. 43-75. <http://minoritart.org/wp-content/uploads/2019/08/Minoritart3OK2-2.pdf>

⁶ Sophie Guignard, « Nous sommes ici, d'ici. L'art contemporain des Noirs canadiens », dans *Art Press*, 23 juillet 2018. <https://www.artpress.com/2018/07/23/nous-sommes-ici-dici-lart-contemporain-des-noirs-canadiens/>

émerger des discours complémentaires ou contextuels, que nous ne pouvions ou ne voulions pas forcément il y a encore peu mais en évitant toute instrumentalisation.

Édouard Glissant et les arts du Tout-Monde

L'artiste montréalais d'origine guadeloupéenne, Eddy Firmin, m'a suggéré l'appellation des « arts du Tout-Monde » pour l'aile interculturelle. Ce concept au diapason de notre intention polyphonique fut soutenu par Sylvie Glissant⁷. Le poète écrivait : « J'appelle Tout-monde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant ». Sa pensée progresse grâce à l'Autre sans pour autant se mettre en danger : « On change en échangeant sans se perdre, ni se dénaturer ». Souvent, les questions identitaires essentialisent et se cadennent à autrui, alors que notre univers global permet plus que jamais de se connecter et de créer des liens. Évitions les postures de confrontation, d'accusation et de culpabilisation. La pensée archipélagique de Glissant, positive, optimiste et généreuse, réfléchit sur la Relation. Elle redéfinit nos imaginaires en dessinant la forêt plutôt que l'arbre. Si la collection encyclopédique et des cultures du monde du MBAM comporte autant de curiosités que de beautés avec quelques grandes forces, elle révèle de nombreuses lacunes et les goûts des collectionneurs. C'est pourquoi le concept du Tout-Monde inspire une *géo-poétique* esthétique, sans prétention d'exhaustivité. J'aime ce parcours de dialogues mais aussi de collisions, de disruptions, d'étonnements, de surprises, de failles, de fractures et de lézardes dans nos systèmes de pensée et nos stéréotypes : « Nous sautons de roche en roche sur la rivière du souvenir » écrivait Glissant.

Grâce au programme *Nouveau Chapitre* du Conseil des arts du Canada, des œuvres furent commandées pour l'aile des arts du Tout-Monde à des artistes contemporains canadiens issus de la diversité. Elles furent dévoilées en amont dans l'exposition *Connexions : Notre diversité artistique dialogue avec nos collections*. Les collections des cultures du monde ont été enrichies par une politique déterminée d'acquisitions ou de prêts d'œuvres de créateurs majeurs de la scène internationale (Lalla Essaydi, Yinka Shonibare C.B.E, Theo Eshetu, Rafael Lozano

⁷ Sylvie Glissant, compagne d'Édouard Glissant est à la tête de l'Institut du Tout-Monde (tout-monde.com).

Hemmer, Bharti Kher, Rong Rong, Takashi Murakami...) Ces objets, autrefois qualifiés de primitifs, sont actualisés par des photographies, arts décoratifs ou contemporains... La première galerie, intitulée en hommage à Mbembe, *L'Afrique et la circulation des mondes*, envisage le continent jusqu'à sa diaspora actuelle. Berceau de l'humanité, sa population est aussi la plus jeune du monde, définissant un horizon démographique. *Le Portrait de ma grand-mère* de l'artiste québécois d'origine haïtienne, Manuel Mathieu, converse avec une sculpturale *Déesse de l'amour* du Béninois Romuald Azoumé dans une connivence artistique.

Chacune des dix galeries est une plaque tectonique artistique où le passé et le présent se rencontrent. Et chacune promet au niveau macro des valeurs, humanistes et écologiques, pour imaginer une commune destinée. Notre globalité est complexe, elle ne peut exclure nos différences : « Accomplir l'unité de l'espèce humaine tout en respectant sa diversité est une idée non seulement de fond, mais de projet » selon Edgar Morin⁸. Comment le musée peut aider à penser une communauté de projets au-delà des contradictions qui nous opposent ? Comment nous sentir partie prenante du monde dans lequel nous vivons ?

Un parcours géo-poétique autour du monde

Pour l'Afrique, une des valeurs mise en avant est la dégradation de la biodiversité d'espèces animales emblématiques comme l'éléphant. Les routes commerciales de l'ivoire existent depuis des siècles. Ce matériau était convoité par les artisans du monde ancien comme en témoigne un feuillet de diptyque du gothique français représentant une *Crucifixion* exposé avec une défense d'autel de chef du royaume du Bénin du XIX^e siècle. Aujourd'hui, l'ivoire nous interpelle sur le braconnage. Un extrait du film *The Anthropocene Project* par l'artiste canadien Edward Burtynsky exhibe l'autodafé spectaculaire de 105 tonnes d'ivoire d'éléphant et de rhinocéros confisqués aux braconniers, brûlés en 2016 dans le parc de Nairobi au Kenya. Ce matériau anciennement utilisé, autrefois collectionné, aujourd'hui contextualisé, évoque avec pertinence la question de la sixième extinction.

⁽⁸⁾ Edgar Morin, *Sur l'esthétique*, Robert Laffont, Paris, 2016.

La galerie nommée *La Méditerranée, une « mer au milieu des terres »* suivant l'étymologie du nom, ne présente pas un point de vue taxinomique classique, chaque civilisation étant présentée séparément. Elle présente plutôt un territoire d'échanges depuis l'Antiquité : migrations d'humains, de styles, de techniques, de monnaies, de pouvoir depuis des millénaires jusqu'à aujourd'hui. Le frappant triptyque du photographe canadien Darren Ell *Une fraction des gilets de sauvetage parmi les dizaines de milliers abandonnés dans une décharge près de Molyvos, île de Lesbos, Grèce, le 15 mars 2016* de la série *Surviving Refuge* évoque le drame des migrants contemporains. La migration concerne l'histoire tout court, celle en train de s'écrire sous nos yeux.

La question de l'égalité des femmes dans les musées, celle du *gender* si étudiée en Amérique du Nord, était soulevée grâce aux interventions militantes des *Guerrilla Girls* dans les années 1980. Ces féministes ont mené de nombreuses actions avec un comique insolent, pour souligner l'absence des artistes femmes contemporaines dans les collections. Détournant une odalisque ingresque en l'affublant d'une tête de gorille en colère, leur célèbre affiche de propagande révélait en 1985 : « Do women have to be naked to get into the Met.Museum? Less than 5% of the artists in the Modern Art sections are Women but 85% of the nudes are female⁹. »

C'est pourquoi la galerie *Réorienter les arts d'Orient* donne toute la place aux femmes artistes du monde oriental actuel. Le triptyque photographique commandé à Arwa Abouon, artiste libyenne établie au Canada, évoque la transmission des savoirs au féminin. Placé au centre d'objets de l'Orient ancien, un tapis contemporain, tissé en Afghanistan, montre un champ de mine antipersonnel offert par l'artiste montréalaise Dominique Blain. « The Orient and Islam have a kind of extrareal, phenomenologically reduced status that puts them out of reach of everyone except the Western expert. From the beginning of Western speculation about the Orient, the one thing the orient could not do was

⁹⁾ Traduction libre : « Les femmes doivent-elles être nues pour entrer au Met. Museum ? Moins de 5 % des artistes des sections d'art moderne sont des femmes, mais 85 % des nus sont des féminins. »

to represent itself. Evidence of the Orient was credible only after it had passed through and been made firm by the refining fire of the Orientalist's work¹⁰. » La réflexion pionnière d'Edward Saïd dans *Orientalism* en 1978 repensait les stéréotypes véhiculés par l'orientalisme, nous invitant à inverser la perspective. Peint en 1876, *Le Flamant rose*, un séduisant tableau de harem marocain par J.-J. Benjamin-Constant, peintre orientaliste français du XIX^e siècle, est confronté à des œuvres de photographes marocaines actuelles. *La Signature* de la série *Inhabited by imaginings we did not choose* de Yasmina Bouziane illustre l'enfermement des femmes dans ces clichés iconographiques mais aussi à cause de leur statut inégalitaire en Orient¹¹.

Un dessin de la caricaturiste Caitlin Cass pour l'hebdomadaire *New Yorker*, aborde une autre question de fond. Entre deux galeries d'art amérindien et de tableaux anciens, une guide de musée explique à une troupe d'enfants consternés : « Now we're leaving the hall of stuff we stole from other cultures and entering the hall of stuff we paid to much for¹² ». Cette feuille à l'humour provocateur interroge avec acuité les spoliations, les restitutions et l'impermanence de nos regards sur nos collections permanentes. La galerie intitulée *Le Continent bleu* se concentre sur l'art océanien, la superficie de l'océan Pacifique équivalant à la totalité des terres émergées... Dans les collections figurait une tête momifiée maorie, acquise en 1949 puis rendue lors d'une cérémonie de restitution le 21 novembre 2012 au musée Te Papa Tongarewa de Wellington,

⁽¹⁰⁾ Traduction libre : « L'Orient et l'Islam ont une sorte de statut extra-réel, phénoménologiquement réduit, qui les met hors de portée de tous sauf de l'expert occidental. Dès le début des spéculations occidentales sur l'Orient, la seule chose que l'Orient ne pouvait pas faire était de se représenter lui-même. Les preuves de l'existence de l'Orient n'étaient crédibles qu'une fois qu'elles étaient travaillées et solidifiées par le feu raffiné du travail de l'orientaliste. »

⁽¹¹⁾ Voir les entretiens de Valérie Behiery avec Yasmina Bouziane, Lalla Essaydi et Majida Khattari, Benjamin-Constant : Merveilles et mirages de l'orientalisme, sous la direction de Nathalie Bondil, MBAM/ Hazan, 2014.

⁽¹²⁾ Traduction libre : « Maintenant, nous quittons la galerie d'objets que nous avons volés à d'autres cultures et nous entrons dans la galerie d'objets que nous avons payés trop cher. »

en Nouvelle-Zélande¹³. Comment évoquer cette histoire aujourd'hui ? C'est possible grâce aux photographies monumentales de l'artiste autochtone néo-zélandaise, Fiona Pardington, *Portrait d'un moulage sur le vif de Piuraki / John Tikao (peint)* d'une série réalisée en 2010 à partir des moulages de têtes de ses ancêtres conservées au Muséum national d'histoire naturelle de Paris.

S'agissant de la Chine, une première galerie *Réorienter les arts d'Extrême-Orient* évoque les produits exportés le long des routes de la soie, l'antique monnaie d'échange, jusqu'au gigantesque projet d'infrastructure chinois BRI (*Belt and Road Initiative*) ou OBOR (*One Belt One Road*). Cette entreprise titanesque pour notre siècle s'inscrit dans une longue histoire du négoce, stimulé par l'appétit pour les objets manufacturés chinois. Le rapprochement de deux aiguières à tête de phœnix, l'une du VIII^e siècle sous la dynastie des Tang, l'autre produite en Iran au tournant du XIV^e siècle, illustre comment, depuis les temps anciens, les formes ont circulé sur ces chemins. Invitée au 4th *China Museum Industry Innovation Summit* de Shanghai en 2019, j'ai été frappée par la planification de nouveaux musées sur les routes d'OBOR. La disruption entre les valeurs véhiculées en Chine ancienne et le mode de consommation moderne frappe par la juxtaposition entre deux assises du pouvoir, d'hier et d'aujourd'hui : un trône impérial en laque de la dynastie des Qing versus un fauteuil de Danful Yang. Édité en 2007 par XYZ Design, il mélange ce passé traditionnel au luxe contemporain, arborant des sigles Louis Vuitton, dont la demande en Chine confine, aux yeux de Yang, à la schizophrénie.

La question autochtone

Pour les Amériques autochtones et latines, les Premières Nations s'imposent de toute évidence, avant l'irruption de l'histoire colombienne jusqu'à leurs dynamiques survivances en art contemporain. Un ancien vase-portrait à anse-étrier de la culture

⁽¹³⁾ Violette Loget, « Toi Moko du musée des beaux-arts de Montréal », dans *Conserveries mémorielles – Revue transdisciplinaire*, #9, 2016 : Objets, phares des musées canadiens. <https://journals.openedition.org/cm/2340?lang=en>

Mochica, au nord du Pérou, est contrebalancé par un *Vase à étrier anthropomorphe en forme de père Noël à surface mille fleurs* du céramiste québécois Léopold L. Foulem, lequel s'inspire avec espièglerie d'une forme venue d'ailleurs sur son continent. Si d'autres circuits d'échanges globalisés sont évoqués pour le tabac ou le thé, la conquête des Amériques fut marquée par la quête de l'Eldorado. Cette obsession se manifeste depuis les conquistadors jusqu'aux ruées vers l'or en Californie, et même au Québec avec la ville minière de Val-d'Or. Une vitrine lui est dévolue qui expose, entre autres objets rituels ou luxueux, un ancien pendentif en forme de chauve-souris d'Amérique centrale et un vase commémoratif de Tiffany & Co. Au centre, un pneu de camion orné de motifs aztèques à la feuille d'or créé par l'artiste mexicaine Betsabé Romero, *Guerreros en cautiveria III (Guerriers en captivité III)* dénonce l'industrie minière sur les anciennes terres autochtones. Sur une note positive, le photographe québécois Valérian Mazataud montre avec *Cotapata* de sa série *Chaskis* la fierté d'un mineur péruvien au travail dans une mine d'or équitable.

Pour les peuples autochtones du Canada, la question de l'appropriation culturelle est incontournable : comment la transformer en échange culturel ? Comment éviter les deux écueils que sont l'autocensure et l'indifférence ? Comment débattre pour ne pas se battre ? Comment écouter et inviter l'autre au dialogue ? Ces accusations sont difficiles à gérer dans un musée. C'est pourquoi j'aime raconter la réponse apaisée que nous avons apportée dans le cadre de l'exposition *Love is Love, le mariage pour tous selon Jean-Paul Gaultier* en 2017. Le couturier s'était inspiré d'une coiffe à plumes amérindienne pour la robe de mariée de sa collection *Les Hussardes* en 2002-2003. Étant accusés d'appropriation culturelle, j'avais saisi le créateur pour proposer une performance avec un artiste autochtone canadien, Kent Monkman. Le 8 septembre 2017, le mariage fictif et surprise, *Another Feather In Her Bonnet (Une autre plume à sa coiffe)* entre Miss Chief Eagle Testickle (alias Monkman) et le couturier français était dévoilé au Musée des beaux-arts de Montréal. Cette union symbolique contre l'appropriation culturelle et pour la défense de la cause LGBT apportait une réconciliation impertinente, drôle et pacifique, assortie d'un succès critique. Monkman a ainsi enrichi son corpus avec des photographies, un court métrage avec CocoFilms Studio étant par

la suite exposé au Centre Culturel Canadien à Paris et versé sur YouTube¹⁴.

S'agissant de la propriété du sol, la reconnaissance territoriale est essentielle pour les peuples autochtones aux États-Unis comme au Canada, donc à Montréal. Elle doit être abordée de façon respectueuse et inclusive par des reconnaissances publiques : « Tiohtiá:ke / Montréal est historiquement connu comme un lieu de rassemblement pour de nombreuses Premières Nations. Aujourd'hui, elle abrite une population diversifiée de peuples indigènes et autres. Nous respectons les liens continus avec le passé, le présent et l'avenir dans nos relations avec les peuples autochtones et autres au sein de la communauté montréalaise¹⁵. » À l'occasion du 150^e anniversaire du Canada, qui posait l'épineuse question de la préexistence des Premières Nations, nous avons dressé devant la façade en marbre du musée le *Mât totemique des pensionnats* : réalisé par l'artiste Charles Joseph de la nation Kwakiutl en Colombie-Britannique, il a permis un dialogue fructueux avec ses parents de la nation mohawk à Montréal¹⁶.

La dernière galerie, *Ici le Nord, des premiers peuples à aujourd'hui*, invite les voyageurs de ce tour du monde muséal à méditer sur l'endroit où ils sont. Une installation immersive, commandée à l'artiste autochtone montréalaise, Nadia Myre, recouvre la salle

⁽¹⁴⁾ « Another Feather in her Bonnet » : Union symbolique entre Kent Monkman et Jean-Paul Gaultier au Musée des beaux-arts de Montréal - L'artiste canadien dévoile une performance inédite avec le couturier français dans le cadre de l'exposition Love Is Love : le mariage pour tous selon Jean Paul Gaultier », communiqué de presse du Musée des beaux-arts de Montréal, 9 septembre 2017. <https://www.mbam.qc.ca/wp-content/uploads/2017/09/mbam-communique-jpg-x-monkman-final.pdf>. Voir le film : <https://www.youtube.com/watch?v=h43qO5gYobc>

⁽¹⁵⁾ Adapté de l'Université Concordia, Montréal.

⁽¹⁶⁾ « Dévoilement d'un spectaculaire totem créé par Charles Joseph de la nation Kwakiutl », communiqué de presse du Musée des beaux-arts de Montréal, 4 mai 2017. <https://www.mbam.qc.ca/fr/actualites/devoilement-dun-spectaculaire-totem-cree-charles-joseph-de-nation-kwakiutl/>

d'un papier peint, *Océans d'orages*. Parsemé de motifs représentant la venue de navires à Hochelaga, nom du site ancien de Montréal, il évoque la rencontre avec les colons. Les œuvres exposées sont toutes réalisées par des artistes des Premières Nations, Métis et Inuits, soit 5% des Canadiens. En 2018, le musée signait une entente avec l'institut culturel Avataq pour promouvoir l'art et la culture inuite au Québec, et au-delà¹⁷. Les populations inuites et la biodiversité animale du Grand Nord canadien, considéré comme un *hot spot* planétaire par les scientifiques du climat, sont particulièrement confrontées aux bouleversements liés au réchauffement climatique : Une préoccupation soulignée par les artistes inuits contemporains comme Shuvinai Ashoona avec sa *Composition (Monstre mangeant le Monde)*.

Aujourd'hui, la question des droits des peuples autochtones est incontournable : 370 millions de personnes, réparties dans 90 pays, occupent 20 % des terres dans tous les continents, souvent convoitées pour leurs ressources naturelles ou les besoins agricoles. Depuis 2007, la reconnaissance de leur statut progresse avec la déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones. Leur diversité culturelle, une biodiversité de la culture autant que de la nature, doit être préservée. Cette question, débattue aux Nations Unies¹⁸, dépasse largement les revendications territoriales ou identitaires du Canada.

⁽¹⁷⁾ « L'institut culturel Avataq et le Musée des beaux-arts de Montréal unissent leurs efforts pour la promotion de l'art et de la culture inuit », communiqué du Musée des beaux-arts de Montréal, 6 septembre 2018. https://www.mbam.qc.ca/wp-content/uploads/2018/09/MBAM-Communique-Avataq_FINAL.pdf

⁽¹⁸⁾ « Indigenous voices : Listening for tomorrow: The future is unwritten », United Nations UN75 : Dialogue 2020 and Beyond, 25 juin 2020, discussion modérée par Shamina de Gonzaga, World Council of Peoples for the United Nations avec les panélistes : Joseph Kunkel (Northern Cheyenne), directeur Sustainable Native Communities Design Lab; Nathalie Bondil, directrice et conservatrice en chef du MBAM ; Aaron Leggett (Dena'ina Athabaskan), conservateur de l'Alaskan History & Culture au Anchorage Museum et president/First Chief du Village Eklutna; Larissa FastHorse (Sicangu Lakota), écrivain, scénariste, chorégraphe et récipiendaire du PEN/USA Literary Award for Drama. <https://www.youtube.com/watch?v=uAVYqMS5D1A>

Du « musée des Autres » au « musée des Nôtres »

Alors qu'elle est débattue par l'ICOM, la définition du musée devrait, à mon avis, promouvoir l'inclusion, la santé et le mieux-être, non pas dans un esprit de culpabilité, de rancœur ou d'essentialisation mais bien pour préparer un avenir commun, créer des liens, renforcer le mieux-être et préserver le vivre ensemble. Une muséographie inclusive, l'actualisation des collections, l'installation de tribunes plurielles, permettent de considérer les cultures d'ailleurs sous l'angle de sociétés contemporaines pour leur donner le pouvoir de la parole.

Bien d'autres actions sont recommandées en complément de cette muséologie inclusive, participative, dialogique, bref « co-créative » avec des activités éducatives, des partenariats associatifs, des thérapies par l'art, et même le nouveau concept de « muséothérapie¹⁹ ». Cette vision promeut la mise sur pied de comités consultatifs formés d'experts, universitaires, professionnels, acteurs communautaires ou gouvernementaux tels que le comité Art et Santé²⁰ et du Vivre Ensemble²¹, la mise sur pied de projets collaboratifs tels que les prescriptions médicales muséales avec l'Association des Médecins francophones du Canada²². En travaillant

⁽¹⁹⁾ Mélissa Nauleau, « Musée + Art-thérapie = Muséothérapie ? », dans *La lettre de l'OCIM - Musées, Patrimoine, Culture scientifiques et techniques*, 2018, No 175. <https://journals.openedition.org/ocim/1896> ; Nathalie Bondil, « La muséothérapie, une pratique pour un nouveau concept », dans *Beaux-Arts*, Paris, Mars 2020 (à paraître).

⁽²⁰⁾ « Un nouveau comité consultatif Art et Santé au MBAM », communiqué du Musée des beaux-arts de Montréal, 24 janvier 2017. <https://www.mbam.qc.ca/fr/actualites/nouveau-comite-consultatif-art-sante-mbam/>

⁽²¹⁾ « Un nouveau comité consultatif Art et vivre-ensemble au Musée des beaux-arts de Montréal », communiqué du Musée des beaux-arts de Montréal, 25 juillet 2019. <https://www.mbam.qc.ca/fr/actualites/un-nouveau-comite-consultatif-art-et-vivre-ensemble-au-musee-des-beaux-arts-de-montreal/>

⁽²²⁾ « Prescriptions muséales MBAM-MFdc : des visites au musée prescrites par des médecins à leurs patients », communiqué du Musée des beaux-arts de Montréal, 11 octobre 2018. <https://www.mbam.qc.ca/fr/actualites/prescriptions-museales/>

avec des centaines de partenaires locaux, le Musée irrigue la société dans son ensemble. À titre d'exemple, le programme du *Musée s'affiche à l'École* permet la distribution d'affiches gratuites, comme ici pour célébrer *L'art de la différence* avec l'acceptation de la diversité corporelle sous toutes ses formes, illustrée par nos collections.

Tel est le sens de mon *Manifeste pour un musée des beaux-arts humaniste* en 2016²³, vecteur de progrès social et de mieux-être dans nos sociétés. Le guide *Culture and Local Development : Maximising the Impact - Guide for Local Governments, Communities and Museums*²⁴ produit par l'OCDE et l'ICOM en 2018 valide cette démarche. Ni temple ni divertissement, le musée du XXI^e siècle est politique au sens étymologique : il fait sens dans la cité.

Parfois, les académiques s'inquiètent d'une menace sur les missions premières du musée (conservation, étude et exposition). Pourtant, la recherche en histoire de l'art, la préservation des collections et leur transmission demeurent au cœur de l'écosystème muséal. Ces missions essentielles ne sont pas occultées, au contraire ! Elles se trouvent enrichies par la pluralité des voix et le rôle citoyen du musée. C'est une opportunité et une chance pour renforcer son attraction et son influence, un *soft power*, pour renforcer le cœur de son réacteur, si j'ose dire, soit les collections. C'est un message d'espoir et d'optimisme que je veux délivrer, car je suis convaincue que le musée est un atout pour faire progresser le vivre ensemble dans nos sociétés fracturées : « Agis dans ton lieu, pense avec le monde » écrivait Édouard Glissant. Il y a tant à faire...

²³) Nathalie Bondil, « Manifeste pour un musée des beaux-arts humaniste », dans *Musée des beaux-arts de Montréal. Pavillon pour la Paix Michal et Renata Hornstein – Art international et éducation. Atelier international d'éducation et d'art-thérapie Michel de la Chenelière*, Musée des beaux-arts de Montréal, 2016, p. 20-28.

²⁴) En 2018, l'Organisation de Coopération et de Développement Économiques (OCDE) soulignait le rôle du musée dans le guide *Culture and Local Development : Maximising the Impact - Guide for Local Governments, Communities and Museums* élaboré avec le Conseil International des Musées (ICOM). <http://www.oecd.org/cfe/leed/oecd-icom-guide.htm>

Juliette Raoul-Duval – Je vous remercie pour cette très riche présentation, qui nourrira le débat. Je donne la parole à Emmanuel Kasarhérou, dont l'ICOM a pu apprécier plusieurs fois l'apport nourri d'une expérience professionnelle et personnelle, de la Nouvelle-Calédonie à l'Afrique. Il sait parler de la culture sans musée, de la tradition orale, mais aussi du musée comme espace de discussion. Comment le musée produit-il du sens ?

Emmanuel Kasarhérou – Je remercie l'ICOM France pour son dynamisme, qui entretient un dialogue fécond entre les musées dans leur diversité, une diversité culturelle qui existe aussi en France.

« Musée », vous avez eu raison de le dire, est un terme à la fois désirable et poussiéreux. Je parlerai de la manière dont on s'en est saisi dans la région Pacifique, dans toute sa diversité, et de la capacité des musées à trouver de nouvelles formes pour épouser les besoins sociaux de publics particuliers.

En 1994, lors de la création de la Pacific Islands Museum Association, notre première association professionnelle dans la zone, nous nous étions demandé si nous allions utiliser le terme « musée ». Les fondateurs étant les directeurs du musée national de Papouasie-Nouvelle-Guinée, du musée national des Îles Salomon, du centre culturel du Vanuatu et moi-même pour le musée de Nouvelle-Calédonie, nous avons conservé le terme. Mais il fallait lui donner une acception large pour inclure aussi des pays qui n'ont pas de musée au sens strict mais des formes de transmission traditionnelles de leur patrimoine et des institutions qui, sous des appellations diverses, ont pour mission de conserver le patrimoine matériel et immatériel, souvent passé mais toujours vivant. Il s'agissait dans ce cas de donner une nouvelle définition au terme de musée plutôt que de lui substituer un nouveau terme.

À l'inverse et à la même époque, lorsqu'il a fallu nommer le centre culturel Tjibaou à Nouméa, après discussion, nous avons écarté le terme de « musée » et lui avons préféré celui de « centre culturel ». Le terme avait paru plus dynamique, ouvrant non seulement sur la préservation et la mise en valeur du passé, mais également d'expressions culturelles vivantes. Si cette discussion avait lieu aujourd'hui, je ne suis pas sûr qu'il en irait de même : ce que nous appelons « musée » désormais désigne des cités culturelles multiples, abritant des formes artistiques patrimoniales mais aussi

vivantes et qui font une large place à la création. Ainsi le musée du quai Branly propose une offre culturelle qui va bien au-delà de la définition traditionnelle du musée.

La défiance envers le terme « musée » dans la région Pacifique à l'époque s'explique aussi par le fait que ceux qu'on y trouvait avaient été créés pendant la période coloniale. Leur objectif n'était pas de mettre en valeur les cultures autochtones mais d'en souligner l'exotisme et l'apport culturel et spirituel des colons, voire, comme cela se disait encore dans les années 1970, de conduire l'autochtone de l'ombre à la lumière de la civilisation. L'arrivée de conservateurs autochtones a permis d'entamer une décolonisation de ces musées, à la fois dans le discours qu'ils portaient et dans le type de publics qu'ils visaient.

À mes yeux, un musée est organisé autour d'une collection, si modeste soit-elle, qui consiste en objets, mais aussi en savoir-faire, tout ce patrimoine immatériel que l'on préserve et met en scène pour tenter de le transmettre. En Océanie, cette « mer d'îles », selon l'auteur Epeli Hau'ofa dont la famille était originaire des îles Tonga, ce dernier royaume a toujours refusé la création d'un musée, malgré toutes les incitations, internationales comprises. On y considère que la transmission orale en tient lieu et que, plutôt que de préserver des objets, il faut préserver les gens qui sont les transmetteurs des savoir-faire. Dans toute l'Océanie, en réalité, les objets sont secondaires par rapport aux gestes et aux savoir-faire : ce sont ces derniers qui, transmis de génération en génération, assurent une véritable pérennité, plutôt que des objets réalisés pour un usage précis. On retrouve ce privilège accordé au geste plutôt qu'à son résultat au Japon, dans le fonctionnement du sanctuaire d'Ise. Dès lors, dans ces musées du geste et de la parole, la médiation humaine est centrale. De nombreux musées, aujourd'hui, s'attachent à réconcilier les deux pans du patrimoine, matériel et immatériel. À mon sens, cette médiation reste inégalable, y compris par rapport aux nouvelles technologies.

En Europe, les musées sont plus anciens, mais ne sont pas nés d'un coup. Ils sont une construction progressive constituant un lien tangible avec le passé, et continuent de changer. Le musée du quai Branly-Jacques Chirac n'a que vingt ans, mais il abrite des collections conservées depuis quatre siècles dans d'autres institutions désormais disparues. Le musée est en perpétuelle mutation pour

servir les besoins de son époque. Les institutions qui les abritent ne sont pas permanentes, mais les collections constituent bien le fondement de l'idée de musée, un bien public. Si les musées sont mortels, les collections se doivent de ne pas l'être. Elles bénéficient donc de protections légales – pas seulement en droit français – que l'on juge parfois surannées, mais qui, justement, assurent leur pérennité. Ce sont elles qui donnent corps aux concepts de « musée » et de « patrimoine ».

Le rapport entre patrimoine et musée semble aller de soi ; pourtant, il se construit et se déconstruit constamment. Dans le Pacifique, l'idée d'expression commune du patrimoine kanak n'a qu'une trentaine d'années ; c'est une invention, comme le musée s'est créé par l'invention d'un édifice culturel et intellectuel qui s'est construit lentement. Elle traduisait la transformation sociale en cours dans les années 1970 en Nouvelle-Calédonie, et la prise de conscience des menaces que cela faisait peser sur la culture et ses productions, les savoirs oraux et les savoir-faire, a amené à mettre ceux-ci en partage pour en assurer la survie.

Le patrimoine kanak était autrefois soumis à des règles d'accès, et approprié, si bien que c'est souvent un assemblage de patrimoines privés qui a été mis en commun. L'accès à ces savoirs et à ces objets n'était auparavant possible qu'à un petit nombre. Ainsi les objets de la chefferie ne pouvaient-ils être affrontés du regard que par des gens appartenant à cette chefferie ; impossible pour les femmes et les non-initiés, gens du commun, de les voir et même d'en connaître la signification. Le processus de patrimonialisation des années 1980 a consisté en ce que les chefferies kanak ont accepté d'offrir une partie de leur patrimoine privé en partage en y donnant accès aux membres de leur communauté dont le statut les en tenait traditionnellement éloignés. J'ajoute que le desserrement de l'étreinte des interdits pesant sur ces objets et ces savoirs est un changement sociétal, une forme de démocratisation d'une société dite traditionnelle.

Le musée est donc le réceptacle des produits de ce processus de patrimonialisation. Pour autant, tout ne peut être dit ou montré. La patrimonialisation, processus collectif, suppose le consentement éclairé des autorités concernées, et c'est en quoi les musées jouent un rôle important : ils peuvent éclairer le mieux possible ceux qui ont la garde de ce patrimoine sur les enjeux de la mise en partage.

La constitution de ce patrimoine procédant donc à ce moment et en ces lieux d'une volonté collective, la nouveauté a consisté pour un musée de Nouvelle-Calédonie vieux de cent ans à se faire acteur, incitateur, catalyseur de ce processus de décolonisation du musée et de transformation d'une société acceptant de se voir mise en scène et objectivée. Il se trouve aussi que la mise à distance de votre propre culture pousse à s'interroger sur elle et à s'intéresser à la culture des autres.

Les musées sont aussi des mises en récit. Pour cette raison, ce sont « des lieux dangereux, parce qu'ils contrôlent la manière de raconter l'histoire », avait dit notre collègue maori Moana Jackson à la conférence des musées d'Australasie en 2016. Ce collègue du Te Papa Tongareva de Wellington (National Museum of New Zealand) appartient à la nouvelle génération entrée dans les années 1980 dans les musées constitués à l'époque coloniale et qui a promu de nouvelles pratiques envers les populations autochtones. Par cet avertissement, Moana Jackson soulignait la nécessaire remise en cause des récits établis et appelait de ses vœux d'autres formes de relation du passé. Ce premier mouvement a conduit à des remises en cause muséographiques parfois radicales ; il a souvent été suivi d'un processus de co-production, d'un récit à plusieurs voix où le récit autochtone apportait un contrechamp nécessaire au discours dominant. La sélection des œuvres, la scénographie, la présence d'œuvres contemporaines en écho aux œuvres patrimoniales en ont été les résultantes majeures pour les musées néo-zélandais, qui ont influencé les musées du Pacifique ; au même moment, une approche similaire se dessinait dans les musées australiens conservant des collections aborigènes. Elle touche désormais les anciennes puissances coloniales qui, à leur tour, s'efforcent de prendre en compte ces voix nouvelles. C'est une demande qu'il faut écouter, des relations qu'il faut construire.

Le musée reste pour moi « une zone de contact », selon la belle expression de l'anthropologue James Clifford, un champ d'expérimentation du dialogue culturel. Cela vaut particulièrement pour les musées qui, tel le musée du quai Branly-Jacques Chirac, héritier de musées d'ethnographie, conservent de nombreux témoignages de cultures autochtones anciennement colonisées. Il nous appartient d'élaborer des protocoles, des espaces de discussion, et en tout cas d'être ouverts à ces demandes culturelles ; nous nous y efforçons. Cet exercice est mutuellement bénéfique car le dialogue apporte une transformation des points de vue de part et d'autre ; c'est un

processus créatif en tant que tel, surtout quand il agrège des œuvres d'artistes vivants, comme cela a été dit.

Le musée est donc une mise en scène, et le processus sans cesse renouvelé des expositions n'épuise jamais le discours, qui se renouvelle et s'enrichit par la rencontre d'autres points de vue. La patrimonialisation et la muséification se produisent souvent là où les pratiques culturelles tendent à tomber en désuétude et où la conscience collective se fait de la nécessité de les préserver. Ce n'est donc pas un mouvement planétaire uniforme : il faut tenir compte de la temporalité propre à chaque culture. La modification de ce qu'était un musée pour prendre en compte les voix autochtones entraîne des mouvements intéressants. Ainsi, au Cameroun, la patrimonialisation n'est pas uniquement le fait de l'État mais des chefferies bamiléké : des « cases patrimoniales » réinterprètent le musée par des espaces muséaux d'un type nouveau. Ce qui peut être mis en partage et ce qui ne peut pas l'être est déterminé collectivement par la chefferie concernée, et donc par les porteurs de la culture considérée. Le musée du quai Branly-Jacques Chirac s'attachera à mettre en valeur, dans une exposition prévue en 2023, cette expérience extraordinaire. On observera que la notion de ce qui constitue le patrimoine diffère selon les points de vue : étranger à une culture donnée, ce que je définirais comme « patrimonialisable » ne serait évidemment pas ce qui est défini localement. Il est intéressant de confronter ces deux visions et que chacune puisse exprimer sa légitimité. Certains objets qui ont un sens particulier pour une culture paraîtront sans grand intérêt pour une autre, alors que certaines œuvres semblent exister aux yeux de tous, quelles que soient la culture et la période, et mériter une attention particulière – c'est sans doute le miracle de l'art.

De quoi musée est-il le nom ? Il est certes souhaitable que les musées soient, pour reprendre des éléments de la définition de Kyoto, « des lieux de démocratisation inclusifs et polyphoniques, dédiés au dialogue critique sur les passés et les futurs ». Mais cela ne caractérise pas ce qui, pour moi, est d'abord un musée : un espace de dialogue enraciné dans les collections qu'il préserve et fait connaître, et qui constituent autant de témoignages des distances culturelles et des relations interculturelles passées, qu'elles donnent tout loisir de réinterpréter par des expositions. Plus que jamais, le musée doit être le lieu où dialoguent les cultures, mais dans un dialogue à parts égales.

Hélène Vassal – Je vous remercie. Ariane James-Sarazin, vous pilotez l'épineux parcours du musée de l'Armée sur le passé colonial de la France, et de fait vous interrogez tous les usages du musée et notamment vous reconsidérez les parcours existants selon une approche large. Vous expliquez tenter d'éviter « la confrontation binaire qui oppose une vision universaliste du modèle muséal à une volonté de récupération d'un patrimoine vu uniquement à travers un prisme national ». Comment y parvenir ?

Ariane James-Sarazin – Je remercie ICOM France pour son invitation, et pour son dynamisme. En 1972, Georges Brassens interprétait pour la première fois sa fameuse *Ballade des gens heureux qui sont nés quelque part*, brocardant les chauvins tirant orgueil du lieu de leur naissance. Cette référence irrévérencieuse peut surprendre de la part d'une responsable du musée de l'Armée, qui puise pour partie ses racines dans un élan patriotique sinon revancharde à l'égard de l'Allemagne. C'est que, dans le débat sur les restitutions qui sous-tend l'évolution de la définition de musée, la question des origines des artefacts que nous conservons ou exposons concentre toute la dispute. Je vous ferai donc part de quelques réflexions personnelles sur ces « [objets] heureux qui sont nés quelque part », la question des origines étant centrale dans la manière dont le musée de l'Armée envisage son évolution vers un « musée d'histoire mondiale de la France à travers ses armées » et la création, à la demande du gouvernement français, d'un parcours consacré à l'histoire de la colonisation et de la décolonisation.

Vouloir isoler dans la vie d'un objet une seule origine, réputée première et exclusive de toute autre, qui fonderait la légitimité de sa possession par une entité territoriale, c'est le réduire à une vision essentialiste, anhistorique et ethnocentrée alors qu'il en est pour les objets comme pour les hommes : leur existence précède leur essence... Pour faire écho à Jean-Paul Sartre, « [l'objet] existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde et se définit après », par l'addition de ses vicissitudes, de ses tribulations, de ses usages, de ses multiples usufructiers ou détenteurs. Par ce détour sartrien, j'insiste sur ce qui fonde l'intérêt de l'histoire des collections et donc du phénomène culturel qu'est le musée. Il n'y a pas de « droit du sang » de l'objet mais un « droit du sol » qui résulte souvent des hasards de sa circulation, laquelle peut être émaillée de confrontations rien moins que pacifiques.

Contrairement à ce qui vaut pour les archives, dont la patrimonialisation, résultant du versement, est pratiquement automatique, les objets dont les musées ont la garde sont l'aboutissement d'une sélection où la part de l'accapuration, comme le rappelait récemment Kamel Daoud dans *Le Monde*, est souvent majeure ; une collection est le fruit d'une construction, non d'une sécrétion.

Alors, quelle origine des objets patrimoniaux faire primer ? Prenons l'exemple du sabre dit d'El Hadj Omar Tall, anciennement propriété du musée de l'Armée, dont une loi vient de transférer la propriété à la République du Sénégal. Faut-il privilégier l'origine alsacienne de la lame, forgée à la manufacture de Klingenthal ? Faut-il privilégier l'origine africaine de sa garde ? Faut-il, dans une sorte de jugement de Salomon, séparer le sabre en deux ? Faut-il prendre en considération l'un de ses nombreux détenteurs plutôt qu'un autre ? En ce cas, s'agira-t-il du propriétaire initial, fantassin français anonyme ? Du propriétaire suivant, un combattant toucouleur, qui l'aurait reçu en cadeau d'un officier français ou qui l'aurait pris comme trophée sur le champ de bataille à l'issue d'une défaite française ? De son dernier propriétaire, le général Louis Archinard qui l'aurait lui-même pris en tant que trophée ou qui l'aurait reçu en cadeau diplomatique d'un des fils d'El Hadj Omar Tall ? Si ni la fabrication de l'objet ni ses détenteurs successifs ne peuvent servir de référence, peut-être faut-il privilégier le territoire auquel se rattacherait l'usage prédominant de cet objet. Dans ce cas, à défaut de la France, est-ce au Sénégal, à la Guinée ou au Mali, territoires sur lesquels s'étendait l'empire toucouleur, qu'il convient de remettre ce sabre, sachant que le lieu où le sabre est censé avoir été pris par le général Archinard se situe aujourd'hui au Mali, pays qui considère El Hadj Omar Tall et ses fils comme des conquérants bien plus que des libérateurs ?

On voit par cet exemple qu'envisager la légitimité de la propriété d'un objet en l'adossant à une quête fantasmée des origines conduit à des interrogations inextricables. Est en jeu une forme de nationalisme culturel dont l'un des dangers est l'instrumentalisation des objets de nos musées, soit en vue d'une absolution symbolique par laquelle l'Occident prédateur chercherait à se purifier, soit en vue d'une revanche tout aussi symbolique sur la conquête et l'assujettissement pour les peuples issus des anciens empires coloniaux.

Je conclurai par quelques réflexions sur l'universalisme. À mon sens, il ne relève ni de l'objet ni de l'institution muséale mais de

l'intention qui sous-tend le musée, de ce que l'on veut lui faire dire et des missions que l'on veut lui assigner. C'est pourquoi la formation des professionnels des musées – et, à travers elle, la relation qu'ils entretiennent avec la recherche – me semble l'enjeu majeur du débat actuel. Pour que le musée parle à tous, quelles que soient les origines, les identités et les histoires personnelles, il doit tenir des discours évolutifs, cumulatifs et à multiples focales sur les objets qui le fondent, en phase avec une historiographie en perpétuel renouvellement et avec la société contemporaine. L'enjeu consiste, en cultivant cette pluralité, à s'adresser à tous sans exclusive ni discrimination, et surtout à être entendu par chacun. La « polyphonie » ne doit pas être une cacophonie. Pour être entendu par chacun, encore faut-il partager une langue commune. C'est dire l'importance cruciale de l'objectivité, entendue non comme une égale répartition du temps de parole entre les tenants de thèses opposées mais comme la pratique citoyenne du dialogue, nourrie par la conviction que nul ne peut se faire une opinion sans avoir préalablement laissé la parole à d'autres et les avoir attentivement écoutés. Ainsi comprise, l'objectivité, qu'Hanna Arendt définit comme le fruit d'une « longue expérience de la *polis* », exige d'apprendre à « envisager le même monde à partir de la perspective d'un autre [...], à voir la même chose sous des aspects très différents et fréquemment opposés ». C'est une école d'attention à l'autre, de respect et d'ouverture d'esprit, en un mot de citoyenneté.

Juliette Raoul-Duval – Je vous remercie pour ces présentations. Nous savions que ce sujet donnerait lieu à des interventions très enrichissantes. Nous en sommes éclairés, parfois enthousiasmés, un peu ébranlés aussi et j'en tire la conclusion que nos querelles doivent cesser pour chercher à faire du musée un espace de dialogue.

Avant d'ouvrir le débat, je vous lirai la conclusion du texte de Luc Eekhout qui, lorsqu'il était président d'ICOM Pays-Bas, a fortement mobilisé l'organisation sur la définition qui a provoqué, en septembre 2019, des clivages importants. Il nous remercie de l'avoir invité. Nous avons eu des différences d'opinion, c'est vrai ; mais, après une année de maturation, il nous incite également à chercher à avancer ensemble. De ce texte, que vous retrouverez intégralement dans nos actes, voici la fin :

« Au cours des deux dernières décennies, nous avons assisté à

l'apparition de nouveaux éléments dans le fonctionnement des musées. La réalité virtuelle et l'univers d'internet ont fourni de nouvelles dimensions à la présentation, l'étude, la communication et l'interaction. On a pu désormais visiter des collections jusque-là inaccessibles, ou très éloignées, comprendre d'autres langues, partager la connaissance de manière nouvelle. Des pays neufs ou en voie d'émancipation, des communautés et des groupes d'action ont attaché une valeur symbolique au musée comme institution de prestige. Les cultures indigènes, l'esclavage, la violence politique, les minorités, autant de thèmes à portée sociale qui ont trouvé une expression par les musées. Ceux-ci furent même utilisés comme des moyens sociaux d'identité et d'émancipation. L'entreprise de révision de la définition a agi sur les membres de l'ICOM comme un stimulant qui les a conduits à découvrir les développements récents dans notre profession. Ce fut l'occasion d'entrer en contact avec des collègues du monde entier, d'apprendre à connaître la réalité qui est la leur, de constater la nécessité de tenir compte de ces nouveaux développements dans la prochaine version de la définition du musée. Pour autant, il n'est pas nécessaire d'éliminer les éléments plus anciens qui y figurent : le défi à relever consiste faire que la définition reflète bien le paysage muséal actuel, et c'est un paysage riche. »

J'y vois la recherche du consensus et c'est la voie que nous sommes en train d'emprunter.

Je laisserai Christian Hottin faire une synthèse des interventions, mais j'en retiens plusieurs aspects. D'abord, Emmanuel Kasarhérou a affirmé que la patrimonialisation sert la démocratisation ; c'est une sorte de réponse à la question de la place du patrimoine, du sens de l'objet, partout dans le monde. Mais pourquoi les débats sur l'universalisme, la décolonisation des musées, apparaissent-ils maintenant sur le devant de la scène ? Est-ce d'ailleurs aux musées d'y répondre ? J'aurais également souhaité que l'on parle plus des restitutions, objet d'un projet de loi en France. Sur ces deux questions, j'aimerais connaître votre point de vue.

Yannick Lintz – La question des restitutions, en France du moins, est très liée pour l'instant en tous les cas à l'art africain. S'agissant des arts de l'Islam, qui sont mon domaine de compétences, les demandes de restitution de la part de l'Égypte, de l'Iran, de la Turquie, correspondent à des réalités politiques particulières et

différentes selon les pays. Pour la Turquie par exemple, certaines demandes sont justifiées, d'autres beaucoup moins et sont en fait instrumentalisées politiquement. Depuis une quinzaine d'années, on nous demande de façon récurrente de restituer un panneau de céramique provenant du mausolée de Selim II à Sainte-Sophie. Lors de l'acquisition en 1895, c'est toute l'Europe qui, avec des participants turcs, notamment le directeur des musées d'Istanbul, achetait de telles œuvres. Ainsi fonctionnait le marché de l'art à l'époque. On peut regretter que des céramiques aient été arrachées, mais le vrai problème est que la pratique persiste aujourd'hui et même s'accroît. En fait, les demandes de restitution paraissent dans la presse turque nationaliste pendant les campagnes électorales, puis les choses s'apaisent. On voit donc que les demandes de restitution peuvent être de nature assez différente.

Ariane James-Sarazin – La question des restitutions n'est pas nouvelle, il y a eu des demandes par le passé, au musée de l'Armée nous sommes bien placés pour le savoir. Mais le changement, c'est que désormais, et on le voit bien avec les demandes de restitutions massives d'ensembles importants ou d'objets fortement symboliques, la valeur intrinsèque de l'objet compte moins que l'acte de restitution même. Et si l'acte prend le pas sur l'œuvre, c'est en raison d'un mouvement de fond dans certains pays pour se réapproprier une histoire écrite jusque-là par le colonisateur européen. Réécrire sa propre histoire est une revanche symbolique face à l'oubli ou aux impasses de l'histoire officielle et une forme de reconstruction identitaire.

Emmanuel Kasarhérou – Effectivement, et nous en avons la preuve sur les réseaux sociaux, avec ces hommes qui ont arraché un poteau funéraire au musée du quai Branly-Jacques Chirac, mais aussi à Marseille, au pavillon des sessions du Louvre, à Berkendael. Le geste théâtral compte bien plus que l'objet. Ce caractère secondaire et indéterminé de l'objet réclamé montre aussi que l'important est de mettre en scène une transaction dans laquelle le donneur d'ordres change de côté. Peut-être cette volonté de réappropriation donne-t-elle aussi à certains musées locaux une chance de s'enraciner. En effet beaucoup d'entre eux, en Océanie par exemple, sont des musées coloniaux. Quand ils n'ont pas fait retour sur eux-mêmes pour s'interroger sur le public auquel on montre les œuvres, et qui est l'ayant-droit culturel de ces œuvres, ils restent comme des

paquebots amarrés dans la capitale, mais sans passagers. Cette demande d'inversion symbolique peut, me semble-t-il, offrir aux musées locaux une chance de s'implanter dans leur société.

André Delpuech, *directeur du Musée de l'Homme* – Mme Bondil a évoqué les têtes de Maoris. Le musée de l'Homme a restitué 26 crânes d'Algériens décapités pendant la guerre de colonisation. On peut discuter longuement des restitutions, mais s'agissant de restes humains, c'est tout à fait légitime. C'est un processus qu'il est normal de mettre en œuvre, plus encore dans le cadre d'une histoire coloniale particulièrement douloureuse. Cela étant, on se trouve vite en terrain mouvant. Ainsi, certains des 26 crânes étaient identifiés, d'autres non. Comme le dit le rapport de la mission Sarr-Savoie, si l'on savait d'où viennent exactement les œuvres, ce serait plus facile.

Juliette Raoul-Duval – Bruno Brulon Soares veut peut-être réagir sur l'apport éventuel de nos échanges pour le groupe de travail de l'ICOM qu'il préside et dont je fais partie.

Bruno Brulon Soares – Ces débats sont un apport intéressant pour notre réflexion sur la définition du musée et je vous en remercie. Les restitutions doivent en effet être examinées au cas par cas, mais à coup sûr il s'agit là d'un acte très symbolique. Dans la mesure où le musée se doit d'être, à mes yeux, une plateforme de réflexion sur le présent, notre groupe de travail, outre sa mission opérationnelle, pourra aussi fournir des pistes de travail pour ce faire.

Juliette Raoul-Duval – Je donne la parole à Chedlia Annabi, membre de ce groupe de travail.

Chedlia Annabi, *ICOM Tunisie* – Je retiens de ces importantes contributions la notion de dialogue et d'ouverture du musée sur toute la société.

S'agissant des demandes de restitution faisant suite à la colonisation, a-t-on fixé des limites chronologiques ? Après tout, la colonisation a commencé dans l'Antiquité. D'autre part, envisage-t-on les demandes de restitution dans les deux sens ? Pour ma part, je travaille sur le trafic illicite et les demandes de restitution dans ce domaine, et ce vaste champ ne pourra pas toujours se clore de manière pacifique.

Enfin, après ces propos, j'espère que nous pourrons aborder la définition du musée de façon plus sereine désormais, dans un esprit d'ouverture et de transparence mais aussi de fraternité.

Hélène Vassal – Je vous remercie d'avoir prononcé le mot « fraternité ».



Texte remis par Luc Eekhout (président d'ICOM Pays-Bas de 2015 à 2020)

ICOM Netherlands - In favour of a new museum definition

In the turbulent days in Kyoto the Dutch National Committee was one of the voters in favour of the new museum definition. We would like to explain to our French colleagues, who so graciously invited us to this meeting, the motivation for this standpoint. We thank you for your invitation, for indeed it can be a challenge to find out what binds us, on moments when differences appear so easily. Also we like to share with you our plan of action, with which we involve our members in the discussion about the definition.

1. The definition, crucial element of the identity of ICOM

Since the beginning of ICOM, the Museum Definition helped us to define our identity and who could join our global association as a member. As the world and its museums changed, the definition was reconsidered and adapted regularly. We consider this a valuable ongoing development and a chance to analyse regularly the developments in our beautiful profession.

As years went by, national governments in several countries adapted the ICOM definition as a tool to make national museum policy and distribute financial subsidies and other support. In those countries a change in the ICOM definition could have considerable practical consequences. For the national ICOM committees in these countries the discussion within ICOM could be seen as more important, or even risky, seen from a national dimension. But we should not forget that ICOM has no jurisdiction in any country, and the use of any ICOM definition for policy and funding is a national political choice.

In the 2017 General Conference the ICOM members decided to reconsider again the Museum Definition and to observe recent developments in the museum world. You could imagine that this task would be executed by ICOFOM, where the museologists were gathered. But it was decided to make a Standing Committee MDPP, as there are more standing committees for special themes. In the summer of 2019 MDPP handed over its results to the executive board. From that moment on we observed that many mistakes were made in process management, communication and governance. In Kyoto we witnessed an escalation we all can regret. The Dutch national committee observed in Kyoto that the situation occurred, that the revision of the Museum Definition could be postponed for indefinite time. And so we would miss the opportunity to involve all recent developments in the museum world. This motivated us to vote in favour of the new Museum Definition, as to keep it on the agenda in the next year. A political choice.

2. ICOM: valuable to the museum professionals and students

About 60% of the Dutch museum professionals and students are ICOM member. They appreciate the chances ICOM offers to broaden your horizon over your national borders and communicate with colleagues from different continents and cultures. Working with ICOM stimulates us to use a second language, to enter other worlds, to learn different working styles and habits. It is very exciting, though not always easy, to leave your own 'comfort zone'. The annual programme of ICOM The Netherlands is aimed at stimulating its members to participate personally in international ICOM activities, boards and commissions.

3. Impulses for a new Museum Definition

In the last two decades we witnessed the introduction of new elements in the functioning of museums. The virtual and internet world gave new dimensions to our ways of presentation, study, communication and interaction. Inaccessible or far away collections could be visited, languages could be understood, knowledge could be shared in new ways. The iconic value of a museum as a prestigious institute was desired by young and emancipating countries, communities and action groups. Social themes like indigenous cultures, slavery, political violence, minority groups etc. were expressed through museums. Museums were even used as active social instruments of identity and emancipation. The momentum of revising the Museum Definition gives our ICOM

members an important stimulus to learn about the recent developments in our profession. An opportunity to contact our dear colleagues all over the world and get acquainted to their reality. A necessity to involve the new developments in the next version of the Museum Definition. There is no need to eliminate old elements in the Definition, there is the challenge to make the Definition to a reflection of the present day museum landscape. And a rich landscape it is.

Luc Eekhout

Chair NC ICOM The Netherlands 2015-2020

Traduction libre en français

ICOM PAYS-BAS - Pour une nouvelle définition du musée

Lors des journées mouvementées de Kyoto, le Comité national néerlandais faisait partie de ceux qui ont voté pour une nouvelle définition du musée. Nous souhaiterions nous expliquer sur notre motivation. Nous remercions ICOM France d'avoir convié notre comité à cette réunion, car, en effet, il peut être difficile de savoir ce qui nous lie, dans des moments où les différences apparaissent si facilement. Nous aimerions également vous présenter notre plan d'action qui permet d'impliquer nos membres dans la discussion sur la définition.

1. La définition, élément crucial de l'identité de l'ICOM

Depuis les débuts de l'ICOM, la définition du musée nous a aidés à définir notre identité et à déterminer qui pouvait rejoindre notre association mondiale en tant que membre. Comme le monde et ses musées ont changé, la définition a été reconsidérée et adaptée régulièrement. Nous considérons qu'il s'agit d'une évolution permanente et précieuse et d'une chance d'analyser régulièrement les évolutions de notre belle profession.

Au fil des ans, les gouvernements de plusieurs pays ont adapté la définition de l'ICOM pour en faire un outil de politique nationale des musées et distribuer des subventions financières et d'autres aides. Dans ces pays, une modification de la définition de l'ICOM pourrait avoir des conséquences pratiques considérables. Pour les comités nationaux ICOM de ces pays, la discussion au sein de l'ICOM pourrait être considérée comme plus importante, voire

risquée, d'un point de vue national. Mais nous ne devons pas oublier que l'ICOM n'a de compétence juridique dans aucun pays et que l'utilisation de toute définition de l'ICOM pour la politique et le financement est le choix d'une politique nationale.

Lors de la Conférence générale de 2017, les membres de l'ICOM ont décidé de reconsidérer à nouveau la définition du musée et d'observer les récentes évolutions dans le monde des musées. Nous aurions pu imaginer que cette tâche serait exécutée par l'ICOFOM qui regroupe des muséologues. Mais il a été décidé de créer un comité permanent MDPP (Comité pour la Définition du musée, perspectives et potentiels), car il existe d'autres comités permanents pour des thèmes spécifiques. Au cours de l'été 2019, le MDPP a remis ses résultats au conseil d'administration. À partir de ce moment, nous avons constaté que de nombreuses erreurs ont été commises dans la gestion des processus, la communication et la gouvernance. À Kyoto, nous avons assisté à une escalade que nous pouvons tous regretter. Le comité national néerlandais craignait, au vu de la situation, que la révision de la définition du musée ne soit reportée pour une durée indéterminée. Nous aurions ainsi manqué l'occasion de prendre en compte toutes les évolutions récentes du monde des musées. C'est ce qui nous a incités à voter en faveur d'une nouvelle définition du musée, afin de la maintenir à l'ordre du jour de l'année prochaine. Un choix politique.

2. L'ICOM : un outil précieux pour les professionnels des musées et les étudiants

Environ 60 % des professionnels et des étudiants des musées néerlandais sont membres de l'ICOM. Ils apprécient les possibilités qu'offre l'ICOM d'élargir leur horizon au-delà de leurs frontières nationales et de communiquer avec des collègues de différents continents et de diverses cultures. Travailler avec l'ICOM nous encourage à pratiquer une deuxième langue, à entrer dans d'autres mondes, à apprendre différents styles et habitudes de travail. Il est très excitant, bien que pas toujours simple, de quitter sa propre « zone de confort ». Le programme annuel d'ICOM Pays-Bas vise à encourager ses membres à participer personnellement aux activités, aux comités et aux commissions internationales de l'ICOM.

3. Soutenir une nouvelle définition du musée

Au cours des deux dernières décennies, nous avons assisté à l'introduction de nouveaux éléments dans le fonctionnement des musées.

Le monde virtuel et internet ont ouvert de nouvelles dimensions à nos modes de présentation, d'étude, de communication et d'interaction. Des collections inaccessibles ou éloignées pouvaient être visitées, des langues pouvaient être comprises, des connaissances pouvaient être partagées de manière nouvelle. La valeur iconique du musée comme institut prestigieux était partagée par des pays, des communautés et des groupes d'action à la fois jeunes et émancipés. Les musées ont pu exprimer des thématiques sociales comme les cultures indigènes, l'esclavage, la violence politique, les groupes minoritaires, etc. Les musées ont même été utilisés comme des instruments sociaux actifs d'identité et d'émancipation. L'élan de la révision de la définition du musée donne à nos membres de l'ICOM une impulsion importante pour découvrir les récentes évolutions de notre profession. Une occasion de contacter nos chers collègues du monde entier et de se familiariser avec leur réalité. Une nécessité d'inclure les nouvelles évolutions dans la prochaine version de la définition du musée. Il n'est pas nécessaire d'éliminer les anciens éléments de la définition, le défi consiste à faire de la définition un reflet du paysage muséal actuel. Et c'est un paysage riche.

Luc Eekhout
Président NC ICOM Pays-Bas 2015-2020

Synthèse



**Christian Hottin, directeur
des études , chargé de la programmation
et des publications scientifiques.
Département des conservateurs de
l'Institut national du patrimoine**

C'était une belle soirée. Je regrette seulement que nous n'ayons pu nous rencontrer galerie Colbert : ces échanges intelligents n'en auraient été que plus chaleureux. Néanmoins, c'est un mal pour un bien : nous étions 383 connectés au pic de la soirée et nous sommes toujours 219, soit bien plus que le nombre de places qu'offre notre amphithéâtre.

Les interventions successives valaient pour elles-mêmes, mais aussi pour la symphonie qu'elles ont composée. Lorsque nous avons évoqué, à l'ICOM et à l'Inp, la possibilité de tenir d'autres soirées thématiques, il a paru très tentant, pour moi en particulier, de revenir sur l'émoi provoqué par l'assemblée générale extraordinaire de Kyoto et le débat sur la définition du musée. Il n'était pas mauvais non plus d'attendre quelque peu – le coronavirus ne nous a pas laissé le choix – pour y revenir de manière moins passionnée, moins conflictuelle.

Cela étant, cette soirée s'inscrit aussi dans la continuité : on parle de nouveau des apports des nouvelles technologies de l'information, du numérique ; également des demandes de restitution sur fond de dialogue interculturel ; on retrouve les enjeux politiques, géopolitiques et diplomatiques qui influent sur la vie des musées à notre époque. Il valait donc la peine, non seulement de revenir sur la question de définition mais aussi, comme l'a dit Ariane James-Sarazin, d'interroger ce qui sous-tend la définition, qui fait véritablement la vie du musée, et donc les différentes pratiques en Europe de l'Ouest, en Amérique, en Océanie, en Afrique.

Au sujet de la définition du musée, je remercie Bruno Brulon Soares d'avoir replacé le débat dans une perspective historique. En effet, la question du caractère ethnocentré de cette définition avait été posée dès les années 1970 quand, Bénédicte Savoye l'a rappelé lors de sa venue à l'Inp, une première discussion s'était ébauchée sur les

restitutions. Bruno Brulon Soares a également montré en quoi cette discussion est si sensible : d'une part, la définition détermine qui peut être membre de l'ICOM, d'autre part elle influence la législation de certains pays.

Dès lors, le débat qui s'achève m'inspire deux réflexions, et d'abord sur le processus d'adoption et de modification d'une définition. Dans *La fabrique du droit*, ouvrage consacré à une ethnographie des membres du Conseil d'État, Bruno Latour oppose le mode de discussion entre scientifiques, jamais achevée, et la discussion en droit, qui se termine car un arrêt est pris, et qui ne se rouvrira, peut-être, qu'en fonction d'une jurisprudence ultérieure. La discussion de ce soir se déroule, me semble-t-il, sur les deux plans. Nous avons une discussion entre professionnels, entre scientifiques, intégrant les apports des sciences humaines et sociales, attentive à la différence des contextes culturels et qui, à ce titre, pourrait ne pas se terminer. Mais elle peut aussi déboucher sur une définition de l'ICOM, qui aura alors des conséquences juridiques sur la façon dont certains États définissent ce qu'est un musée.

L'autre aspect intéressant de cette discussion a été la réflexion sur les processus d'agrégation et de désagrégation des éléments fondateurs de la définition, processus que j'ai observés en participant à l'élaboration de la convention de l'Unesco sur la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. Une définition internationale telle que la propose l'ICOM ne vient pas de rien : elle se nourrit de différents contextes culturels, de progrès, de réticences aussi, au sein des professionnels des musées de nombreux pays. Un moment vient où cette définition est fixée sur le papier, et elle a alors une influence descendante sur les conceptions nationales.

En plus de cela, il faudrait historiciser, comme l'a fait Emmanuel Kasarhérou à partir de l'exemple océanien, la perception et l'usage du mot « musée » dans les différents contextes culturels. Il nous a indiqué que si, lors de la création de l'association des professionnels des musées en Océanie, le mot « musée », fédérateur et consensuel, a été retenu, son contenu n'était pas forcément celui de la tradition occidentale. Quelques années plus tard, au moment d'ouvrir l'établissement public destiné à promouvoir la culture kanak, le terme « centre culturel » lui a été préféré, peut-être parce qu'il est plus neutre, peut-être parce que la dénomination « musée » a semblé

poussiéreuse ou trop ethnocentrée. Mais, a ajouté Emmanuel Kasarhérou, si la question se posait maintenant, peut-être le mot « musée » serait-il choisi, car il a aujourd'hui une valeur considérable pour le patrimoine immatériel public. Le musée n'est plus un lieu poussiéreux : il est devenu éminemment désirable, quels que soient les contextes culturels.

Il ne suffit donc pas de s'interroger sur la définition du musée : il faut aussi s'interroger sur les pratiques pour savoir ce que l'on veut inclure dans cette définition. Il y a une tension entre l'ambition universelle portée par l'Occident et encore par la France, notamment, et le multiculturalisme entendu comme la juxtaposition de discours culturels s'excluant les uns les autres. La voie médiane, celle de l'intelligence, la plus ardue aussi, est celle de la recherche du dialogue interculturel, qui a un socle : la collection et l'intelligence de la collection.

Ariane James-Sarazin l'a souligné, il faut étudier les collections pour éviter toute réduction essentialiste de l'objet à une seule histoire. Contrairement à un fonds d'archives, l'objet n'entretient pas de lien organique avec un territoire ou un État. Il est d'usage multiple et d'origine souvent composite. Il a voyagé par le passé et voyagera sans doute encore dans le cadre des expositions et des restitutions. Charles Personnaz l'a dit, l'objet, n'étant pas assigné à un discours univoque, est beaucoup plus libre que nous ne le sommes. Nathalie Bondil, Yannick Lintz et Emmanuel Kasarhérou ont montré la richesse des discours multiples et combien les contrepoints sont féconds : contrepoint du discours autochtone par rapport au discours occidental, ou contrepoint de l'art contemporain aux arts classiques ou premiers.

Si je devais formuler une attente, ce serait que ces discours multiples laissent toujours une place à l'immersion dans la dimension sensible, l'émotion, le plaisir, le bonheur de ne pas comprendre et de ne pas se poser de questions mais seulement de s'abîmer dans la contemplation de l'objet. Les objets sont plus libres que nous, il ne faut pas les réduire à une seule histoire, mais en tant que professionnels du patrimoine, nous ne pouvons pas nous en tenir à l'immersion émotive et esthétique. Nous devons être capables de conserver l'objet, de le contextualiser et de faire parler et de parler avec lui. Aussi la recherche scientifique est-elle

plus que jamais essentielle dans toutes nos institutions. Il ne s'agit pas seulement d'érudition pointilleuse, ni de la science permettant de sauvegarder les collections dans les meilleures conditions pour les transmettre aux générations futures ; il s'agit aussi des sciences humaines, grâce auxquelles nous comprendrons mieux ce qui se joue dans nos actes et nos discours, et éviterons autant que possible les instrumentalisation politiques multiples qui pointent sans cesse car nous serons en mesure, non pas comme savants au service du politique mais comme savants dialoguant avec le politique, d'avoir vis-à-vis de nos tutelles un discours actif, vigilant et citoyen.

Liste des publications d'ICOM France



Collection *Rencontres*

ICOM France. Et maintenant... Reconstruire. Penser le musée « d'après ».

Actes de la journée professionnelle 2020 d'ICOM France, du 25 septembre 2020 à Paris, Institut national du patrimoine, et sur plateforme numérique. Paris : ICOM France, décembre 2020.

ICOM France. De quelle définition les musées ont-ils besoin ?

Actes de la journée des comités de l'ICOM organisée par ICOM France, ICOM Allemagne, ICOM Europe et ICOFOM, du 10 mars 2020 à Paris, Grande Galerie de l'Évolution (MNHN). Parution aussi en anglais. Volume d'annexes. Paris : ICOM France, juin 2020.

ICOM France. Le sens de l'objet.

Synthèse de la soirée-débat déontologie du 29 janvier 2020 à Paris, Auditorium Colbert – Galerie Colbert. Paris : ICOM France, avril 2020.

ICOM France. Dons, legs, donations... Comment intégrer les « libéralités » dans les projets scientifiques et culturels ?

Actes de la journée professionnelle 2019 d'ICOM France, du 4 octobre 2019 à Paris, Institut du Monde Arabe. Paris : ICOM France, janvier 2020.

ICOM France. Musées et droits culturels.

Synthèse de la rencontre du 8 février 2019 à Rennes – Les Champs Libres – Musée de Bretagne. Paris : ICOM France, novembre 2019.

ICOM France. Les réserves sont-elles le cœur des musées ?

Synthèse de la soirée-débat déontologie du 18 avril 2019 à Paris, Auditorium Colbert – Galerie Colbert. Paris : ICOM France, juillet 2019.

ICOM France. *Les paradoxes du musée du XXI^e siècle.*

Actes des journées professionnelles 2018 d'ICOM France, des 28 et 29 septembre 2018 à Nantes, Musée d'Arts. Paris : ICOM France, juin 2019.

ICOM France. *Restituer ? Les musées parlent aux musées.*

Synthèse de la soirée-débat du 20 février 2019 à Paris, Musée des Arts et Métiers. Paris : ICOM France, avril 2019.

ICOM France. *Comment valoriser l'engouement des publics pour le patrimoine ?*

Synthèse de la rencontre du 23 mai 2018 à Dijon, Palais des ducs de Bourgogne. Paris : ICOM France, janvier 2019.

ICOM France. *Qu'est-ce qu'être, aujourd'hui, un « professionnel de musée » en Europe ?*

Synthèse de la soirée-débat déontologie du 5 juin 2018 à Paris, Auditorium Colbert – Galerie Colbert. Paris : ICOM France, janvier 2019.

ICOM France. *Face aux « risques », comment les musées peuvent-ils améliorer leur organisation ?*

Synthèse de la soirée-débat déontologie du 8 novembre 2018 à Paris, Auditorium Colbert – Galerie Colbert. Paris : ICOM France, janvier 2019.

Directrice de la publication
Juliette Raoul-Duval

Secrétariat d'édition
Anne-Claude Morice

Synthèse
Joël Michel
Catherine Schwartz

Relecture
Cléa Calderoni
Hélène Lichy
Margaux Gaillard

Conception graphique
Justin Delort

Impression
ICO imprimerie - Dijon

ISBN
978-2-492113-03-1

Mars 2021

Le comité national français d'ICOM – ICOM France – est le réseau français des professionnels des musées. En 2020, 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 accompagne 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