

ICOM FRANCE  
COMITÉ NATIONAL FRANÇAIS DE L'ICOM

Cycle soirée-débat déontologie  
**Peut-on tout exposer ?  
Les musées au cœur  
du débat contemporain**

PARIS, AUDITORIUM JACQUELINE LICHTENSTEIN  
& SUR PLATEFORME NUMÉRIQUE – 13 MARS 2024



# Cycle soirée-débat déontologie

---

*Peut-on tout exposer ?  
Les musées au cœur  
du débat contemporain*

*Paris, Auditorium Jacqueline Lichtenstein  
& sur plateforme numérique  
13 mars 2024*



# Sommaire



## **PROPOS DE LA SOIRÉE ..... p.5**

## **OUVERTURES OFFICIELLES ..... p.11**

Charles Personnaz, directeur de l'Institut national du patrimoine

Émilie Girard, présidente d'ICOM France

## **TABLE-RONDE ..... p.19**

Cécile Debray, présidente du musée national Picasso – Paris

Camille Faucourt, conservatrice au Mucem, Marseille, co-commissaire de l'exposition *Une autre histoire du monde*

Lynda Knowles, procureure adjointe du comté de Chaffee, Colorado

Emmanuelle Lallement, anthropologue, professeur à l'Institut d'études européennes, université Paris 8

El Hadji Malick Ndiaye, docteur en histoire de l'art, conservateur du musée Théodore Monod d'art africain de l'IFAN Ch. A. Diop, Dakar

Modération : Dominique de Font-Réaulx, conservateur général, chargée de mission auprès de la présidente du musée du Louvre

## **LISTE DES PUBLICATIONS ..... p.49**



# Propos de la soirée





La polémique née de la présentation de l'œuvre de Miriam Cahn, *Fuck Abstraction!*, au Palais de Tokyo l'année dernière n'était pas une première dans l'histoire des expositions. Si elle peut apparaître comme un nouvel épisode d'une série de réactions vives du public face à des œuvres perçues comme provocantes ou choquantes, sa très forte médiatisation témoigne de l'évolution de nos sociétés contemporaines. Dans un monde post *#MeToo* profondément transformé, la parole s'est heureusement et légitimement libérée, et les émotions sont exprimées avec plus de force.

Plus largement et sur des sujets variés, les musées sont, aujourd'hui plus qu'hier, attendus et interpellés sur les œuvres et les artistes qu'ils exposent et sont invités à prendre position. Certes, ils ne sont pas les seuls dans le monde culturel. Littérature, théâtre ou cinéma sont également au cœur du débat. Mais ce qui fait la spécificité des musées dans cette discussion, c'est sans doute le fait que ceux-ci sont encore majoritairement perçus comme des lieux d'autorité, des institutions crédibles. Ils sont également des lieux de rassemblement, d'échanges, susceptibles de favoriser les débats.

Les sensibilités nouvelles et plurielles qui s'expriment obligent ainsi les professionnels à s'interroger sur leur rôle dans ce débat de société. Comment exposer des œuvres, objets, thématiques ou artistes dont on connaît (ou suppose) la capacité à déranger, à choquer ? Comment faire face au risque de l'autocensure ? Quel appareil discursif les musées doivent-ils mettre à disposition des publics pour mieux contextualiser, mieux expliquer et répondre aux contradictions ?

La question de la légitimité de la prise de parole, du point de vue, de la place à faire à des voix autres au sein de l'institution muséale est également posée.

Aux Etats-Unis, une nouvelle réglementation fédérale, entrée en vigueur en janvier dernier, impose aux musées américains d'obtenir l'autorisation des populations autochtones avant d'exposer restes humains et artefacts. Les réactions et les réponses prises pour faire face aux attentes des publics, éminemment culturelles, témoignent de la diversité des prises de positions possibles. Comment les professionnels de musées doivent-ils se positionner dans ce contexte, face à une forme de polarisation ?

La nouvelle définition du musée réaffirme que nos institutions sont au service de la société : les musées ont en effet un rôle fondamental à jouer dans ce débat public toujours plus vif et moins nuancé. Tandis que des œuvres sont aujourd'hui jugées par certains « inconvenantes », « offensantes » ou « immorales », il est plus que jamais nécessaire de rappeler que les musées ont la responsabilité de s'extraire du seul registre émotionnel pour apporter des éléments de compréhension du monde et de mise en perspective.

**Émilie Girard,**

Présidente d'ICOM France, février 2024





# Ouvertures officielles





## Charles Personnaz, directeur de l'Institut national du patrimoine

**B**onsoir à vous tous qui suivez de manière assidue ces conférences que nous avons le plaisir d'organiser avec ICOM France, dont je salue la présidente Émilie Girard et les équipes qui travaillent activement à les préparer. Ce sont des moments forts de réflexion, d'interrogation et de dialogue sur des sujets déontologiques, au sens large.

« Peut-on tout exposer ? Les musées au cœur du débat contemporain ». Ce thème, explicité dans le document de présentation de l'ICOM, intéresse d'autant plus l'Inp que nous organiserons prochainement des journées d'études sur l'exposition des objets sensibles avec la mission de préfiguration de la Maison du dessin de presse. La réflexion se poursuivra donc sur la façon dont une œuvre est perçue et peut entraîner des réactions, parfois vives, du public ; comment, en retour, les professionnels doivent ou non réagir, ce qui renvoie au rôle des musées dans un contexte où l'affaiblissement des institutions traditionnellement représentatives, au premier chef le Parlement, conduit à chercher d'autres lieux de débats – pour le meilleur et parfois pour le pire, tant souvent le propos est vif, la nuance absente. Pour autant, les musées doivent s'ouvrir aux enjeux de société, à propos d'œuvres que l'on ne regarde plus du même œil. Cela dit, bien des tableaux anciens exposent à des débauches de violences sans que l'on réagisse aussi fortement, car on en voit surtout les qualités esthétiques ou historiques. Il nous faut, je crois, préserver au musée l'équilibre entre l'ouverture aux enjeux de société et l'offre de lieux de retrait, de décalage, peut-être de ce silence dont nous manquons, abreuvés que nous sommes par les réseaux sociaux, happés par tant de sons et d'images, soumis à tant d'injonctions.

Musée ouvert, musée refuge, Émilie Girard puis nos intervenants vont y revenir. Je les remercie, avec une mention spéciale pour Malick Ndiaye, directeur du musée Théodore Monod de Dakar avec lequel nous menons de nombreuses actions pour préserver et présenter des collections en Afrique. Je remercie enfin Dominique de Font-Réaulx d'avoir accepté de « modérer » le propos, mais je suis sûr qu'il restera... modéré.



## Émilie Girard, présidente d'ICOM France

**J**e vous remercie, cher Charles Personnaz, et à travers vous les équipes de l'Institut national du patrimoine, dont Séverine Blenner-Michel, qui n'a pas pu être là ce soir, Emilie Maume, Olivier Zeder, qui interviendra en fin de soirée, et les équipes de la régie de cet auditorium.

Je suis heureuse de vous retrouver ici et en ligne pour cette première soirée-débat de déontologie de 2024.

L'idée de cette soirée est apparue avec la polémique née de la présentation de l'œuvre de Miriam Cahn, *Fuck Abstraction!*, au Palais de Tokyo l'année dernière. Les réactions furent vives dans la presse et sur les réseaux sociaux en particulier. La parole s'est libérée, ce dont on peut se féliciter, et nombreux sont aujourd'hui les visiteurs qui nous interpellent, nous alertent sur telle œuvre, tel artiste et nous invitent à prendre position, car montrer suscite émotion et/ou réflexion. Certes, il en va de même en littérature, au théâtre, au cinéma. Mais les musées ont ceci de spécifique qu'ils sont encore perçus comme des lieux d'autorité, des institutions crédibles, en même temps qu'ils sont des lieux de rassemblement et d'échanges propices aux débats.

La nouvelle définition du musée adoptée à Prague en 2022 réaffirme que nos institutions sont « au service de la société ». Aussi, quand le débat public se fait toujours plus vif, moins nuancé, quand certains jugent des œuvres inconvenantes, offensantes ou immorales, les musées ne doivent-ils pas s'extraire de ce registre émotionnel pour apporter des éléments de compréhension du monde et de mise en perspective ?

Alors, « peut-on tout exposer ? » La question est sans doute un peu rhétorique ; nous sommes tous convaincus, je pense, que nous devons pouvoir tout exposer. Mais comment ? Comment exposer des œuvres, des objets thématiques ou des artistes dont on connaît ou dont on suppose la capacité à déranger ou à choquer, et avec quel appareil discursif pour mieux expliquer et contextualiser ?

Je remercie vivement les intervenants de ce soir qui ont accepté de nous livrer leur expérience et les réponses qui peuvent être apportées à ces questions. Merci également à Dominique de Font-Réaulx qui

modère ce débat ce soir. Comme d'habitude, une pensée sincère aux équipes d'ICOM France : à Anne-Claude Morice, notre déléguée permanente, à Alexia Maquinay, son adjointe, à l'ensemble du bureau d'ICOM France et au groupe de travail qui prépare ces soirées-débats, aux traducteurs qui assurent comme de coutume la transmission en simultanée de cette soirée en anglais et en espagnol, à Mme Schwartz et M. Michel qui prennent en notes la retranscription de nos échanges afin de pouvoir les publier rapidement.

Je vous souhaite à toutes et tous une bonne et profitable soirée.





# Table ronde





## Table ronde

**Cécile Debray**, présidente du musée national Picasso - Paris

**Camille Faucourt**, conservatrice au Mucem, Marseille, co-commissaire de l'exposition *Une autre histoire du monde*

**Lynda Knowles**, procureure adjointe du comté de Chaffee, Colorado

**Emmanuelle Lallement**, anthropologue, professeur à l'Institut d'études européennes, université Paris 8

**El Hadji Malick Ndiaye**, docteur en histoire de l'art, conservateur du musée Théodore Monod d'art africain de l'IFAN Ch. A. Diop, Dakar

**Modération : Dominique de Font-Réaulx**, conservateur général, chargée de mission auprès de la présidente du musée du Louvre



**Dominique de Font-Réaulx** – Se demander « Peut-on tout exposer ? », c'est se confronter au rôle du musée aujourd'hui. Non seulement il ne peut rester à l'écart des sujets de société, mais il ne peut se limiter à une réaction de court terme : il se doit de mettre en contexte, d'éclairer, de faire comprendre, d'accueillir.

Émilie Girard évoquait le scandale déclenché par l'exposition du tableau de Miriam Cahn, *Fuck Abstraction!*. Les débats ont agité les réseaux sociaux mais le juge administratif a tranché : l'œuvre pouvait être présentée, et ce parce qu'elle était accompagnée de panneaux, de cartels, de documents explicitant la logique de cette présentation. Ce faisant, la justice renvoie le musée à ce qu'il doit être aussi, un lieu de dialogue, de tempérance, de mise en perspective. C'est évidemment une donnée essentielle dans notre débat : lorsque des œuvres heurtent certaines sensibilités, nous devons d'affirmer que le musée est acteur et que le pire serait de faire comme s'il ne voyait rien.

Mais, à vrai dire, a-t-on jamais tout exposé ? On a toujours procédé à un choix entre les œuvres exposées et celles qui ne l'étaient pas. Notons d'ailleurs que, en fonction de l'histoire du goût, des œuvres laissées de côté à certaines époques sont aujourd'hui exposées et d'autres ont regagné les réserves. Le musée opère un choix, objectif et aussi subjectif, lié au récit qu'il porte et qu'il diffuse. Depuis la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, la question de l'ouverture à la société, au choix opéré, se posait pour les musées d'histoire naturelle ou les musées ethnographiques, perçus comme des musées de société. Désormais, on attend également des musées de beaux-arts que les œuvres qu'ils présentent ne témoignent pas seulement d'un accomplissement esthétique mais aussi de la société d'aujourd'hui.

Je vois cela comme une chance plutôt qu'une limite. Mais la voie est étroite car, comme le disait Charles Personnaz, les musées sont une des très rares institutions à conserver une crédibilité, une forme d'autorité auprès du public, qu'il serait très dommageable de galvauder par une nouvelle ouverture au dialogue qui ne serait pas maîtrisée. C'est bien le défi qui se pose à nous tous, professionnels de musées et étudiants en histoire de l'art : comment se tenir sur cette voie étroite ?

Au Canada, la semaine dernière, une collègue m'a demandé si, à mon avis, les musées allaient continuer à vivre. Un peu surprise, j'ai pensé qu'évidemment, les musées seront toujours vivants – même si, comme pour les êtres humains, penser sa propre fin est aussi une condition pour penser l'existence. Mais derrière la question pointait une inquiétude : un musée qui resterait statique subsisterait-il ? Sans doute pas, en effet, et nous devons le garder à l'esprit en abordant notre thème. Peut-on tout exposer si on n'expose pas tout ? Qu'expose-t-on, et quand on expose, comment le faire ? Comment, aussi, se garder des réactions immédiates comme celles qu'a suscitées l'œuvre d'une [Miriam Cahn] dont, comme beaucoup d'entre nous, j'apprécie la profondeur et la justesse ? Sur fond de sujet de société, certaines réactions, en ce qu'elles disaient du regard posé sur les œuvres d'art, n'étaient pas très saines – et finalement la justice a tranché.

Notre première intervenante est Emmanuelle Lallement, anthropologue, professeur à l'Institut d'études européennes de l'université Paris 8. Elle a aussi dirigé le département des publics au ministère de la Culture, où nous avons travaillé ensemble.

**Emmanuelle Lallement** – Je suis ravie de vous retrouver toutes et tous, de plus dans cet amphithéâtre qui me rappelle bien des souvenirs, ceux des années où je travaillais au département de la politique des publics de la Direction générale des patrimoines du ministère de la Culture et où j’ai participé à la réflexion de long cours engagée au ministère de la Culture sur le rôle social des musées et leur intervention dans le débat public, une question essentielle et passionnante. Comme on me l’a demandé, j’interviens ce soir en tant qu’anthropologue plutôt que spécialiste des musées que je ne suis pas, ou plus vraiment.

« Peut-on tout exposer ? » Question rhétorique peut-être, mais pas seulement, en ce qu’elle touche aux modes de relation et de conflictualité dans notre société.

Pour sa part, l’anthropologue a pour premier réflexe de se décentrer, de regarder ailleurs et surtout autrement. Bien sûr, il interroge aussi la vie telle qu’elle va, toutes ces choses qui vont de soi sans qu’on en ait forcément conscience. Adopter une position décalée permet de s’interroger.

Ainsi, il semble aller de soi qu’exposer serait le propre d’un musée, alors que la question de l’exposition dépasse largement l’enceinte du musée et se pose désormais partout, mais pas de la même manière. Certes, le musée expose « des objets témoins », comme disent les anthropologues, et des œuvres. L’activité humaine laisse en effet toutes sortes de traces matérielles, parfois involontaires comme les empreintes de pas dans des grottes, parfois intentionnelles comme les dessins sur les parois mais aussi sous forme d’artefacts individualisables, collectables, déplaçables, stockables et donc exposables.

Or, dans notre société de l’abondance, le nombre d’objets explose de façon affolante, en particulier les objets marchandises, et cela jusqu’à la saturation. Le musée ne peut penser son rôle en faisant abstraction de cet envahissement du règne marchand. La saturation est telle qu’elle a même suscité une réelle économie du rangement : on trouve peut-être à acheter autant d’objets pour ranger que d’objets à exposer dans le monde contemporain occidental. Et, comme l’avait déjà bien décrit Zola, le magasin expose, met en vitrine. Ce dispositif marchand, cette mise en scène est l’un des modes d’existence possible des objets dans notre société. On peut aussi les placer dans des musées, mais ce ne sont sans doute pas

les mêmes, et ils sont alors donnés à voir quand les premiers sont donnés à vendre et dans ce second cas on joue sur la séduction, qui est le propre du monde marchand.

Dès lors, comment penser l'exposition dans un musée sans tenir compte de ce qui en est *a priori* l'opposé, à savoir l'exposition marchande dans les commerces ? et comment approfondir l'articulation des deux ?

Pendant le confinement, j'ai participé à une réflexion qui a donné lieu au Livre blanc *Le spectacle et le vivant, 20 propositions pour contribuer à la transition écologique et sociale* porté par le cabinet Galatea Conseil. On me demandait comment renouer la relation avec les institutions culturelles. D'emblée, j'ai eu à l'esprit le paradoxe que, dans notre société, on se sent plus à l'aise dans un hypermarché que dans un théâtre ou un musée. Est-ce l'impression que l'on peut y entrer et en sortir plus facilement ? Même les magasins de luxe semblent moins intimidants que les musées pour des publics/visiteurs/clients, comment les qualifier... . Pourquoi se sent-on plus légitime dans le monde de la marchandise que dans les institutions culturelles ? C'est que, me semble-t-il, on a délégué à ce monde marchand une sorte de légitimité pour accueillir le citadin, le citoyen, le visiteur. Et s'il va de soi d'être dans les espaces marchands mais pas nécessairement dans les lieux culturels, c'est peut-être que le rapport privilégié à l'objet est l'immersion, y compris dans la foule, élément constitutif de l'espace et du design. Les espaces marchands ont réussi à créer *ce rapport d'immersion* alors même qu'ils sont au cœur de l'économie capitaliste.

L'anthropologue est donc frappé par l'extension du domaine de l'exposition, dans un nouveau rapport à l'abondance des objets, des images et de leur circulation. Comparer musées et *malls* peut paraître iconoclaste, mais ne voit-on pas des œuvres d'art exposées dans des centres commerciaux, et des collectionneurs qui sont aussi bailleurs de centres commerciaux et propriétaires d'hôtels de luxe, si bien que l'on pourra désormais dire que l'on a vu des œuvres d'art en étant client d'un de ces hôtels ?

Certes, au fil de l'histoire, les expositions ont toujours dépassé l'espace du musée : les expositions d'êtres humains, d'inventions, de constructions nationales, d'histoires coloniales, les expositions universelles. En 1893, le pavillon anthropologique de la *World Columbian Exposition* de Chicago s'ouvrait sur la devise « voir,

c'est savoir ». Dans ces gigantesques expositions de l'euphorie impériale et coloniale, le monde entier était échantillonné et exposé dans un bazar du tout et donc du *n'importe quoi*. Dans le même temps, on était dans la dysphorie de la discrimination, comprise d'une part comme distinction, d'autre part comme séparation des groupes humains, dont certains étaient traités plus mal que d'autres. Parmi bien d'autres écrits à ce sujet, Philippe Hamon, dans son ouvrage *Expositions : littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle* paru en 1989 parle d'« expositionnite aiguë », tout comme Flaubert avait donné pour définition de l'exposition : « Sujet de délire du XIX<sup>e</sup> siècle » dans son *Dictionnaire des idées reçues*. Cet engouement collectif pour l'exposition, l'articulation entre le visible et l'invisible, la sélection entre le chaos du réel et l'organisation en catégories est aussi une forme de violence, car classer en catégories, c'est hiérarchiser.

On n'expose pas que des objets. On expose un sujet, des arguments, des idées... et l'on s'expose soi-même en permanence dans ce monde qui est le règne des images et de la circulation des images. S'exposer, c'est aussi prendre un risque : on s'expose à quelque chose. Et l'exemple qui a été mentionné et qui a suscité la polémique – dans d'autres cas la dégradation – montre que c'est aussi prendre un risque d'aller sur la scène du musée, qui n'est pas n'importe quelle scène, pour exprimer quelque chose, pour revendiquer.

Et c'est à ce moment que les musées eux-mêmes s'interrogent sur le droit d'exposer, leur droit et leur devoir d'exposer. Cela ne lasse pas d'étonner : exposer est le propre du musée, qui ne devrait donc pas s'interroger sur sa légitimité. C'est que la question véritablement posée ne relève pas seulement de la morale, de la déontologie ou de l'éthique mais il s'agit bien d'un régime de possibilité ou d'impossibilité. C'est pourquoi les questions « peut-on exposer ? » et « comment exposer ? » sont immédiatement liées. Comment faire ? De quelle manière continuer à exposer ? Et sous quelles conditions ? Selon moi, parce qu'il s'agit de musée et non pas d'un autre espace, est la variable qui change radicalement la donne : être dans un musée change tout en ce qu'un musée ne fait jamais les choses *n'importe comment*.

L'occasion m'est ainsi donnée de redire la force de ce lieu, sa singularité et sa responsabilité particulière au sein des institutions, et des institutions éducatives et culturelles en particularité. J'ai toujours

pensé et constaté que notre société demande beaucoup aux musées, souvent bien plus qu'à d'autres institutions culturelles, comme l'Opéra par exemple.

Les musées sont pris dans l'état d'une double contrainte : ils doivent à la fois préserver leur singularité et se renouveler. Le musée est toujours sommé de se réinventer ! À mon sens, le musée tient sa force de sa capacité à une parole. La parole muséale est une parole d'autorité perçue comme indéniable ; toutes les enquêtes le montrent. C'est intimidant, mais aussi rassurant à une époque où même la science est décriée. La voie se situe peut-être là, dans une nouvelle parole ou capacité à faire parole. À l'inverse du discours, la parole est un idéal communicationnel, elle est un échange : on la prend, on la donne, on la confisque éventuellement, mais dans tous les cas une relation s'établit. J'observe d'ailleurs que, désormais, on ne dit plus que l'on vient au musée voir des œuvres mais les *rencontrer*... On parle donc bien de formes d'échanges et de réciprocité, au musée.

D'ailleurs, de nos jours, est-ce la parole du musée qui lui est reprochée ou bien plutôt ses silences ? On l'a vu avec la loi récente, soumise au Parlement parce qu'il y a eu *prise de parole*. Le silence assourdissant est inacceptable, mais une parole pleine semble possible. Dans un article intitulé *Des musées socialement vivs* publié ce mois-ci dans la revue *Esprit*, Noémie Giard fait le constat d'une forte demande sociale d'engagement dont les musées ne peuvent faire abstraction ; il leur est impossible de rester dans un confort décalé au milieu du chaos du monde. Les questions « socialement vives » sont celles de la vitalité opposée à la mort et de l'énergie opposée au figement dans le temps, dans un monde devenu celui des réactions épidermiques et de l'instantanéité, dans lequel les paroles et les images se superposent.

Quand polémique ou question de « droit à exposer » se pose, il ne s'agit pas selon moi de sensibilité, encore moins de sensiblerie, terme dépréciatif souvent utilisé : ce qui se joue dans les musées a trait à l'identité, à ce qui définit et/ou identifie un individu ou une communauté - ce qui n'empêche pas d'y articuler une pensée du sensible, ou même des sensorialités. L'interrogation sur ce qu'il est possible et impossible d'exposer est si ontologiquement forte, et la question de pourquoi une œuvre qui a été exposée dans le passé peut ne plus l'être maintenant est fondamentale. À ce sujet, on constate une évolution mais aussi sans doute des régressions, dans

un va-et-vient et peut-être des formes de circularité si l'on regarde sur le temps long. Par ailleurs, l'engouement pour l'inexposable, le caché, le *off* a toujours existé, et les coulisses des musées sont toujours très attractives...

Ce qui est exposable pour un musée ne l'est peut-être pas pour un autre, de même que ce qui est exposable pour quelqu'un ne l'est pas pour quelqu'un d'autre. L'important est de ne pas prendre la parole pour d'autres : les musées des « concernés » peuvent parler en leur nom et donner la parole à d'autres. Le musée en arrive à une période foisonnante et stimulante de son histoire, celle du décentrement. Il doit désormais être une scène sans faire appel à l'arrière-monde muséal qui lui donnait licence d'établir ce qui doit être exposé et ce qui ne doit pas l'être, ce qui représente la culture des autres et ce qui ne la représente pas.

**Dominique de Font-Réaulx** – Comparer musées et centres commerciaux, c'est mettre en exergue l'enjeu de l'abondance. Mais vient aussi à l'esprit la question de l'appropriation. Si l'on en a les moyens, on peut partir d'un magasin avec un objet ; dans un musée, l'appropriation est d'un autre type, et plus complexe. Elle doit toujours être accompagnée, et la parole être donnée et partagée.

Cécile Debray, vous êtes historienne de l'art et vous avez été conservatrice au Centre Pompidou puis directrice du musée de l'Orangerie. Président désormais le musée national Picasso, vous êtes confrontée à un « artiste mondes » l'un des plus talentueux mais aussi l'un des plus contestés et dévoreurs. À l'ère de *#MeToo*, exposer les œuvres, inextricablement mêlées à la vie, d'une personnalité aussi complexe fait s'interroger. Comment présenter un tel artiste ? Comment avez-vous mené la réflexion au sein du musée ?

**Cécile Debray** – Picasso, en dépit des débats autour de sa personne et de son rapport aux femmes, se maintient depuis des années à la première place du marché de l'art. Maintenant encore, cela est en voie d'évolution en Europe, une exposition « Picasso » c'est vraisemblablement un *blockbuster*. Figure dominante de l'histoire de l'art, Picasso, n'est pourtant plus étudié à l'université, voire rejeté par les étudiants, en butte aux attaques *#MeToo* - ce qui peut légitimement préoccuper les conservateurs du musée monographique qui lui est consacré.

À mon arrivée au musée Picasso, les questionnements et les attaques quant au profil moral de l'artiste, son comportement avec les femmes, son attitude pendant la guerre et son courage politique (!), mais aussi son utilisation de l'art africain soupçonné d'être une forme d'« appropriation », étaient majoritaires, nombreux et souvent peu étayés, dans les médias et sur les réseaux sociaux. Les conservateurs du musée m'ont semblé un peu perdus, écartelés entre leur mission première de préservation et de mise en valeur d'un patrimoine (exceptionnel – il s'agit de la plus grande et la plus complète collection Picasso) et la nécessité de se confronter à ces débats. Le musée comme lieu patrimonial et comme lieu social en prise avec la société à laquelle il appartient. Déjà, lorsque je participais au musée d'Orsay, à l'élaboration de l'exposition *Le Modèle noir. De Géricault à Matisse*, nous nous étions interrogés, en tant que commissaires d'un projet sur l'histoire des premières communautés noires à Paris : tous blancs et bien nés comme nous l'étions, étions-nous à même d'aborder cette question ? Étions-nous légitimes et comment nous décentrer ?

Au musée Picasso, il m'a semblé nécessaire – comme premier geste – de mettre en place un séminaire de travail interne, réunissant tous les agents, à raison d'une session par mois pendant un an. Quelques chercheurs, étudiants, professionnels des musées, personnalités de la culture, artistes, historiens de l'art ont été ainsi invités à débattre de thèmes essentiels en art et particulièrement chez Picasso tels que la violence, la sexualité, l'historiographie, le dispositif du peintre et de son modèle, du post-colonialisme, de la folie, de l'engagement politique, du musée... Ainsi des personnalités reconnues (Laure Murat, Eric de Chasse, Nathalie Bondil, Annie Cohen-Solal, Frédéric Gros, Françoise Vergès, Peter Read, Laurence des Cars, etc.) ont pu débattre avec les agents du musée et les étudiants invités - échanges qui ont mis en évidence une véritable confrontation générationnelle.

Quelques jours avant l'acte de vandalisme contre une de ses peintures au palais de Tokyo, Miriam Cahn avait été invitée à évoquer avec Marie-Laure Bernadac, la question de la sexualité dans l'art. Les échanges ont été assez vifs ; les premières, féministes des années 1970, manifestaient leur incompréhension face à des jeunes femmes étudiantes qui exprimaient avec virulence l'idée radicale de ne plus exposer Picasso, ne supportant pas la représentation de scènes érotiques, vues par celles-ci comme des scènes de

viol. Miriam Cahn leur a répondu avec virulence, mais elles ne se sont pas laissées faire.

Si ces discussions n'ont pas apporté de réponses claires, définies à une série de questions très difficiles, elles ont permis de conclure à la nécessité de convoquer plus de nuances, plus de complexité et d'établir le musée comme lieu d'accueil du débat.

En parallèle de ce travail de réflexion, nous avons exposé les photographies numériques d'hybridation d'ORLAN réalisées à partir de la série des *Femmes qui pleurent* de 1937. Il a ainsi été possible de mettre en œuvre le croisement entre la parole du musée (sur le contexte historique de la guerre civile espagnole et Guernica) et celle d'une artiste féministe qui reprenait les discours sur Picasso issus des réseaux sociaux en pleine vague #MeToo : *La Femme qui pleure* tableau qui représente Dora Maar martyrisée par Picasso. Nous avons rappelé, face à cette série d'œuvres, le contexte historique de l'année 1937, l'engagement de Picasso en faveur des Républicains espagnols et des victimes de l'attaque aérienne de Guernica autour, notamment du thème iconographique classique de la déploration. Ainsi, comme il a pu le dire lui-même, l'image de cette femme qui pleure, c'est l'allégorie de l'Espagne mais c'est aussi, une forme d'autportrait du peintre espagnol. C'est ainsi que l'on a pu accueillir ce regard accusatoire en le nuancant.

Le recours aux artistes offre un biais extrêmement fécond. Ainsi, lorsqu'il y a quelques années, j'avais exposé Balthus – une rétrospective à Rome – il était selon moi nécessaire de ne pas passer sous silence les débats autour de son choix de très jeunes modèles. J'ai commandé à l'artiste français qui fut son assistant, François Rouan, une œuvre vidéo qui évoque librement, affranchi des discours moralisant ou didactique, cette question.

La voix de l'artiste contemporain apporte un regard à la fois très spécifique et personnel et souvent plus pertinent, au plus proche de l'acte artistique, ce qui est mieux vécu et mieux accepté par la conservation, car c'est également une voix d'autorité au musée.

La déconstruction de l'historiographie de Picasso à laquelle nous nous sommes astreints lors du séminaire fut également un exercice intéressant qui a montré comment les historiens de l'art qui l'ont étudié ont projeté sur lui une forme de phantasme de masculinité en calquant l'histoire de son œuvre sur son histoire sentimentale.

Cela ne signifie pas que Picasso n'a pas été violent dans sa relation aux femmes mais que s'est érigé un véritable mythe du Minotaure orchestré par l'artiste lui-même et par ses thuriféraires.

Cela nous a conduits à dire aux étudiantes et aux étudiants que l'œuvre est là, dans sa complexité, sa profondeur et sa force, et qu'il leur revient maintenant de reprendre son étude et de la réécrire. Le Centre d'études Picasso qu'ouvre le musée autour du fonds d'archives personnelles (200 000 pièces) a pour mission de stimuler de nouvelles recherches.

Ainsi, forts de ce positionnement nouveau, plus clair, nous avons pu bâtir la programmation du musée autour, avant tout, de la collection permanente qui permet de manière unique de parcourir l'ensemble de l'œuvre de celui qui a quasiment couvert le XX<sup>e</sup> siècle, l'ensemble des techniques qu'il a explorées, et d'offrir immédiatement une vision riche et nuancée de son travail. Nous sommes convaincus que, face aux visions critiques souvent déformées ou simplifiées, la première réponse vient de l'articulation lisible, didactique de la collection permanente, la seconde est formulée par la programmation temporaire : des artistes femmes – Farah Atassi, Sophie Calle, ou encore, Françoise Gilot dans les collections comme un « retour du refoulé » -, la réception de Picasso dans la culture noire américaine avec Faith Ringgold mais aussi le mouvement de l'Harlem Renaissance, ou la scène américaine comme Pollock et les œuvres des premières années, la scène moderne contemporaine de Picasso avec L'appartement de Léonce Rosenberg ou l'Art dégénéré... Les invitations contemporaines sont également essentielles, sorte de traits d'union avec notre présent. Ainsi nous développerons un axe spécifique autour de la question fascinante et philosophique des archives avec, par exemple, le musée de l'Innocence de l'écrivain turc prix Nobel, Orhan Pamuk, les films d'Isaac Julien sur l'art moderne et l'art africain ou encore Ito Barrada, mais aussi l'Atlas de Gerhard Richter...

Musée monographique particulier au regard de la place qu'occupe l'artiste représenté, le musée national Picasso Paris en portant le débat, en ouvrant sa programmation, en affinant sa présentation des collections, peut être un outil expérimental et pilote, agile et souple, pour les musées d'art moderne occidentaux dont le patrimoine est fortement discuté, réinterrogé. Il nous appartient de diffuser, de rendre pertinent et séduisant ce patrimoine pour les générations futures.

**Dominique de Font-Réaulx** – En effet, le travail passionnant mené depuis deux ans ouvre sur un nouveau récit de l’histoire de l’art. À mes yeux, c’est aussi le rôle du musée de ne pas être seulement un réceptacle mais de contribuer à la construction de cette histoire, en l’occurrence à la manière dont une certaine vision de Picasso s’est forgée selon des regards très subjectifs. Depuis qu’elle a pris la direction du musée national Picasso, Cécile Debray a su faire place aux artistes femmes, ce qui est une reconnaissance de leur talent, mais aussi une remise en contexte de Picasso dans son temps.

Malick Ndiaye, directeur du musée Théodore Monod à Dakar, qui fut commissaire de la biennale de Dakar – le Dak’Art – et de l’exposition *Picasso à Dakar, 1972-2022*, suit une démarche semblable en donnant la parole aux artistes dans le musée. Il sait combiner regard africain et vision plus universelle, et se pose la question de ce qui est exposable en Afrique où, de surcroît, toutes les œuvres ne sont pas sur place.

**Malick Ndiaye** – Je remercie ICOM France de m’avoir associé à cette rencontre ; cela me permet de retrouver l’Inp, en quelque sorte ma deuxième maison. Le musée Théodore Monod, qui est à la recherche de partenariats et d’ouverture au monde, est confronté à la question posée ce soir. Je l’aborderai sous l’angle de la « communauté » – comprenez, si vous le préférez, groupe ou société – qui a créé des objets qui appartiennent aujourd’hui à des musées de l’universel. Aujourd’hui, le contexte n’est plus le même, les histoires officielles sont de plus en plus contestées alors que montent en puissance les stratégies de réappropriation des récits autochtones. Cela concerne les musées puisqu’ils conservent des patrimoines à partir desquels les sociétés se voient, s’imaginent, se reconstruisent. Ces dernières années, les théories postcoloniales ont engendré une littérature critique sur l’histoire de la rencontre entre peuples à l’intersection du colonialisme et de l’impérialisme. Au fil de cette histoire, un important patrimoine a été collecté, pillé puis éparpillé partout dans le monde. Les objets qui constituaient ce patrimoine ont abouti dans des musées ethnographiques, ou plutôt ont été en quelque sorte « ethnographiés ». Depuis vingt ans, en Allemagne, en Belgique, en France, aux États-Unis, ces musées de société ont beaucoup évolué notamment dans le discours sur ces objets. Les communautés d’origine ont également été consultées, par exemple

sur le statut des restes humains, un débat très sensible parce qu'il met en jeu l'identité de sociétés qui voient en ces « objets », une âme, un sujet. Au Bénin, j'ai discuté de la restitution avec des collègues et des personnes profondément impliquées dans les cultes des ancêtres, pour qui, quand ces « objets » sont restitués, ce n'est pas une simple matière qui revient mais des esprits, peut-être des extensions des corps communautaires. Aujourd'hui, ces communautés ont le droit à la parole, un droit de regard sur la manière dont les objets peuvent être exposés s'ils sont autorisés à l'être.

Cette nouvelle approche ne peut être déconnectée de la nouvelle définition du musée dont l'ICOM s'est dotée à Prague, ni du code de déontologie en révision dont l'article 4.2 stipule que « les musées doivent veiller à ce que les informations qu'ils présentent dans leurs expositions soient fondées, exactes et prennent en considération les croyances des groupes représentés », et dont l'article 6.5 dispose que « si les activités du musée mettent en jeu une communauté existante, ou son patrimoine, les acquisitions ne doivent s'effectuer que sur la base d'un accord éclairé et mutuel, sans exploitation du propriétaire ni des informateurs. Le respect des vœux de la communauté concernée doit prévaloir. » Comme l'a dit Nanette Snoep dans une conférence, la conservation nécessite conversation avec les communautés d'où proviennent les objets. C'est vital pour la survie des musées profondément ancrés dans les Lumières et fondés sur le concept d'universalisme, aujourd'hui défié par la multiplicité des points de vue et des manières d'habiter l'institution. Cet espace de connaissance – voir, c'est savoir –, historiquement au service de la science, doit prendre en compte la sensibilité et l'identité des communautés. Elles ont un droit de regard sur les objets exposés parce qu'il s'agit de leur patrimoine grâce auquel elles peuvent se construire une représentation et une mémoire, se voir, exister et se faire. C'est la responsabilité des conservateurs de trouver l'équilibre nécessaire.

Cette responsabilité me semble même double pour ceux qui, comme moi, travaillent en Afrique dans des sociétés parfois déconnectées de leur patrimoine artistique ancien conservé dans les musées. Les frontières ont bougé, la religion s'est installée, les cultures ont évolué, si bien que, parfois, la signification d'un objet qui revient dans l'espace où il avait été créé, peut avoir changé. Reste qu'il s'agit d'un objet patrimonial, partie d'une histoire, de traditions, d'une projection dans l'avenir. Nous, qui en sommes dépositaires, avons la responsabilité de le conserver, le mettre en valeur, le protéger et le transmettre. Notre

grand défi est de construire une nouvelle éthique professionnelle puis de trouver comment reconnecter ces patrimoines et les communautés, particulièrement en cas de restitution.

Le musée devient pratiquement un « espace de combat » entre plusieurs manières d’interpréter le nouveau patrimoine, dans des contextes nouveaux. Peut-il rester l’espace livrant une vérité qui n’est pas contestée ou doit-il devenir un espace où le conservateur n’a pas le dernier mot et qui s’ouvre à une multiplicité de discours, moins scientifiquement autorisés mais qui viennent d’ailleurs ? Comment faire du musée un espace où le savoir est coconstruit ? Le conservateur devient alors un facilitateur qui donne aux collections la chance de vies multiples, la chance d’être ouvertes sinon à tous les vents du moins à des vents nouveaux. Ceux-ci peuvent souffler des communautés, et le projet scientifique et culturel devenir un projet de société, dans un contexte déterminé bien sûr : une exposition au Texas ou en Arabie saoudite ne touche pas les mêmes projets sociaux et politiques. Alors qu’est enclenché le mouvement de restitutions, nous devons repenser la nature des missions du conservateur.

Pour notre part, nous nous attachons à faire du musée Théodore Monod un musée expérimental, qui continue de se penser, en invitant des artistes à dialoguer et à cocréer avec nous. C’est pourquoi, lors de la prochaine biennale de Dakar, nous exposerons des œuvres dans le cadre du projet de recherche « Reconnecter les objets : pluralité épistémique et pratiques transformatrices dans et au-delà des musées » monté par Bénédicte Savoy avec cinq universités partenaires dont celle du Cap-Occidental en Afrique du Sud, celle de Dschang au Cameroun et l’université d’Oxford, où cinq doctorants travaillent sur les moyens de reconnecter les patrimoines et les collections avec les communautés.

**Dominique de Font-Réaulx** – Merci pour cet exposé passionnant sur ce que peuvent être un musée de « combat » – avec pour armes, bien sûr, des paroles et des engagements – et un musée expérimental.

Camille Faucourt, conservatrice au Mucem, a été la commissaire de l’exposition *Abd el-Kader* en 2022 et, récemment, de l’exposition *Une autre histoire du monde*. Passionnante parce qu’elle bouleversait nos représentations, notamment cartographiques, cette exposition le fut aussi par la place donnée aux visiteurs, et par la scénographie, particulièrement attentive à la place du spectateur.

**Camille Faucourt** – C’est de l’exposition *Une autre histoire du monde*, dont le géographe Fabrice Argounès et l’historien Pierre Singaravélou ont été les co-commissaires que je vais vous parler. Il s’agissait d’interroger le modèle du musée encyclopédique et universel, par lequel l’Occident a mis en scène le grand récit du monde, avec l’Europe cœur et moteur, qui s’est imposé partout au XIX<sup>e</sup> siècle. Le public et les professionnels des musées occidentaux sont imprégnés de cet imaginaire eurocentré, qui norme et hiérarchise les acteurs, les événements, les espaces temps. On sait désormais qu’ils sont loin d’être universels et ce modèle est contesté.

L’exposition visait à mettre en œuvres et en espace une stratégie de décentrement en restituant non pas une autre, mais des histoires du monde dans leur pluralité, à partir de collections non européennes dont les modes d’appropriation et de mise en musée sont également débattues. Elle s’inscrivait donc dans le courant épistémologique et historiographique que traduisent les *postcolonial studies*, dont les musées européens s’inspirent progressivement en réinsérant leurs collections dans un contexte global, en les historicisant et en rendant cette démarche visible au public.

Nous y avons travaillé quatre ans, avec l’ambition d’exposer des œuvres provenant des cinq continents, provenant de collections françaises et étrangères de musées d’ethnographie, d’histoire et de beaux-arts, ainsi que de bibliothèques et de collections privées. En préalable, nous avons organisé au Mucem une série de séminaires et d’ateliers expographiques réunissant des artistes, anthropologues, historiens, géographes, professionnels de musée et auteurs, dans une démarche pluridisciplinaire, diachronique et transgéographique. L’exposition présentait en majorité des œuvres non-occidentales et, à la marge, quelques objets européens de référence à partir desquels nous propositions aux visiteurs de faire « des pas de côté ». Ces œuvres étaient considérées comme les objets sources d’une histoire alternative de la mondialisation par la culture matérielle, mais aussi immatérielle. Dans quatre cabines sonores, nous donnions en effet à entendre aux visiteurs quatre enregistrements de populations du Brésil, du Maroc, de Mongolie et de Nouvelle-Calédonie, accompagnés du discours d’ethnomusicologues et d’anthropologues qui en explicitaient les sources, les modes de transmission et de réinterprétation contemporaine, ainsi que l’intérêt historiographique.

Le paradoxe était que l'exposition réunissait quelque 150 œuvres provenant de tous les continents mais qu'elle se tenait au Mucem et montrait des œuvres conservées en Europe, pour certaines issues de contextes coloniaux ; se posait donc la question de leur appropriation et de leur mise au musée par l'Europe.

Aussi nous a-t-il paru crucial d'assurer la clarté du discours par la muséographie, avec l'aide de la remarquable équipe Kascen. Les axes de la mise en scène choisie indiquent clairement notre volonté de décentrement du regard et notre positionnement, en restituant au plus juste des contextes historiques très divers. Plutôt que de suivre un fil géographique ou chronologique, nous avons choisi de représenter une histoire du monde par fragments. Nous souhaitions aussi offrir aux visiteurs le plus d'outils possible pour leur permettre de décrypter les œuvres présentées comme le ferait un historien face à une source archivistique.

Cette réflexion conjointe des commissaires, des muséographes et du département des publics a conduit à plusieurs conclusions. En premier lieu, il nous a semblé que favoriser le décentrement du regard supposait d'engager corporellement les visiteurs dans la démarche. Pour commencer, le titre de l'exposition a été incliné et un titre de section, écrit à l'envers, se lisait reflété dans un miroir. D'autre part, nous avons exposé en introduction une œuvre monumentale peinte par Alexandre Véron-Bellecourt à la gloire de Napoléon. On y voit la muse Cléo montrant aux nations représentées par des figures allégoriques les faits mémorables de l'Empereur dans une mise en scène didactique symbolique de l'Europe enseignant l'Histoire au reste du monde. Pour éviter une interprétation de l'œuvre allant contre le décentrement du regard que nous souhaitions provoquer, nous avons pris le parti de dissimuler partiellement le tableau derrière une cimaise percée de fenêtres, proposant ainsi une lecture analytique de l'œuvre, elle-même confrontée à *La Vraie Carte du monde*, tableau de grand format de Chéri Samba. Enfin, nous avons conçu un cabinet réunissant un ensemble de quatre vitrines dont l'une restait vide, et nous incitions les visiteurs à y prendre place pour expérimenter la réification induite par la mise en vitrine des objets en contexte muséal. L'expérience a été tentée par beaucoup d'entre eux, qui se sont parfois dit mal à l'aise.

Le pas de côté a aussi valu pour les cartels, avec l'inclusion systématique de la projection de Fuller, un planisphère décomposé en

vingt triangles, assez dépaysant, qui a pour particularité de réunir le monde en « une seule île ». Nous proposons aussi, quand cela était possible, une chronologie comparée du calendrier grégorien et des calendriers en usage dans les lieux de création des œuvres. La même attention a valu pour les titres des œuvres, transcrits dans les langues originales.

Au-delà des cartels, nous avons cherché à remettre systématiquement les œuvres en contexte par différents dispositifs visuels dont une douzaine d'infographies relatives aux documents cartographiques et pictographiques, qu'il aurait sinon été impossible de décrypter. Nous avons encore appelé l'attention sur quatre œuvres-phares montrant l'hybridité des savoirs européens et des savoirs des autres continents. Pour que soit indiqué le plus clairement possible le parcours de la collection, chaque cartel comprenait un paragraphe relatif à la provenance de l'œuvre depuis sa création et jusqu'à son transfert en collections. Enfin, nous avons rappelé le caractère partiel des collections de musées par une vitrine vide en introduction, qui incarnait l'absence. Les lacunes, les omissions, les destructions parfois d'objets ont eu des conséquences sur les collections ; il nous a paru important de le rappeler aux visiteurs.

Pour mesurer l'impact du discours et de cette muséographie, leur validité et leur efficacité, nous avons collecté des données auprès du public et de certaines catégories de visiteurs. L'analyse de ces informations est en cours.

**Dominique de Font-Réaulx** – Je vous remercie de nous avoir présenté ces choix muséographiques. On peut imaginer qu'il n'est pas si simple de se trouver « exposé » dans un musée, et il est passionnant que des œuvres soient montrées qui auparavant n'étaient pas jugées dignes de considération. Le choix d'exposer est ainsi inscrit dans un temps singulier.

Lynda Knowles va maintenant intervenir en visioconférence. Avant d'être procureure-adjointe du comté de Chaffee, au Colorado, elle fut juriste au musée de la nature et de la science de Denver et membre de l'ICOM. Elle nous parlera de la loi fédérale sur la protection et le rapatriement des tombes des natifs américains qui a commencé de s'appliquer en janvier dernier aux États-Unis. Les musées sont désormais tenus d'obtenir le consentement des

communautés autochtones pour exposer les restes humains et les objets ayant appartenu à leur culture, ou bien de les leur restituer. Ce texte vise certes à enclencher une « conversation » sur le sort de ces artefacts mais, à ce jour, faute d'accords préalables, il a eu pour principal effet leur retrait et des fermetures de salles. La loi questionne donc le rapport à l'exposition. On note toutefois que le directeur du Muséum américain d'histoire naturelle de New York a déclaré considérer ce texte comme une chance, en ce qu'il donnera au Muséum l'occasion d'aller chercher des connaissances là où il ne les avait jamais cherchées. Peut-être un texte législatif fort est-il nécessaire pour retisser l'histoire des œuvres.

**Lynda Knowles** – Comme il vous a été dit, je suis procureure-adjointe au Colorado, après avoir travaillé au musée de la nature et de la science de Denver. Mais je suis aussi blanche, d'un certain âge, et je vis dans une société de colonisateurs. Cela signifie que mon histoire, mon éducation et mes privilèges découlent du fait que je vis dans une société fondée sur la conquête, les pillages – dont beaucoup estiment qu'ils n'ont pas cessé – et l'esclavage. Aussi, quand je participe à des débats tels que celui qui nous réunit, je garde en mémoire que j'ai quelque idée de ce dont nous parlons mais pas autant que je le pense, et qu'en raison de la place que j'occupe dans cette société, je suis pleine de préjugés à ce point enracinés que j'ignore même les avoir.

La société américaine est en plein bouleversement politique. Des droits fondamentaux ont été abolis – à ce sujet, je salue la toute récente révision de la Constitution française – mais d'autres évolutions ont eu lieu avec l'entrée en vigueur de la stratégie dite Diversité, équité, inclusion et accessibilité (DEIA). Musées, bibliothèques et universités ont été parmi les premières institutions à s'intéresser à ces questions ; après quoi, il y a eu un fort retour de bâton contre ce que, de l'autre côté de l'échiquier politique, les opposants à ces conversations qualifient de « wokisme ». Tel est l'arrière-plan des nouvelles dispositions.

Pourtant, c'est en 1990 que la loi sur la protection et le rapatriement des tombes des natifs américains a été adoptée. Les textes concernant les droits de l'homme sont très rares aux États-Unis, mais ne nous y trompons pas, c'est bien ce dont il est question : on croit parler d'objets mais on touche aux droits de l'homme puisqu'il s'agit de restituer ces objets à des sociétés qui ont été à ce point ravagées par

la colonisation que le terme « génocide » appliqué au sort qui leur a été réservé n'est pas trop fort.

Une réflexion d'ensemble est désormais en cours sur la manière d'appliquer la stratégie DEIA, mais ces nouvelles dispositions se sont fait attendre très longtemps. Le président du Museum américain d'histoire naturelle de New York l'a souligné en ces termes dans une lettre adressée au personnel du musée : « Les salles que nous fermons reflètent une époque pendant laquelle les musées tels que le nôtre ne respectaient ni les valeurs, ni les points de vue, ni même l'humanité des peuples indigènes. Autant dire que des mesures jugées soudaines par certains ont largement trop tardé pour d'autres ». Je me garderai de parler à la place de communautés auxquelles je n'appartiens pas mais, pour ce que j'en sais, les autochtones considèrent que ce qui est fait maintenant est encore très insuffisant et bien trop tardif.

Les musées ont désormais cinq ans pour restituer les restes humains aux communautés concernées et se préoccuper sérieusement des objets funéraires qu'ils conservent. Selon la nouvelle définition de l'ICOM, le musée est « une institution au service de la société », qui vise à l'éducation du public et à la conservation du patrimoine matériel et immatériel commun. Ces objectifs sont primordiaux, mais au service de quelle société se met-on ? De quel public parle-t-on ? Celui qui représente les colonisateurs, ou les tribus ?

Je suis convaincue qu'en ouvrant des salles consacrées aux Indiens des Grandes Plaines, non seulement le Museum américain d'histoire naturelle ne visait pas à faire connaître le point de vue des Arapahos ou des Cheyennes mais destinait ces salles au public new-yorkais. La monstration avait un objectif éducatif légitime, mais c'était aussi une manière pour cette société de montrer ses conquêtes – pour le bien de l'Humanité, certes, mais avec des objets qui n'appartenaient pas à ceux qui les exposaient. L'absence de connexion entre le public et ces artefacts fonde maintenant un discours ontologique au sein des musées des États-Unis. Le texte exige une reconnexion, et la restitution quand elle est voulue ; il le faut, mais sera-ce possible, alors que cette histoire est profondément inscrite dans notre ADN ?

Il a été question de la violence de la caractérisation ; le terme est fort. Mais il me faut aussi parler de la considérable différence qui existe entre la représentation des tribus et la représentation par les tribus. C'est aussi ce que la loi vise à corriger en disposant que les voix de ceux qui ont été dépossédés d'objets qui leur appartenaient doivent

être écoutées ; il en va du respect des droits de l'homme. De nombreux grands musées ont fermé des salles d'exposition mais beaucoup de plus petites institutions n'ont pas eu à le faire parce qu'elles avaient déjà engagé les conversations nécessaires avec les communautés considérées. Les musées canadiens ont mené un remarquable travail de réconciliation sans même attendre une législation de ce type. Il en va de même pour le musée d'art de San Diego et certains musées du Colorado. Certains s'effrayent, s'exclamant que des portes se ferment, que les objets ne seront plus présentés. Mais si ! Il faut voir le verre à moitié plein et mesurer ce que l'on peut retenir de cette expérience. Si quelqu'un peut comprendre ce dont on parle, ce sont bien ceux dont le corpus législatif intègre le principe de l'inaliénabilité des œuvres conservées dans les établissements culturels, parce qu'elles forment le patrimoine collectif. Les Français peuvent comprendre ce que ressentent les tribus auxquelles on a soustrait des objets qu'elles considéraient comme inaliénables, même si elles ne l'exprimaient pas en ces termes. Le grave dommage commis doit être réparé.

Enfin, le texte a cela d'intéressant qu'il donne une égale importance à la tradition orale des tribus et à la documentation écrite.

En conclusion, pour les musées des États-Unis, la question : « Peut-on exposer ? » devient : « Peut-on exposer quoi que ce soit sans l'autorisation de ceux auxquels les objets considérés ont été pris ? ». Ils ont engagé cette réflexion depuis des décennies, ils sont bien préparés et ils réussiront à appliquer cette législation. Il est temps, et il le faut.

**Dominique de Font-Réaulx** – Je vous remercie. La parole est à la salle.

**Sébastien Magro**, éditeur de l'infolettre *La Botte de Champollion* – Quelle est la place des « personnes concernées » dans les musées ?

**Emmanuelle Lallement** – Une « personne concernée » ne vient pas au musée pour savoir ce qu'elle sait déjà et qui, comme le disait Malick Ndiaye, est le prolongement identitaire d'elle-même. Plutôt que d'en rester à la notion réductrice de « public », il serait donc bon de réintroduire l'idée d'individus, d'acteurs qui prennent la parole et auxquels on ne la confisque pas, parce que ce n'est pas seulement la parole d'un public récepteur.

**Malick Ndiaye** – Il faut déterminer ce que l'on entend par « personnes concernées » : les communautés d'où proviennent les objets ? Les femmes qui se sentent dans la peau de la femme caricaturée par Picasso ? Les Indiens dépossédés de leur patrimoine ? Les débats l'ont montré, le musée est aussi une histoire de la violence de l'humanité vécue par ses victimes et par ceux qui l'ont perpétrée ; aujourd'hui, tous habitent le musée et le considèrent différemment. Le triangle musée-patrimoine-justice sociale n'a jamais été aussi étroit et l'on ne peut parler que de « publics », au pluriel, pour transformer le musée, espace et témoin de la violence, en un espace de réconciliation.

**Camille Faucourt** – L'exposition *Revenir* qui ouvrira prochainement au Mucem traitera de parcours de migration et des liens, maintenus ou distendus, des émigrés avec leurs pays d'origine. Évidemment, pour une exposition de ce type, on fait appel aux archives et aux objets personnels d'immigrés ou de descendants d'immigrés avec lesquels on co-écrit les récits familiaux. Nous proposons aussi des ateliers pour permettre à des visiteurs du champ social de partager leur propre récit. Tous les musées sont désormais sensibilisés à la co-auctorialité, qui leur permet de travailler non seulement pour mais avec leurs publics.

**Lynda Knowles** – Définir le rôle des personnes dépossédées est difficile et demande beaucoup de travail. Il faut apprendre à les écouter, et nos institutions doivent pratiquement incorporer un nouvel ADN pour bien comprendre ces histoires autres. Pour ma part, en tant que juriste blanche aux États-Unis, je sais que je dois être très prudente, me méfier de la posture d'un messie blanc sachant tout, et simplement écouter.

**Dominique de Font-Réaulx** – Il est intéressant de vous entendre souligner cette difficulté, dont on parle peu. Nous sommes tous dans ce cas : nos équipes ont des intentions louables mais déplacer le regard, partager l'oralité, est un art délicat. À titre d'exemple, pour l'exposition *Exils* qui ouvrira à l'automne au Louvre-Lens, dont je suis commissaire, et à laquelle participent des étudiants de l'École du Louvre, nous avons organisé une collecte d'objets que des habitants du bassin minier, dont beaucoup sont issus d'un exil, jugent significatifs. Cette forme de prise de parole compte beaucoup.

**Emmanuelle Lallement** – Je suis consciente de la difficulté que pose la notion de public, mais classer les personnes, comme les objets présentés dans le musée, en catégories est aussi une forme de violence. Certes, nous devons le faire pour travailler avec les personnes très diverses qui constituent les publics, et les catégories sont opératoires. Néanmoins, je crains que leur usage ne nous oriente pas vers la reconnexion que Malick Ndiaye a appelé de ses vœux mais plutôt à une déconnexion, ou en tout cas une perte de réciprocité.

**Dominique de Font-Réaulx** – C’est une véritable interrogation.

**Cécile Debray** – Oui, en effet, le musée a pour mission de rendre le public « concerné ».

**Anne Santini**, *Laboratoire des médiations en art contemporain* – Pratiquant depuis longtemps la médiation de terrain, j’ai trouvé passionnantes ces interventions sur le contexte historique, les vies multiples des objets et les publics. Nous qui travaillons dans les musées devons avoir conscience que ces sédimentations font partie de l’objet ou de l’œuvre. Souligner la diversité des regards portés sur un objet est un enjeu pour les musées.

**Dominique de Font-Réaulx** – En effet, le regard posé aujourd’hui sur les œuvres se nourrit aussi des regards précédents. Mais il peut en résulter une violence qui choquera certains.

**Emmanuelle Lallement** – Je suis sensible à l’idée d’une sédimentation, à la conception de l’espace muséal comme palimpseste. Contextualiser, c’est faire état de toutes les histoires écrites, réécrites, confisquées, rendues. L’objet n’est pas un donné immobile, il s’inscrit dans un processus. Expliquer, montrer, partager, c’est peut-être l’aspect le plus difficile de notre travail. Aussi y faut-il l’engagement de toute une équipe, j’en suis vraiment convaincue.

**Dominique de Font-Réaulx** – Je partage la conviction que les récits sont complexes et que pour les partager, il faut les tisser à plusieurs.

**Nathalie Bondil**, *directrice du musée de l’Institut du monde arabe* – Ayant vécu longtemps au Canada, je suis réticente à l’idée

que les musées retracent une histoire de la violence. Je sais à quel point cette sédimentation complexe est nécessaire pour contextualiser de façon nuancée. Le faire, c'est s'engager. Mais oublier que la parole institutionnelle s'adresse à une communauté multiple, très diverse, serait très dommageable. Tous les musées ne se ressemblent pas, les collections dans un musée ne se ressemblent pas non plus. Certaines sont contemporaines, proviennent de tel endroit ou de tel autre. J'en ai tellement fait l'expérience ! Bien sûr, à Dakar, en Arizona, au Mucem ou à l'Institut du monde arabe, les collections n'ont pas les mêmes histoires. En tenir compte est l'exercice le plus complexe et pourtant le plus nécessaire à une époque de grands clivages.

**Dominique de Font-Réaulx** – La parole du musée est toujours multiple, diverse, l'exprimer demande du temps et on n'en dispose pas tellement dans le débat public. Mais la singularité du musée tient, entre autres, à sa capacité d'explicitier. Il nous faut la revendiquer un peu plus fortement que ce que nous avons fait.

**Jeanne Leriche**, *étudiante en mastère d'histoire de l'art* – Demander « peut-on tout exposer ? » amène cette autre question : qui choisit ce qu'on expose, avec quelle légitimité ? D'autre part, le musée numérique ne permet-il pas d'exposer l'ensemble d'une collection ?

**Emmanuelle Lallement** – Vaste question. Choisir est un pouvoir, au sens noble du politique. Opérer des choix, c'est discriminer – ce qui touche, on l'a vu, au discernement scientifique et à la possible injustice. Mais le pouvoir de montrer quelque chose, c'est aussi le pouvoir de refuser. Ici apparaît le collectionneur, peut-être celui qui a le plus de pouvoir d'offrir au regard ou à l'inverse de garder pour soi. On ne peut se demander qui expose sans se demander aussi qui a intérêt à ne pas exposer.

**Cécile Debray** – J'ajoute que la vie des musées, c'est aussi l'histoire de l'enrichissement des collections. Celle-ci relève de l'histoire du goût, mais aussi d'une histoire politique, j'en suis convaincue. Pour rester dans mon domaine, l'art moderne occidental, nous devons nous interroger sur quelles œuvres nous acquérons, par quels automatismes est-on guidé ? Se soucier, en plus d'autres critères nombreux (techniques, époques...), d'une représentation équilibrée entre artistes hommes et artistes femmes, artistes non-occidentaux,

c'est l'implicite de notre métier. Le regard compte, mais aussi la manière dont on constitue les collections.

**Malik Ndiaye** – Je voudrais vous rassurer. J'ai dit que le musée est un espace de violence, mais ce n'est pas son seul visage. Avant tout, il est espace de rencontre, de dialogue où l'on va comprendre d'autres cultures. Cet aspect de musée comme espace de violence vaut surtout pour les musées ethnographiques. J'en parlais tout à l'heure dans la perspective de parvenir à un équilibre.

**Dominique de Font-Réaulx** – Ce qui me semble important est de rendre le choix visible. Le musée est héritier de choix précédents ; il importe de dire qu'ils ont été subjectifs. Or, pendant longtemps, certains musées, notamment de beaux-arts, ont fait comme si le musée représentait la totalité des choses. C'est faux – même un musée aussi grand que le Louvre n'a pas toutes les collections dans tous les domaines – mais on l'a pourtant laissé penser. Revendiquer une subjectivité dans les choix du musée, libère la subjectivité des visiteurs. Pour l'heure, notre position n'est pas équilibrée.

**Emmanuelle Lallement** – Je nuancerais en observant que nous sommes aujourd'hui convaincus d'avoir une position équilibrée, mais que les générations futures la remettront évidemment en cause.

**Dominique de Font-Réaulx** – Fort heureusement ! Montrer que le discours muséal et la muséographie sont fondés sur des choix, des partis pris demeure important. Tout en sachant que d'autres viendront après nous.

**Émilie Girard** – Je vous fait part de plusieurs questions posées en ligne. Manon Six traite du statut d'autorité du musée, dont il vient d'être question. Laure Pressac demande d'une part si l'exposition *It's Pablo-matic* qui s'est tenue au Brooklyn Museum de New York et qui déconstruisait le personnage de Picasso aurait pu avoir lieu à Paris, d'autre part si vous pensez, Cécile Debray, que tous les changements intervenus au musée Picasso ont été permis par le fait que vous êtes une femme conservatrice.

**Cécile Debray** – Nous avons participé à cette exposition par le prêt d'œuvres au Brooklyn Museum. Pour dire les choses franchement, je n'aurais pas fait une telle exposition, mais elle m'a intéressée. Ce

choix très militant, qui prenait pour canal la voix d'une comédienne de seule-en-scène, n'est pas dans ma manière de faire. Il a provoqué une polémique dans la presse et présente des aspects positifs, d'autres problématiques ; ainsi, nous aurions sans doute renforcé l'armature théorique et historique du propos opposant le féminisme et Picasso.

Au passage, il est sans doute plus facile aujourd'hui d'être une artiste femme.

**Émilie Girard** – Pamela Caldas demande comment la muséographie peut redonner du sens aux objets dont il est question aujourd'hui. Francesca Dal Lago, observant que ces objets ont pour la plupart été choisis et acquis par des individus qui n'appartenaient pas aux communautés « représentées », demande comment les resituer dans le contexte historique de leur prélèvement.

**Camille Faucourt** – Nous nous adressions, avec l'exposition *Une autre histoire du monde*, aux visiteurs, d'une extrême diversité, d'un musée qui n'est pas un musée d'ethnographie non-européenne, et pour beaucoup d'entre eux la carte inversée de Chéri Samba a été une révélation. Il nous importait d'ouvrir aux visiteurs de nouvelles perspectives, de nouveaux questionnements. De semblables réinventions muséographiques doivent avoir lieu pour chaque projet d'exposition.

**Dominique de Font-Réaulx** – Abstraction faite des considérations écologiques, les expositions temporaires, en permettant des changements répétés, sont un mode précieux de mise en œuvre du musée.

**Malick Ndiaye** – Plus de 60 % des objets collectés au musée Théodore Monod d'art africain l'ont été avant même l'indépendance du Sénégal. Dans de tels cas, le terme « collecter » pose un problème en soi. Ainsi, je me trouve dans la situation de sélectionner par procuration, le fonds ayant été constitué avant que des conservateurs sénégalais puissent intervenir. Nous invitons donc des artistes, auxquels nous donnons carte blanche, à faire un travail de médiation et de performance pour déconstruire, revisiter et questionner les archives, ouvrir des brèches et connecter des mondes et des concepts comme la méthodologie classique ne permettrait pas de le faire. Nous disséquons l'histoire d'un musée où les objets n'ont pas été

rassemblés par les Sénégalais mais par d'autres. Pour revenir plus directement à la question posée, il faut miser sur la médiation, en réinventer les techniques et, dans ce cadre, donner une place à la créativité des artistes.

**Andreas Quartier**, *agent d'accueil et de surveillance au musée du Louvre* – Quel lien les agents d'accueil et de surveillance des musées peuvent-ils faire entre ces débats et le public auquel ils sont confrontés ?

**Cécile Debray** – Au musée Picasso, nous les avons invités au séminaire et, en coopération avec le musée du Québec, nous avons mis au point un atelier portant sur la manière dont les agents de surveillance peuvent encaisser l'agressivité du public. Beaucoup de nos agents d'accueil sont des hommes issus de l'immigration, assez âgés, et on pouvait imaginer des différences de perception de l'œuvre de Picasso. Nous, conservateurs, avons le devoir de partager la programmation en expliquant ce que nous faisons et les débats auxquels nous sommes confrontés. Cela se traduit par des réunions d'équipes, et chacun d'entre nous s'emploie à communiquer des informations sur la circulation des collections. Il est indispensable de travailler avec ceux qui sont les premiers au contact du public. Le faisons-nous bien et suffisamment ? C'est une autre question.

**Naïs Zoppi**, *étudiante* – Comment, aux termes de la nouvelle loi fédérale, détermine-t-on qui peut légitimement autoriser l'exposition, le retrait ou la restitution des œuvres concernées ?

**Lynda Knowles** (*interprétation*) – Pour ne pas restituer les objets, de nombreux musées américains ont pris pour prétexte qu'ils ignorent à qui ils devraient revenir. La loi ayant fixé que c'est à eux qu'il revient de le déterminer et non aux tribus, les musées devront se livrer à des recherches plus complètes.

**Dominique de Font-Réaulx** – Le même principe vaut, en France, dans la loi relative à la restitution des biens culturels ayant fait l'objet de spoliations dans le contexte des persécutions antisémites.

**Émilie Girard** – Camélia Lamy, étudiante en préparation au concours de conservation du patrimoine, observe que le Mucem possède dans ses réserves les collections du musée de l'histoire de

France et de l'Algérie qui devait ouvrir à Montpellier et s'interroger sur le devenir de ces collections qui ne peuvent pour l'instant être exposées. Si ce musée ne parvient pas à ouvrir, est-ce parce que les objets et témoignages rassemblés vont déranger, demande-t-elle ?

**Camille Faucourt** – Le Mucem est dépositaire de ces collections et les a exposées. Elles ont fait l'objet, jusqu'en 2022, d'un cycle de conférences intitulé *La voix des objets*, qui renaîtra peut-être sous une forme élargie à l'ensemble du Maghreb. On montrait que ce patrimoine peut provoquer une discussion sur une histoire coloniale douloureuse et difficile mais partagée. Les débats publics autour de ces œuvres ont été très forts, très émouvants, et des visiteurs nous ont dit que par cette initiative le Mucem répondait à un silence et à une violence trop longtemps tue. Une partie de la collection sera exposée, à partir de juin, dans le futur parcours permanent *Méditerranées*, qui interrogera avec un regard critique la construction d'une certaine image de la Méditerranée par les musées de beaux-arts et d'ethnographie au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècles.

Les difficultés à ouvrir le nouveau musée s'expliquent par de multiples raisons locales, mais aussi nationales maintenant, puisqu'un projet d'Institut de la France et de l'Algérie est en germe, soutenu par le président de la République et le ministère de la Culture. Je ne pense pas que les objets considérés dérangeraient, puisque la volonté de parler de l'histoire coloniale est réelle, au Mucem et ailleurs. Je vous l'accorde, un long chemin est encore à faire, mais trois institutions nationales – le musée du quai Branly - Jacques Chirac, le musée de l'Histoire et de l'Immigration et le Mucem – y travaillent. Nous ne cacherons pas ces collections.

**Dominique de Font-Réaulx** – Je remercie les intervenants, et le public pour ces nombreuses questions. Un grand merci à l'ICOM France et à l'Inp de rendre ces échanges possibles. Les interventions et les interrogations ont prouvé combien le musée est un organisme vivant. Cela nous donne une grande responsabilité, à nous tous qui avons la chance de travailler dans ces institutions inscrites à la fois dans le passé, le présent et l'avenir. Nous pouvons tisser les récits du temps long et les récits du temps court, proposer des espaces de conseil, de conservation et de conversation, de parole partagée. Il faut l'affirmer haut et fort car le musée est certainement une des institutions les plus engagées et les plus imaginatives mais aussi

parfois une des plus fragiles et des plus vulnérables. Cela ne la rend que plus précieuse, et plus essentielle.

**Olivier Zeder**, *directeur des études du département des restaurateurs de l'Inp* – Je vous invite, pour conclure, au colloque que l'Inp organisera les 22 et 23 avril prochains avec le service de préfiguration de la Maison du dessin de presse. Le thème en sera *Exposer les objets sensibles*, sur le plan de l'éthique, de la mémoire, de l'histoire, de la culture et de la religion. Ce colloque s'inscrit dans le programme de formation des élèves conservateurs du patrimoine de l'Inp et des élèves de l'École du Louvre. Professionnels des musées, juristes et universitaires aborderont les thèmes de la responsabilité des musées face aux besoins de la société ; la censure et l'autocensure des institutions culturelles ; la puissance des images ; la construction d'un discours scientifique, la sensibilité des objets, la médiation adaptée à des publics aux sensibilités diverses, le cadre juridique et la déontologie, la prise en compte des besoins de la société par les institutions culturelles – autant de sujets qui peuvent prolonger cette soirée-débat.



# Liste des publications d'ICOM France



**Collection *Rencontres***



### **Les musées face à leurs responsabilités environnementales et sociétales : vers un modèle éthique et durable**

Cycle de débats en ligne, mai à novembre 2023. Parution aussi en anglais et en espagnol. Paris : ICOM France, avril 2024 [*édition uniquement numérique*].

### **Et demain ? Intelligence artificielle et musées**

Synthèse de la soirée-débat déontologie du 13 novembre 2023 à Paris, auditorium Jacqueline Lichtenstein & sur plateforme numérique. Paris : ICOM France, février 2024.

### **Nouveaux publics, nouveaux usages, nouveaux modèles**

Actes de la journée professionnelle 2023 d'ICOM France du 22 septembre 2023 à Tours, Hôtel de Ville. Paris : ICOM France, décembre 2023.

### **Peut-on encore « acquérir » ?**

Synthèse de la soirée-débat déontologie du 20 juin 2023 sur plateforme numérique. Paris : ICOM France, septembre 2023.

### **L'important, c'est de participer ! Pratiques participatives et responsabilité des professionnels de musée**

Synthèse de la soirée-débat déontologie du 28 mars 2023 sur plateforme numérique. Paris : ICOM France, juin 2023.

### **Vers de nouvelles normes de conservation ? Réévaluer face à la crise énergétique et climatique**

Synthèse de la soirée-débat déontologie du 13 décembre 2022 sur plateforme numérique. Paris : ICOM France, avril 2023.

### **À qui appartiennent les collections ?**

Actes de la journée professionnelle 2022 d'ICOM France du 23 septembre 2022 à Paris, musée du quai Branly - Jacques Chirac et sur plateforme numérique. Paris : ICOM France, décembre 2022.

### **Au service des collections : des professionnels au cœur des musées**

Synthèse de la soirée-débat déontologie du 19 mai 2022 sur plateforme numérique. Paris : ICOM France, juillet 2022.

### **Les musées, acteurs crédibles du développement durable ?**

Synthèse de la soirée-débat déontologie du 17 février 2022 sur plateforme numérique. Paris : ICOM France, juin 2022.

### **Peut-on parler d'une Europe des musées ?**

Synthèse de la soirée-débat déontologie du 9 décembre 2021 sur plateforme numérique. Paris : ICOM France, avril 2022.

### **Solidarités, musées : de quoi parle-t-on ?**

Cycle de débats en ligne, 2020-2021. Parution aussi en anglais. Paris : ICOM France, avril 2022.

### **Les musées font équipe**

Actes de la journée professionnelle 2021 d'ICOM France du 24 septembre 2021 à Nice, musée national du Sport. Paris : ICOM France, décembre 2021.

### **L'intelligence des musées a-t-elle un prix ?**

#### **La nouvelle donne de l'ingénierie culturelle**

Synthèse de la soirée-débat déontologie du 3 juin 2021 sur plateforme numérique. Paris : ICOM France, septembre 2021.

### **Recherche et musées**

Synthèse de la soirée-débat déontologie du 9 mars 2021 sur plateforme numérique. Paris : ICOM France, juillet 2021.

### **De quoi musée est-il le nom ?**

Synthèse de la soirée-débat déontologie du 26 novembre 2020 sur plateforme numérique. Paris : ICOM France, mars 2021.

### **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.

### **De quelle définition les musées ont-ils besoin ? Actes de la journée des comités de l'ICOM**

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

### **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.

### **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.

### **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.

### **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.

### **Les paradoxes du musée du XXI<sup>e</sup> 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.

### **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.

### **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.

### **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.

### **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.

Directeur de la publication  
**Emilie Girard**

Secrétariat d'édition  
**Anne-Claude Morice**

Synthèses  
**Joël Michel**  
**Catherine Schwartz**

Relectures  
**Alexia Maquinay**  
**Camilla Schianchi**  
**Anne-Claude Morice**

Conception graphique  
**Justin Delort**

Impression  
**ICO imprimerie - Dijon**

---

ISBN  
**978-2-492113-21-5**

EAN  
**97824921131215**

**Juin 2024**



Le comité national français d'ICOM – ICOM France – est le réseau français des professionnels des musées. En 2023, il rassemble plus de 5800 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**

16 rue Massenet - 75116 Paris – Tel. : 01 42 61 32 02  
icomfrance@wanadoo.fr - [www.icom-musees.fr](http://www.icom-musees.fr)