

Université de Montréal

Le Louvre des Sables : le dossier Abou Dhabi

par
Viviane Gautier-Jacquet

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade
Maître ès arts (M.A.)
en histoire de l'art

Août 2010
© Viviane Gautier-Jacquet

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Le Louvre des sables : le dossier Abou Dhabi

présenté par :

Viviane Gautier-Jacquet

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Todd Porterfield
Président-rapporteur

Christine Bernier
Directrice de recherche

Élise Dubuc
Membre du jury

RÉSUMÉ

L'Accord intergouvernemental du 6 mars 2007, prévoyant l'aide de la France à la création du premier musée universel hors occident, à Abou Dhabi, aux Émirats Arabes Unis, soulève une vive polémique qui dénonce, entre autres, l'ingérence du politique dans les affaires du musée, la commercialisation du nom « Louvre » et des œuvres du patrimoine national.

Par le biais des points essentiels soulevés par les polémistes, le mémoire propose une analyse du rôle historique du musée de l'État dans la société, de l'édification du concept de patrimoine national, de sa pertinence aujourd'hui face au cosmopolitisme des sociétés contemporaines, au pluralisme, et à la mondialisation. Il étudie les ressources économiques du Louvre, ses approches pour générer les fonds nécessaires à son équilibre budgétaire, ainsi que la volonté française d'affirmer sa présence, voire sa prépondérance, au sein d'une culture qui s'universalise, avec pour but d'arriver à la rentabilité financière des grands musées publics. La notion d'intégrité physique et de transmission morale du patrimoine est également abordée alors que le principe d'inaliénabilité des collections publiques est, quelque peu, remis en question par l'actualité.

L'Accord signé illustre une adaptation des activités du musée national confronté à des besoins de financement grandissants face aux pressions du marché de l'art international et aux réalités du commerce global. Il illustre la dichotomie entre les exigences pragmatiques de la nature politico-économique du musée, et la fonction de conservation et de recherche qui est d'ordre théorique et moral. Il montre que le capital symbolique du musée devient, aussi, un capital financier.

Mots-clés

Louvre Abou Dhabi – patrimoine national – mondialisation – *museum branding* – inaliénabilité

ABSTRACT

An intergovernmental agreement signed on March 6, 2007 provided for France's support for the establishment of the first universal survey museum outside the Western world, in Abu Dhabi. It sparked a fierce debate over such issues as political interference in the museum's affairs and the commercialization of the "Louvre" brand and of the works that are part of France's national heritage.

By examining the main points raised by critics, this thesis analyzes the social role historically played by the Louvre, the concept of national heritage and its current relevance, given the cosmopolitan nature of contemporary society and the phenomena of pluralism and globalization. It studies the museum's financial resources, its methods of generating the funds to balance its budget and France's desire to assert its presence, its dominance even, in an increasingly universal world culture, in order to make its national museums profitable. The notion of physical integrity versus the intangible transmission of the collective heritage is also addressed, while the principle of the inalienability of public collections is questioned somewhat in view of recent political developments.

The agreement demonstrates an adaptation of the activities of a national museum faced with growing financial needs due to the pressures of the international art market and the realities of global business. It illustrates the dichotomy between the practical demands of the museum's political and economic situation, and its more theoretical and intangible mission of preservation and research. It shows that the museum's symbolic capital is also becoming a form of financial capital.

Keywords

Louvre Abu Dhabi – national heritage – globalization – museum branding – inalienability

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
TABLE DES MATIÈRES.....	v
REMERCIEMENTS.....	vii

INTRODUCTION

La gouvernance du Musée national du Louvre.....	1
Problématique	3
État de la question et présentation des chapitres.....	3
Méthodologie et cadre théorique.....	10

CHAPITRE I

Mandat historique du Louvre et situation géopolitique	13
I.1 : Histoire	13
I.2 : Actualité.....	16
I.2.a. : Les points principaux de l'Accord du 6 mars 2007.....	18
I.2.b. : La polémique.....	21
I.3 : Géopolitique et culture.....	22
I.3.a : Les Émirats Arabes Unis.....	23
I.3.b : Société et culture.....	24
I.3.c : L'île de Saadiyat : île du Bonheur.....	26
I.3.d : Les Émirats Arabes Unis et la France.....	27
I.3.e : Abou Dhabi sur la scène internationale de l'art.....	28

CHAPITRE II

Le musée du Louvre, gardien du patrimoine national ?.....	32
II.1 : Le concept historique de patrimoine national, et sa remise en cause aujourd'hui :	
patrimoine national, patrimoine mondial, ou patrimoine identitaire ?.....	32
II.1.a : La notion historique de patrimoine.....	33
II.1.b : Ambiguïté du concept de patrimoine national	36
II.1.c : Patrimoine national ou patrimoine mondial.....	37

II.1.d : Patrimoine identitaire.....	41
II.2 : L'instrumentalisation politique et la commercialisation du patrimoine.....	43
II.2.a : Le gouvernement français impose Abou Dhabi au musée du Louvre.....	44
II.2.b : L'autonomie du Louvre.....	44
II.2.c : L'éthique professionnelle et le prêt d'œuvres	48
II.2.d : Le conflit d'intérêt des conservateurs	57
II.2.e : Les risques de pression sur les musées prêteurs.....	60
 CHAPITRE III	
Le Louvre, marque de commerce ?	62
III.1 : <i>Le museum branding</i>	65
III.1.a : Les antécédents relatifs.....	66
III.1.b : Le Musée et le Marché.....	69
III.1.c : Le Musée et le Politique.....	74
III.1.d : Le Louvre à Lens.....	76
III.1.e : Le branding tous azimuts.....	78
III.1.f : <i>Museum branding</i> et l'économie de la culture.....	80
III.2 : Impérialisme culturel ou diversité culturelle.....	82
III.3 : Le Louvre du XXI ^e siècle, une coquille vide ?	88
 CHAPITRE IV	
Intégrité et inaliénabilité du patrimoine.....	92
IV.1 : Intégrité.....	93
IV.1.a : Intégrité physique – Intégrité artistique.....	94
IV.1.b : Intemporalité et immortalité de l'art ?.....	96
IV.2 : Inaliénabilité.....	100
IV.2.a : La brèche : la procédure de déclassement.....	103
IV.2.b : La brèche : la mise en dépôt	105
IV.2.c : Les modèles internationaux	107
IV.2.d : Les risques et les bénéfices de l'inaliénabilité.....	110
 CONCLUSION	
Figures prospectives	113
 BIBLIOGRAPHIE.....	121

REMERCIEMENTS

Pour son aide discrète mais efficace, pour sa grande disponibilité, je voudrais exprimer toute ma gratitude à ma Directrice de recherche, Christine Bernier, qui, en me laissant toute liberté intellectuelle, m'a permis d'éviter d'emprunter les trop nombreux méandres offerts au chercheur débutant. Grâce à ses compétences, à sa confiance, et à son support cordial, je suis prête à poursuivre plus avant notre travail d'équipe.

Les rapports toujours positifs, féconds et amicaux avec tous les enseignants du Département, et notamment avec Suzanne Paquet qui m'a généreusement offert temps et savoir, m'ont toujours permis de croire que j'avais ma place à l'Université. Je suis reconnaissante à Louise Vigneault pour son soutien, à Élise Dubuc et à Todd Porterfield d'avoir accepté de lire et de critiquer mon mémoire ; leurs commentaires seront essentiels à l'orientation de mes futures recherches.

Bien sûr, l'amitié développée avec les étudiants du Département, en l'occurrence avec Gino Bellanger, Francine Couillard, Nathalie Houle, Ginette Jubinville, Marie-Ève Marchand, Joaquim Videira Eusebio, m'est non seulement chère, mais me permet, grâce aux conversations « professionnelles » que nous entretenons, de progresser dans mes études et dans mes connaissances du champ de l'histoire de l'art.

Ce travail qui me passionne ne pourrait être accompli sans l'affection, le soutien, et l'indulgence de mes proches ; merci Dominique, Camille, Julie.

INTRODUCTION

La gouvernance du Musée national du Louvre

Le 6 mars 2007, Renaud Donnedieu de Vabres, Ministre de la culture du Président français Jacques Chirac, prononce un discours devant les autorités émiriennes réunies au Palais des Émirats d'Abou Dhabi : « Nous signons aujourd'hui un accord historique de coopération culturelle entre les Émirats Arabes Unis et la France, en vue de la création par l'Émirat d'Abou Dabi d'un musée à vocation universelle, qui portera le nom de Louvre Abou Dabi¹. » Jacques Chirac, quant à lui, envoie un message personnel au Sheikh Khalifa bin Zayed al Nahyan, Président de la fédération des Émirats Arabes Unis, qu'il amorce ainsi : « Nous célébrons aujourd'hui un événement qui fera date ; pas seulement pour nos deux pays, dont les relations sont si amicales et si confiantes, mais pour une certaine idée du monde, que les Émirats arabes unis et la France veulent porter ensemble². »

L'Accord est en effet historique ; il prévoit l'aide de la France à la conception et à l'élaboration du premier musée universel hors Occident. Pour ce faire, les autorités tutélaires du

¹ Voir dossier de presse, discours et communiqués sur le site Internet du Ministère de la culture : <http://culture.gouv.fr/culture/actualités/conferen/donnedieu/abudhabi.html>. Page consultée en avril 2010.

² Message accessible sur le site Internet du palais de l'Élysée : <http://elysee.fr/elysee/root/bank/print/73691.html>. Page consultée en avril 2010.

Musée national du Grand Louvre, avec l'accord d'Henri Loyrette, Président directeur général de l'institution, octroient au musée d'Abou Dhabi l'usage du nom Louvre pour une durée de trente ans et six mois ; elles prévoient l'envoi périodique, pendant dix ans et à titre onéreux, d'œuvres faisant partie des collections du musée parisien et des musées français publics volontaires. Sont également prévues, sur quinze ans, l'organisation de quatre expositions temporaires annuelles qui seront assemblées à partir des collections françaises, ainsi que l'aide des conservateurs français, notamment en tant que conseillers à l'acquisition des œuvres de la future collection permanente du musée d'Abou Dhabi. La location du nom « Louvre », la location des œuvres, et l'ensemble des prestations à fournir à la Partie émirienne rapportera à la France, plus précisément au Louvre et dans une moindre mesure aux musées prêteurs, la somme de neuf cent soixante quinze millions d'euros.

L'entente intergouvernementale est décriée par un grand nombre d'observateurs et de spécialistes, tant en France qu'à l'étranger. Les détracteurs considèrent que le projet est motivé par des raisons diplomatiques et économiques, plutôt que par un projet scientifique, et qu'il porte alors préjudice à l'intégrité de la profession. Les polémistes dénoncent non seulement l'intrusion du politique dans les affaires du musée, mais aussi la commercialisation du label historique « Louvre » et des œuvres du patrimoine national. Ils dénoncent, en outre, l'atteinte au sens des collections et à la sécurité des œuvres, le conflit d'intérêt des conservateurs, agents de l'État, qui agiront pour le compte d'un musée étranger, ainsi que les risques de pression encourus par les musées publics prêteurs ; ils craignent la censure des émiriens quant aux choix des œuvres en partance, et la remise en question du principe de l'inaliénabilité des collections publiques françaises.

Problématique

Quelle est la signification idéologique de l'Accord intergouvernemental du 6 mars 2007 ? Est-ce à dire que de nouveaux paradigmes se mettent en place, dans l'histoire des musées d'art, avec l'implantation, temporaire, de ce « Louvre » à Abou Dhabi ? C'est ce que ce mémoire souhaite examiner, en regard des différents points de la polémique qui s'est ensuivie. Ainsi, l'intrusion, voire l'ingérence, du domaine politique dans les affaires du musée national d'état, telle qu'elle est dénoncée par les polémistes, est-elle une dérive inédite qui met en question la pertinence de la création du Louvre Abou Dhabi ? Plus précisément, la nature politique de la transaction, les différents termes de l'Accord, leurs conséquences sur les activités muséales, en particulier celles des musées nationaux, posent-ils des problèmes d'ordre déontologique qui compromettent le mandat du Louvre et l'autonomie professionnelle de ses agents ? S'agit-il de « vendre » le nom du Louvre à des fins lucratives, de commercialiser le patrimoine national, d'exporter des œuvres d'art pour répondre à des intérêts diplomatiques et commerciaux ? S'agit-il de faire rayonner la culture française, de mettre en valeur le musée, son art, au nom de la promotion de l'universalité de la culture et du dialogue entre les civilisations, ou s'agit-il plutôt d'implanter le Louvre au centre de l'univers culturel, et la France au centre de la civilisation ? S'agit-il encore d'adapter les activités du musée à la mondialisation de l'économie, à laquelle celui-ci ne semble pouvoir échapper, en impliquant davantage de qualités gestionnaires dans sa gouvernance, au détriment des qualités scientifiques traditionnelles ?

État de la question et présentation des chapitres

Ce mémoire propose une analyse du rôle historique du musée de l'État dans la société, de l'édification du concept de patrimoine national et de sa pertinence aujourd'hui, de l'évolution du

mandat, des responsabilités, et du code de conduite du musée vis-à-vis des collections dont il a la garde. Il étudie les ressources économiques de l'institution muséale, ses approches pour générer les fonds nécessaires à son équilibre financier, ses tentatives actuelles pour s'inscrire dans la marche de la mondialisation, pour rester utile à la société nationale et même globale, ainsi que les critiques et les risques qu'il encoure. Il étudie également le principe d'inaliénabilité des collections nationales françaises, les méthodes de contournement du principe, et son éventuelle remise en question.

L'axe historique s'impose dans le premier chapitre ; il fait ressortir l'implication du politique dans les affaires du musée lors de sa conception à la fin du XVIII^e siècle. Les travaux d'Andrew McClellan, de Tony Bennett, de Carol Duncan et Alan Wallach, ont mis à jour les circonstances sociopolitiques de la conception et de la création du Louvre, ainsi que l'émergence de nouvelles entités, comme le musée public, le patrimoine de la nation, le citoyen de la république, qui sont les produits d'une volonté républicaine laïque symbolisant un nouvel ordre post révolutionnaire et contribuant à la construction de l'identité culturelle dont la France actuelle se revendique l'héritière. L'actualité du Louvre Abou Dhabi, l'Accord signé et la polémique, apparaissent comme la marque de l'évolution des activités du musée, de l'attachement des Français, ou pour le moins des spécialistes, aux collections qui constituent le patrimoine national, d'autant que certaines spéculations théoriques laissent envisager leur remise en question, si ce n'est leur démantèlement.

La situation géopolitique des Émirats Arabes Unis, l'enrichissement démesuré du pays via ses ressources pétrolifères et gazifières, sa volonté d'investir dans la culture et dans l'art, de se positionner au carrefour culturel de l'Orient et de l'Occident, de promouvoir la renaissance de

la culture arabe, conjugués aux liens économiques et diplomatiques qui lient les Émirats à la France, notamment via l'entente bilatérale de coopération commerciale et culturelle signée dès 1975, ont été les prémisses à l'élaboration du projet de musée universel. Le projet est endossé par la France qui n'a vraisemblablement pas souhaité mettre en péril ses débouchés commerciaux, qui a entrevu les retombées économiques et financières d'un tel accord, ainsi que les bénéfices du rayonnement de son image dans le monde en manifestant sa présence au sein d'une culture qui s'universalise.

Dans le deuxième chapitre, la notion de « patrimoine national » est examinée, ainsi que sa validité au début du XXI^e siècle, alors que l'Occident affronte les défis du multiculturalisme et de la mondialisation de la culture. Les travaux de Dominique Poulot, d'Andrew McClellan, de Tony Bennett et d'Eilean Hooper-Greenhill montrent l'élaboration de la notion de patrimoine national, qui est d'abord conçu pour sauvegarder et exploiter politiquement les collections royales. Dans le contexte contemporain, James Cuno remet en question l'idée de « patrimoine national », qu'il considère obsolète, artificielle et réductrice, en proposant un nouveau schème élargi au monde et ouvert au cosmopolitisme des sociétés. En effet, quelle signification peut-on donner aujourd'hui au concept de patrimoine national, lequel ignore ou aplanit les différences culturelles existantes au sein de toute nation, comparé au concept de patrimoine mondial de l'humanité, ou de patrimoine identitaire ? En même temps que la société française se « multiculturalise », le musée du Louvre, de nature encyclopédique universelle, attire de plus en plus de visiteurs venus du monde entier ; ce constat laisse entrevoir l'idée de capital identitaire que les collections du musée peuvent offrir à chacun des « citoyens du monde » qui le fréquente. Il semble alors plus juste de parler de patrimoine universel, ou plus précisément, de patrimoine

identitaire taillé sur mesure par tout usager du musée, en fonction de ses diverses appartenances, des multiples influences culturelles qui forgent son identité. Bien sûr, le problème de l'appartenance des collections n'est pas en cela résolu, et la question de savoir à qui elles appartiennent, à la nation, à l'humanité, ou au musée, reste posée.

Dans la seconde partie du chapitre, les développements récents dans les relations entre l'État et le musée sont observés, ainsi que la mission sociale et le rôle du musée dans l'épanouissement du dialogue entre les peuples. Les problèmes soulevés par la mondialisation de l'art et de la culture, les pressions du marché sur l'institution muséale et les évolutions juridiques, sont étudiés à la lumière des travaux de Jean-Michel Tobelem, d'Anne Krebs et Bruno Maresca. Le Louvre bénéficie d'une autonomie relative puisqu'il appartient à l'État, que son directeur est nommé par décret présidentiel, et qu'un contrat est signé tous les trois ans stipulant les directives gouvernementales. Par ailleurs, le nouveau statut juridique du Louvre, devenu Établissement public administratif en 1992, le recul progressif du financement du gouvernement au profit du mécénat privé de source nationale, et plus significativement encore, de source internationale, suggèrent quelque peu l'amorce implicite du processus de mondialisation du patrimoine du Louvre. L'instrumentalisation politique du capital patrimonial n'est pas nouvelle, mais son exploitation économique est plus récente. Elle témoigne de la diversification et de l'internationalisation des activités du musée, à l'instar du prêt d'œuvres à titre onéreux, des partenariats, de l'émission et de la vente de grandes expositions blockbusters, qui se sont développés au cours des dernières décennies, notamment afin de générer les fonds nécessaires à la gestion ; elle laisse suspecter que ces projets soient parfois motivés par des intérêts pécuniaires plutôt que par des intérêts scientifiques qui devraient, éthiquement parlant, être les premiers moteurs des activités. À ce sujet, Krzysztof Pomian, pour qui l'idée de retrait

des objets symboliques de la sphère économique est au centre de sa recherche, admet toutefois, dans un entretien de 2007 accordé au périodique *Le Débat*, que le capital symbolique des musées ne peut plus se soustraire aux règles économiques, ce que soutient aussi Henri-Pierre Jeudy en affirmant que le patrimoine symbolique devient peu à peu un capital à la fois financier, en cela que la culture fait partie de l'économie marchande. C'est ce que le dossier Louvre Abou Dhabi illustre, comme nous le montrerons dans les pages qui suivent.

Le troisième chapitre porte sur l'exploitation de l'image de marque « Louvre ». N'est-ce pas démystifier, banaliser le nom du Louvre et en réduire sa valeur immatérielle que de le soumettre à la diffusion commerciale, de le soumettre à une stratégie de marchandisation comme le dénoncent les polémistes ? La pratique du *museum branding* n'est pas nouvelle : le *Musée Rodin-Bahia*, au Brésil, a ouvert ses portes en Octobre 2009 et, sur le territoire français, le *Centre Pompidou-Metz* est ouvert depuis le 12 mai 2010 alors que l'ouverture du *Louvre-Lens* est prévue pour 2012. Cette pratique du *museum branding* reste toutefois exceptionnelle pour ce qui concerne la gestion des musées nationaux. En effet, seul le Musée national de l'Ermitage, en Russie, a précédé la France avec l'ouverture de plusieurs musées satellites à l'étranger, tandis que la Tate Gallery a essaimé des antennes à partir de la fin des années 1980 et s'est transformée, depuis, en une fédération de quatre musées situés à l'intérieur des frontières anglaises. L'administration des musées est donc en cours de transformation, sans doute afin de s'adapter aux nouvelles données de la mondialisation, et de conserver, entre autres, son pouvoir d'achat sur le marché de l'art. Françoise Benhamou justifie, avec réserves, le projet du Louvre Abou Dhabi en notant que les récessions économiques, telle celle qui touche l'Occident en ce moment, incitent à la quête de retombées économiques, alors que les périodes prospères, telle celle des

Émirats Arabes Unis, engendrent souvent des investissements dans l'art et la culture. Certes, les sommes en provenance d'Abou Dhabi permettent au Louvre, et aux musées publics bénéficiaires, des investissements financiers qui autorisent d'envisager de manière plus sereine l'avenir de l'administration de l'institution, mais l'installation d'un musée qui porte le nom « Louvre » sur une île qui allie culture, loisir et amusement de grand luxe, n'est-elle pas compromettante ? Dès 2004, Glenn D. Lowry fait part de ses craintes en remarquant que le musée, s'approchant trop des activités du divertissement, risque de perdre de sa crédibilité scientifique. Et Dominique Poulot de noter que la mutation des activités du musée, à l'instar des spéculations urbaines et sociales, le font s'éloigner des activités du musée historique. Il semble donc qu'il soit temps, comme le préconise Tobelem, qu'une sorte de Grand conseil international se mette en place afin qu'une réflexion commune soit engagée sur l'évolution du musée, sur ses objectifs scientifiques et économiques et qu'une grille professionnelle soit mise en place pour encadrer ses activités et préserver le statut dont il bénéficie dans la société.

Sur le plan politico-culturel, les gouvernements occidentaux se sont toujours appuyés sur les musées pour soutenir leur diplomatie intérieure ou extérieure ; c'est, selon Brian Wallis, le rôle principal des grandes expositions internationales qui, par leurs représentations visuelles, promeuvent une image préconçue favorisant les desseins des gouvernements. Ce rôle du musée est d'ailleurs réaffirmé par le Président directeur du Louvre, Henri Loyrette, qui confirme cette participation active du Louvre à la diplomatie de l'État, en précisant qu'elle date de la création du musée.

Par ailleurs, sur le plan politico-économique, Raymonde Moulin note les ambivalences des politiques françaises actuelles qui hésitent entre l'exception culturelle, c'est-à-dire l'interventionnisme gouvernemental en faveur de la protection de l'art et du patrimoine, et

l'approche néolibérale en faveur du désengagement de l'État. C'est ce que démontre le dossier du Louvre Abou Dhabi : l'État, en s'immisçant dans la gouvernance du musée pour imposer un contrat lucratif, s'autorise ainsi à se désengager, au moins financièrement, vis-à-vis du Louvre.

De son côté, Jean-Pierre Warnier fait valoir le risque d'hégémonie culturelle, que court en l'occurrence la France, en implantant, hors occident, des concepts, tels celui du musée ou de la sauvegarde du patrimoine, qui sont des valeurs occidentales. Est-ce que les émiriens, qui ont demandé l'aide de la France à la création de leur musée universel, souhaitent « acquérir » la crédibilité occidentale ? Pour James Clifford cependant, toutes les cultures se construisent à partir d'échanges ; elles sont constituées de strates d'acculturation, et ces libres interpénétrations basées sur le dialogue et l'échange instaurent une dynamique qui enrichit et aide à la compréhension de la multiplicité du monde.

Dans le quatrième chapitre, une question fondamentale, pour l'histoire des musées d'art et leurs pratiques dans le domaine de la conservation, est abordée ; il s'agit de l'intégrité et de l'inaliénabilité du patrimoine. En effet, pour respecter intégralement les principes de conservation des œuvres des collections, il faudrait ne pas les exposer ; il faudrait protéger leur environnement de toute agression, comme l'air, la lumière, les manipulations. Il s'agit alors de protéger l'intégrité physique des œuvres. Pour protéger leur intégrité artistique, il faut plutôt les faire circuler afin que leur transmission soit assurée, transmission qui s'opère par voie mémorielle plutôt que matérielle. C'est d'ailleurs ce que note Anne Bénichou, en précisant que la modernité artistique a plus ou moins exigé ce déplacement de la présentation statique de l'œuvre vers la médiation, l'échange et la circulation de l'art. Pour Arthur Danto, les interprétations sont d'ailleurs en partie constitutives de l'œuvre, tandis que Pierre Bourdieu affirme que c'est le

réseau professionnel qui produit l'artiste et son art, dès l'instant où ils s'inscrivent dans le circuit. Dans cette optique, il semble que plus le réseau est large, plus les opérateurs de transformation se font nombreux, et plus la vie artistique apparaît dynamique et pertinente à la société. Pourtant, Daniel Vander Gucht dénonce la propagation du mode de savoir et du rapport au monde occidental, notamment via l'appropriation colonialiste des objets du musée et leur représentation figée, « aseptisée » ; il considère que le musée s'exporte, sous le couvert d'encourager le dialogue entre les cultures, dans un dessein essentiellement capitaliste et individualiste.

Dans la deuxième partie du chapitre, le principe de l'inaliénabilité est étudié afin de déceler les rouages de son fonctionnement, et de mesurer les risques, les bénéfices, ainsi que les dangers de son éventuelle remise en cause comme a pu le laisser penser le rapport Lévy et Jouyet remis au gouvernement quelques mois seulement avant la signature de l'Accord Abou Dhabi. Après l'étude de cas, il s'avère que le principe n'est pas absolu : d'une part, la mise en dépôt est une manière de contourner l'inaliénabilité car elle n'est pas limitée dans le temps ; d'autre part, il s'avère qu'une procédure de déclassement, un décret gouvernemental, ou une loi parlementaire peuvent toujours, au cas par cas, court-circuiter l'inaliénabilité, même si celle-ci reste toutefois la règle.

Méthodologie et cadre théorique

Tel qu'avancé dans la Présentation des chapitres, le cadre théorique de ce mémoire est basé sur les travaux récents de Dominique Poulot, Andrew McClellan et Tony Bennett, qui ont démontré la dimension construite de la notion de patrimoine national, ainsi que la nature politique de la création du Louvre. La méthode d'analyse du corpus s'appuie sur l'ouvrage de Jean-Michel Tobelem, publié en 2005, *Le nouvel âge des musées, les institutions culturelles au*

défi de la gestion, qui analyse le cadre politique, social et culturel, économique et financier, dans lequel les musées français s'insèrent et évoluent, et duquel ils sont tributaires. En effet, un musée n'est pas seulement et simplement le gardien du patrimoine national qu'il expose en ses murs à des fins de plaisir didactique d'ordre historique ou esthétique, il est d'abord une institution dont l'existence et la vitalité dépendent de ses ressources financières. Quelles sont-elles et quelles devraient-elles être pour permettre le plein exercice des activités scientifiques du musée, pour protéger et garantir l'autonomie intellectuelle des conservateurs ? Tobelem recense les sources de financement des musées, la multiplication de leurs stratégies pour générer des fonds, les nouvelles alliances économiques et leurs inévitables contreparties ; il étudie l'évolution du rôle des conservateurs, les qualités d'administrateur, de gestionnaire exigées du directeur de musée, qui souvent outrepassent les qualités scientifiques autrefois primordiales. Il rend compte de l'organisation territoriale et tutélaire des musées, de l'impact économique local escompté, de l'essor du marketing muséal, des motivations derrière l'émission de certaines expositions temporaires itinérantes, de l'internationalisation des activités du musée, du développement du tourisme culturel, du risque de « dysneylandisation », etc. À la lumière de cet ouvrage, l'Accord et la polémique Abou Dhabi font ressortir la dichotomie entre la fonction de recherche du musée, qui est une mission d'ordre théorique et moral, et la nature politico économique du musée national, qui a des exigences d'ordre pragmatique. Ainsi, le projet Abou Dhabi semble vouloir parer aux besoins de financement grandissants, notamment face aux pressions du marché de l'art international et aux réalités du commerce global, auxquels sont confrontés les grands musées, en l'occurrence le musée du Louvre que l'État ne veut plus, ne peut plus, financer à lui seul.

Le corpus étudié ne comprend que de la documentation écrite. Celle-ci est constituée d'articles de la presse d'actualité, de la presse spécialisée, d'entretiens de professionnels de la

politique culturelle, du musée, de l'histoire de l'art accordés à ces dernières, de ressources électroniques, tel le site Internet de la Tribune de l'art qui se positionne en tête du mouvement de contestation, ainsi que de deux monographies publiées « à chaud », la première en 2007 de Jean Clair, et celle de 2008 de Didier Rykner. Après le repérage de l'ensemble des documents portant sur la polémique, le travail a consisté à établir l'actualité officielle portant sur le Louvre Abou Dhabi, via les informations des sites officiels des institutions françaises et émiriennes, à étudier les termes de l'Accord publié au Journal Officiel de la République, à mettre ensuite en parallèle les pros et les cons des spécialistes des institutions culturelles, de l'histoire de l'art et de la muséologie, eu égard aux différents points controversés. Cette deuxième étape a permis de cerner les points essentiels de dissension, dont la capitalisation du patrimoine de la nation et l'exploitation marchande du nom « Louvre », et cela dans le contexte de la mondialisation de l'économie de la culture.

CHAPITRE I

Mandat historique du Louvre et situation géopolitique

I.1 : HISTOIRE

Illustration retirée

Photographie de l'auteur, 2009.

L'inscription gravée dans la pierre au-dessus de la porte d'entrée de la Galerie d'Apollon scelle l'ouverture du premier musée public d'état de la première République française. L'inauguration est incluse dans un ensemble de festivités commémorant le premier anniversaire de la prise des Tuileries, la chute de la Royauté, l'arrestation du roi, le décret convoquant une Convention Nationale, et incidemment, les événements déclenchant la première Terreur. Elle fait ainsi partie du discours politique qui célèbre le triomphe de la volonté du peuple. Il faut cependant se rappeler que les révolutionnaires n'ont fait que poursuivre le projet déjà bien avancé du comte d'Angiviller, dernier Directeur Général des Bâtiments du Roi, d'ouvrir un musée public dans la Grande Galerie du Louvre. Ses dispositions, avortées par la Révolution, cherchaient à apaiser les dissidences, à satisfaire aux revendications des lettrés, des artistes, et à remédier à la fermeture, en 1779, de la galerie du palais du Luxembourg qui présentait au public, depuis 1750, certaines heures de certains jours, une centaine de tableaux provenant du cabinet du roi.

Historiquement, c'est à partir du Quattrocento que le statut de l'art ne cesse d'évoluer et que la galerie de peinture devient une composante de la panoplie du prince, une marque de distinction culturelle entraînant les cours européennes à rivaliser entre elles pour acquérir le plus beau au meilleur prix. En France, François 1er, chevalier éclairé de la Renaissance, se constitue une collection ; Henri IV s'intéresse aux antiquités et donne accès d'une partie de sa collection à quelques privilégiés. En 1747, Laffont de Saint-Yenne, homme de la Cour de Versailles, publie un opuscule qui, entre autres choses, dénonce la réclusion des chefs d'œuvres des collections royales et leur piètre état de conservation ; il suggère l'ouverture au public, dans le palais du Louvre, d'une galerie des collections royales³. L'air du temps incitant le pouvoir à prendre des

³ La Font de Saint-Yenne. *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, Genève, Édition de Slatkine, 1970. 155 p.

dispositions gouvernementales bienveillantes, l'idée, via l'intermède du palais du Luxembourg, fait son chemin, et la Commission des musées, établie par Jean-Marie Roland, ministre de l'intérieur du gouvernement révolutionnaire, peaufine et entérine le processus.

En 1793, non seulement une partie du palais des rois devient musée public, mais les collections royales qui constituent le noyau du musée deviennent patrimoine national. S'y ajoutent les biens du clergé confisqués par les révolutionnaires ainsi que ceux de la noblesse condamnée et/ou émigrée ; puis s'ajoutent encore, de manière méthodique, le butin des conquêtes militaires napoléoniennes. Le Concordat de 1802, la Restauration en 1815, feront restituer ou négocier la majorité des œuvres à l'Église et aux pays alliés de la Monarchie. Les collections sont cependant vite réapprovisionnées, grâce à l'attention portée aux collections nationales et aux judicieuses politiques d'acquisition, faisant du musée du Louvre l'indéfectible symbole de la démocratie culturelle et le gardien du patrimoine national français. Sans conteste, la Révolution transforme la notion de public, née au XVIII^e siècle, notamment avec les expositions du Salon des artistes car le visiteur, Carol Duncan and Alan Wallach le soulignent, qui était « sujet du roi » devient « citoyen français », acteur de la politique en place, « actionnaire » du patrimoine de l'État, tandis que celui-ci devient sujet et objet du musée :

The princely gallery spoke for and about the prince. The visitor was meant to be impressed by the prince's virtue, taste and wealth. The gallery's iconographic program and the splendour of the collection worked to validate the prince and his rule. In the museum, the wealth of the collection is still a display of national wealth and is still meant to impress. But now the state, as an abstract entity, replaces the king as host. This change redefines the visitor. He is no longer the subordinate of the prince or lord. Now he is addressed as a citizen and therefore a shareholder of the state.⁴

⁴ Duncan, Carol et Alan Wallach. « The Universal Survey Museum », dans Carbonell, Bettina Messias (dir.), *Museums Studies, An Anthology of Contexts*, Malden (MA), Blackwell Publishing, 2004, p. 58.

Le musée du Louvre, les collections, le patrimoine, le public, la nation sont des entités politiques nouvelles, les produits d'une volonté républicaine laïque symbolisant un nouvel ordre dont la France d'aujourd'hui se revendique l'héritière.

I.2 : ACTUALITÉ

Aujourd'hui, porter atteinte à l'intégrité des objets d'art et d'histoire abrités au Louvre, c'est mettre à mal l'une des pierres angulaires de l'histoire qui fait la France et les français. Et c'est ce qui est reproché à l'*Accord entre le gouvernement de la République française et le gouvernement des Émirats arabes unis relatif à l'ouverture du Musée Universel d'Abou Dabi*⁵ car il est considéré l'aboutissement de démarches diplomatiques d'état à état, sans que les professionnels de l'art et du musée aient été consultés. Seul un cercle restreint de spécialistes, dont Henry Loyrette, président du Louvre, Francine Mariani-Ducray, directrice de la Direction des Musées de France (DMF), participent aux négociations. Celles-ci prévoient, entre autres, l'aide des conservateurs français à l'acquisition d'une collection permanente pour le futur musée d'Abou Dhabi, l'utilisation du nom « Louvre » et la location d'œuvres. Peu avant la signature du contrat et malgré le relatif secret qui entoure le dossier, la controverse s'installe, d'autant que la décision d'une antenne du Louvre à Lens⁶ et le partenariat du Louvre avec le High Museum of Art d'Atlanta⁷ ont déjà sensibilisé les opinions aux dangers de l'errance et de la

⁵ Plusieurs orthographes de la capitale des Émirats sont utilisées. Nous retenons la plus commune, soit Abou Dhabi.

⁶ Décision ministérielle du 29 novembre 2004. L'antenne *Louvre-Lens* doit ouvrir en 2012.

⁷ Trois expositions thématiques d'un an chacune, de 2006 à 2009. Chaque exposition est constituée de quelque 150 œuvres du Louvre prêtées à titre onéreux (*loan-fees*).

commercialisation du patrimoine. C'est à la suite du texte *Les musées ne sont pas à vendre*⁸ publié dans le quotidien *Le Monde* du 12 décembre 2006 (signé par Françoise Cachin, Directeur honoraire des Musées de France, Jean Clair, conservateur général honoraire et écrivain, et Roland Recht, professeur au Collège de France, membre de l'Institut), que Didier Rykner, historien d'art et fondateur du site Internet *La Tribune de l'art*, lance une pétition en ligne, laquelle recueillera plus de cinq mille signatures. Le 3 février 2007, le journal *Libération*⁹ révèle que trente neuf conservateurs du musée du Louvre, sur soixante-dix, ont signé une note adressée au ministre de la Culture et de la Communication rendant compte de leurs inquiétudes, d'ordre déontologique, eu égard au projet Abou Dhabi. Malgré la signature de l'Accord en mars, les articles de presse, les débats « pour ou contre » se multiplient et arguent l'atteinte à l'intégrité de la profession, de l'institution, des œuvres, la marchandisation du patrimoine et de la culture. La polémique dépasse les frontières de l'Hexagone et interpelle la communauté scientifique internationale, si ce n'est l'ensemble du public, qui questionne l'avenir du musée, en l'occurrence du musée national, dans un marché globalisé.

L'Accord intergouvernemental est signé par le Ministre de la culture et de la communication, Monsieur Renaud Donnedieu de Vabres et par le Sheikh Sultan bin Tahnoon al Nahyan, président de l'Autorité du tourisme d'Abou Dhabi (TDIC) créée en 2004, et responsable du projet. Côté français, il est validé par le Premier ministre, Dominique de Villepin. Côté des Émirats, il est validé par le Président fédéral, Sheikh Khalifa bin Zayed al Nahyan, qui est également le gouverneur d'Abou Dhabi. Henry Loyrette, entre autres personnalités, est présent à

⁸ Cachin, Françoise, Jean Clair et Roland Recht. « Les musées ne sont pas à vendre », *Le Monde*, 12 décembre 2006. Accessible sur le site du quotidien : <http://www.lemonde.fr/opinions/article/2006/12/12/les-musees-ne-sont-pas-a-vendre>. Page consultée le 15 avril 2010.

⁹ Noce Vincent. « Les 'risques' du Louvre à Abou Dhabi. 39 conservateurs ont adressé une note au ministre de la culture », *Libération*, 3 février 2007. Accessible sur le site du quotidien : <http://www.liberation.fr/culture/010192916-les-risques-du-louvre-a-abou-dhabi>. Page consultée le 15 avril 2010.

la signature de l'Accord conclu pour une durée de trente ans et six mois. Cet Accord est composé de vingt et un (21) articles et de trois (III) annexes ; il résulte de la « volonté exprimée par les autorités émiriennes de mettre en place un musée universel à Abou Dabi. » Le premier article prévoit :

[...] la création d'un musée universel [...] présentant des objets majeurs dans les domaines de l'archéologie, des Beaux-Arts et des arts décoratifs, ouvert à toutes les périodes y compris à l'art contemporain, bien que mettant l'accent sur la période classique, à toutes les aires géographiques et tous les domaines de l'histoire de l'art, répondant à tout moment aux critères de qualité et à l'ambition scientifique et muséographique du Musée du Louvre et destiné à œuvrer au dialogue entre l'Orient et l'Occident, chaque Partie respectant les valeurs culturelles de l'autre¹⁰.

I.2.a : Les points principaux de l'Accord du 6 mars 2007

Les Émirats Arabes Unis demandent et reçoivent le concours de la France pour la conception et l'élaboration d'un musée universel à Abou Dhabi. Les dispositions centrales de l'Accord se condensent en cinq grandes parties.

Premièrement, le contrat prévoit l'utilisation du nom Louvre et/ou Musée du Louvre, pour une durée de trente ans et six mois à partir de la signature de l'Accord. À ce titre, la France perçoit la somme de quatre cents millions d'euros, dont cent cinquante millions payables trente jours après la signature de l'Accord.

Deuxièmement, l'entente implique la location d'œuvres. Elle est conclue pour une période de dix ans à partir de l'ouverture du Musée. Les objets sont prêtés, et présentés dans les galeries du musée d'Abou Dhabi, pour une durée comprise entre six mois et deux ans, éventuellement renouvelable. Ils sont issus des collections publiques françaises, avec « une

¹⁰ Voir Accord signé le 6 mars 2007, accessible sur le site du Journal officiel : <http://www.textes.droit.org/JORF/2008/09/03/0205/0002/> Page consultée en septembre 2009.

proportion raisonnable » provenant des collections du Louvre, leur nombre diminuant progressivement selon le calendrier : trois cents œuvres à partir de l'ouverture du Musée, deux cent cinquante œuvres à partir de la quatrième année, deux cents à partir de la septième année et jusqu'à l'expiration de la dixième année. La liste des œuvres prêtées est soumise à l'approbation de la Partie émirienne, celle-ci ne pouvant toutefois la refuser « pour des motifs déraisonnables. » Les compensations financières sont fixées à cent quatre vingt dix millions d'euros.

Troisièmement, l'Accord prévoit l'organisation de quatre expositions temporaires annuelles : une grande exposition d'environ mille deux cents mètres carrés, une exposition intermédiaire de six cents mètres carrés, et deux expositions « dossiers » de trois cents mètres carrés chacune. Dans le cadre de ces expositions, à l'affiche pour deux à quatre mois, soumises à l'approbation de la Partie émirienne qui ne peut les refuser pour des « motifs déraisonnables », la France s'engage pour quinze ans et perçoit la somme de cent quatre vingt quinze millions d'euros, dont soixante quinze millions destinés aux musées prêteurs.

Quatrièmement, la Partie française fournit des prestations de la conception à la réalisation du projet et accorde « conseil et assistance à la stratégie d'acquisition des collections permanentes du Musée. » Elle guide la Partie émirienne pour la constitution d'une Commission des acquisitions qui « peut comprendre des spécialistes français. » D'autre part, et dès la signature de l'Accord, la Partie émirienne prévoit un budget annuel moyen de quarante millions d'euros destiné à l'établissement de leur collection permanente. Parallèlement, la Partie française procède à la « formation de l'équipe de direction du Musée et du personnel à qualifications spécifiques. » Pour ces prestations, la France reçoit une rémunération globale de cent soixante cinq millions d'euros.

Cinquièmement, la Partie émirienne verse, un mois après la signature de l'Accord, vingt cinq millions d'euros à titre de mécénat. Ce mécénat permettra la restauration complète du Pavillon de Flore, ces travaux achevant le projet Grand Louvre¹¹ tel qu'envisagé en 1981 par François Mitterrand. De ce fait, les salles d'un des étages porteront le nom d'une éminence des Émirats.

Pour finir, l'Agence internationale des musées de France (renommée depuis Agence France- Muséums), est spécialement créée pour accomplir les modalités du contrat, et en particulier, pour définir le projet scientifique et culturel ainsi que la programmation des œuvres. Elle est constituée d'une douzaine d'établissements publics culturels parmi lesquels figurent le Musée du Louvre, le Centre Pompidou, le Musée d'Orsay, la Bibliothèque nationale de France, le Musée du quai-Branly, la Réunion des musées nationaux, etc.¹² Sur le plan financier, le contrat se résume à neuf cent soixante quinze millions d'euros au profit de la Partie française.

Le 7 janvier 2008, dans un communiqué de presse diffusé à la suite de la signature de la Convention détaillant les trois cent vingt types de prestation que devra fournir France-Muséums aux Émirats, Christine Albanel, Ministre de la culture et de la communication précise que les musées prêteurs bénéficieront d'une partie des fonds perçus, et que par ailleurs, une autre partie des fonds servira à l'élaboration d'un centre d'archives : « [Il réunira] les ateliers de restauration du Louvre et de Versailles et accueillera une partie du Laboratoire des musées de France. Les réserves des musées du Louvre, d'Orsay, des Arts décoratifs et des Beaux-Arts trouveront également dans ce nouveau centre un refuge contre le risque d'inondations¹³. » Incidemment, en octobre 2009, Frédéric Mitterrand, nouveau Ministre de la culture depuis juin, annonce que le

¹¹ Projet de réaménagement, de rénovation et de modernisation du palais afin de le destiner exclusivement au musée et notamment à l'entièreté des collections.

¹² Voir liste complète sur le site de l'Agence France-Muséums : <http://www.agencefrancemuseums.fr>

¹³ <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/communiqu/albanel/artaboudabi>. Site consulté en septembre 2009.

site de Cergy-Pontoise, dans le Val-d'Oise, est retenu pour l'établissement du Centre national de conservation, de restauration et de recherches patrimoniales en Ile de France.

Au delà de l'aspect mercantile de l'Accord, alors que les sommes perçues par la Partie française sont considérées, selon les observateurs, fabuleuses, insignifiantes ou presque, en comparaison de la valeur des œuvres prêtées, nombreux et déterminants sont les sujets de débat, portant sur l'évolution du musée et de sa gestion, sur le défi des institutions culturelles qui, bien qu'à but non lucratif, sont soumises à la globalisation de l'économie et à l'évolution du marché de l'art et de la culture.

I.2.b : La polémique

L'Accord intergouvernemental a entraîné un tollé qui peut se circonscrire en huit revendications essentielles. Premièrement, l'ingérence du politique dans le domaine du musée est dénoncée car le contrat est imposé sans négociations publiques préalables à la signature. Le deuxième sujet d'indignation porte sur la commercialisation du nom du Louvre qui devient label de marque. Troisièmement, pour les détracteurs du contrat, l'envoi des œuvres, à titre onéreux, équivaut à une commercialisation du patrimoine national, d'autant que le projet du Louvre Abou Dhabi est d'abord motivé par des raisons diplomatiques et économiques et non par un projet scientifique. La quatrième revendication vise l'intégrité et la sécurité des œuvres qui sont soumises à risque, tandis que le principe de permanence et la vocation à l'exhaustivité des collections du musée national est remis en question. Le cinquième point de controverse dénonce le conflit d'intérêt des professionnels du Louvre qui agiront en tant que conseillers à l'acquisition pour un musée étranger alors qu'ils sont fonctionnaires, agents de l'État français. Sixièmement, la France prête des œuvres « issues de différents musées publics volontaires ». Pour nombre de

sceptiques, l'expression est désinvolte car les pressions sur les conservateurs des musées de province peuvent être fortes, ceux-ci risquant d'avoir du mal à résister aux demandes de leur tutelle, favorable à l'envoi d'œuvres pour des raisons pécuniaires. Par ailleurs, les adversaires de l'Accord rappellent que la mission du Louvre est historiquement de collaborer avec les musées de province, véritables antennes du musée central ; ils dénoncent les difficultés chroniques des musées provinciaux à obtenir des prêts, gratuits, du Louvre, et suggèrent que ceux-ci seront d'autant plus difficiles à obtenir. Le septième sujet de débat soulève la question de la censure car, selon l'Accord, le choix des œuvres est soumis à validation par une commission sur laquelle l'Émirat a droit de veto. À ce sujet, Renaud Donnedieu de Vabres a mentionné que le choix des œuvres se fera avec tact et que seuls les « nus calmes¹⁴ » seront sélectionnés, ce qui apparaît comme une première forme de censure. Enfin, le huitième et dernier point soulève le principe d'inaliénabilité des collections publiques françaises. En effet, celui-ci semble quelque peu remis en question dans le rapport, *L'économie de l'immatériel. La croissance de demain*, de Maurice Lévy et Jean-Pierre Jouyet¹⁵. Ce rapport établi à la demande du Ministère de l'Économie et des Finances divise les œuvres du patrimoine en deux classes, les trésors nationaux et les autres. Les premiers sont inaliénables, les seconds seraient aliénables. Ce rapport rendu le 23 novembre 2006, soit quatre mois avant la signature de l'Accord avec Abou Dhabi, génère de nombreuses craintes, dont la hiérarchisation et la commercialisation de certaines œuvres des collections.

1.3 : GÉOPOLITIQUE ET CULTURE

¹⁴ Expression souvent reprise et commentée dans les journaux mais dont l'interview de laquelle elle ressort reste introuvable. Voir à ce sujet Didier Rykner. *Le spleen d'Apollon. Musées, fric et mondialisation*, Paris, Nicolas Chaudun, 2008, p. 105.

¹⁵ Maurice Lévy et Jean-Pierre Jouyet. Rapport de la commission sur L'économie de l'immatériel, p. 123. Accessible sur le Site Internet de l'Inspection Générale des Finances : http://www.igf.bercy.gouv.fr/sections/rapports/rapport_de_la_comis/view. Site consulté en septembre 2009.

I.3.a : Les Émirats Arabes Unis

Afin de mieux cerner les motivations de la polémique autour de l'Accord du 6 mars 2007, il semble nécessaire de présenter quelques faits concernant la situation géopolitique et culturelle des Émirats Arabes Unis. Protectorat britannique jusqu'à l'indépendance en 1971, les Émirats arabes unis sont depuis gouvernés par un sultanat héréditaire constitutionnel religieux (musulman sunnite). Situés sur le golfe persique, ils sont constitués de sept états représentant une superficie totale d'environ quatre vingt mille kilomètres carrés avec six millions quatre cent mille habitants en 2008¹⁶. L'État d'Abou Dhabi est le plus grand et le plus riche ; il représente plus de quatre vingt pour cent de la superficie totale avec un million d'habitants ; sa capitale, Abou Dhabi, est également la capitale fédérale. Derrière Abou Dhabi, vient l'État de Doubaï avec un million deux cent mille habitants ; sa capitale, du même nom, est la plus grande ville des Émirats. Viennent ensuite les micro-états de Charjah, Oum al Qaïwaïn, Ajman, Ras Al-Khaïmah, et Fujairah. En 2008, le produit intérieur brut (PIB) des ÉAU est de deux cent cinquante milliards de dollars américains, soit un PIB par habitant de l'ordre de trente neuf mille dollars, l'un des plus haut et plus stable du monde. Le taux de croissance de la population des Émirats est supérieur à soixante dix pour cent pour la décennie 1995-2005. La population, dont la classe d'âge des vingt à trente neuf ans représente cinquante trois pour cent, est constituée de près de quatre vingt pour cent d'étrangers.

Les ÉAU constituent la troisième puissance économique du Moyen-Orient derrière l'Arabie saoudite et l'Iran. Leur économie dépend des ressources fossiles (pétrole, gaz naturel)

¹⁶ Voir site de France Diplomatie :

http://diplomatie.gouv.fr/fr/pays-zones-geo_833/emirats-arabes-unis_428/presentation. Site consulté en septembre 2009.

non renouvelables, et des revenus de leurs investissements financiers qui seraient, à eux seuls, suffisants pour équilibrer les dépenses de l'État. Les autorités souhaitent toutefois diversifier leurs sources de revenus en investissant dans des participations industrielles, et dans le secteur des services, dont le tourisme. En 2007, les Émirats ont accueilli neuf millions de visiteurs, dont sept millions à Doubaï qui a été le premier des états à développer l'activité du commerce et des loisirs de luxe. La ville d'Abou Dhabi qui rassemble les ministères, les institutions gouvernementales, les ambassades, les communications et les compagnies pétrolières cherche à rivaliser avec la ville voisine, notamment en mettant en place l'ambitieux projet culturel sur l'île de Saadiyat. Barney Gimbel¹⁷ rappelle que le premier Président et héritier dynastique des Émirats, Sheikh Zayed bin Sultan al Nahyan, refuse, en tant qu'Émir de l'État d'Abou Dhabi, de vendre du terrain. À l'inverse, l'Émir de Doubaï (et Premier ministre de Zayed), Sheikh Rashid bin Saeed al Maktoum, autorise graduellement la vente de propriétés et les investissements immobiliers étrangers finissent par affluer dans son État. À la mort de Zayed, en 2004, son fils aîné, Sheikh Khalifa bin Zayed al Nahyan, lui succède à la tête des ÉAU tandis qu'un des plus jeunes fils, Sheikh Mohammed bin Zayed al Nahyan, gouverne, avec l'aide de son frère aîné, Abou Dhabi. La compagnie aérienne Etihad Airways et l'Emirate Palace Hotel sont rapidement créés, puis une nouvelle loi vient autoriser l'accès à la propriété ; Abou Dhabi¹⁸ prend le pas de Doubaï tout en souhaitant, toutefois, préserver et entretenir l'héritage culturel et religieux traditionnels.

I.3.b : Société et Culture

¹⁷ Barney Gimbel. « The richest city in the world. (No, it's not Dubai.) », *Fortune Magazine*, 19 mars 2007, p. 168-176.

¹⁸ Historiquement, l'État d'Abou Dhabi était plus pauvre, peuplé de tribus nomades et de quelques villages sur la côte, tandis que l'État de Doubaï était habité par des marchands sédentarisés et plus ou moins prospères.

L'émirat d'Abou Dhabi est historiquement peuplé de bédouins et de pêcheurs de perles vivant dans des huttes. Avec le succès de l'économie du pétrole et du gaz, la sédentarisation des caravaniers natifs de la région s'est accélérée. Aujourd'hui, du fait de l'importante immigration en provenance de l'Inde, du Pakistan, de l'Iran et de l'Asie du sud-est, moins de cinquante pour cent de la population est arabe même si quatre vingt quinze pour cent d'entre elle est de confession musulmane, observant en majorité le courant sunnite. La langue officielle des ÉAU est l'arabe mais la langue de communication est plus souvent l'anglais compte tenu des origines multiples des habitants. Le système juridique suit la loi canonique de la Charia qui régit la vie religieuse, politique, sociale et individuelle ; elle est toutefois appliquée de manière moins stricte que dans d'autres états musulmans de la région. Le code de conduite social est rigoureux, les contacts sociaux entre hommes et femmes très codifiés, et les outrages aux bonnes mœurs sévèrement réprimés. Le respect des droits humains reste souvent critiqué par les Organisations Non Gouvernementales (ONG) internationales, surtout en ce qui concerne les groupes minoritaires, dont la main d'œuvre étrangère. La censure est manifeste. Les médias sont très contrôlés, même si la presse anglaise est plus libre, nombre de sites Internet sont inaccessibles, à l'instar des sites en provenance d'Israël, de certains sites critiques de l'Islam, des sites de Flickr ou Twitter qui sont bloqués du fait de leur contenu considéré incompatible avec les valeurs locales. Incidemment, le site Internet de *La Tribune de l'Art*, qui mène la fronde contre le projet Abou Dhabi a été, durant plusieurs mois, inaccessible dans les Émirats¹⁹. La liberté d'expression est donc limitée, l'homosexualité est bannie, tandis que l'hostilité envers les Israéliens sévit librement.

Le but avoué de Sheikh Mohammed bin Zayed al Nahyan est de faire d'Abou Dhabi la capitale culturelle du Moyen-Orient, de renouveler l'art islamique, de renouer avec la grande

¹⁹ Didier Rykner. *Le Spleen d'Apollon. Musées, fric et mondialisation*, Paris, Nicolas Chaudun, 2008, p. 102.

époque de la culture arabe, et de faire des Émirats la plaque tournante des échanges entre l'Orient et l'Occident. L'Émir le formule ainsi : « Le but de l'île de Saadiyat doit être de créer un atout culturel pour le monde – une porte d'entrée et un phare pour l'expérience et l'échange culturels. [...] La culture traverse toutes les frontières, ainsi Saadiyat appartiendra au peuple des É.A.U., à l'ensemble du Moyen Orient et au reste du monde.²⁰ » Le district culturel sur l'île de Saadiyat est également conçu pour attirer le tourisme du monde entier à la recherche des plaisirs du farniente, de la mer, de la plage, du golf, du shopping, de la restauration et de l'hébergement de grand luxe. Tourisme, divertissement, et culture ne feront qu'un.

I.3.c : L'île de Saadiyat : île du Bonheur

L'île, de vingt sept kilomètres carrés, est à cinq cent mètres du rivage ; elle sera reliée par deux autoroutes à deux fois cinq voies. Elle se développe en plusieurs phases et son achèvement est prévu pour 2018. Abou Dhabi espère recevoir, dès 2015, trois millions de voyageurs, misant notamment sur sa situation géographique privilégiée, sorte de pont entre l'Orient et l'Occident. Saadiyat, destinée à être un sanctuaire de la culture universelle, centre de dialogue et d'échanges, sera, avant tout, une destination touristique de première classe. Le coût total du projet est estimé à trente milliards de dollars américains. Il inclut cinq musées : le musée universel portant le nom du Louvre réalisé par l'architecte français Jean Nouvel, un musée Guggenheim réalisé par l'architecte canado-américain Frank Gehry²¹, un Musée maritime réalisé par l'architecte japonais Tadao Ando, un Centre des arts vivants, consacré aux arts de la scène, réalisé par l'architecte

²⁰ Cité dans Joelle Seligson. « Can Museums buy happiness? », *Museum News*, novembre/décembre 2008, p. 46-53 et p. 83. "The aim of Saadiyat Island must be to create a cultural asset for the world – a gateway and beacon for cultural experience and exchange. [...] Culture crosses all boundaries, and therefore Saadiyat will belong to the people of the U.A.E., the greater Middle East and the world at large." Traduction Libre.

²¹ Thomas Krens qui n'est plus à la tête de la fondation Guggenheim conserve la conception et la mise en place du musée Guggenheim d'Abou Dhabi.

irako-britannique Zaha Hadid, et le Musée du patrimoine du Sheikh Zayed bin Sultan al Nahyan (père fondateur de la nation), réalisé par l'architecte britannique Norman Foster. S'ajouteront à ces musées un parc biennal incluant dix neuf pavillons consacrés à des expositions temporaires et à des galeries d'art, des salles de concerts et de spectacles, une annexe de l'Université de New York (NYU), un parc naturel, trois marinas pouvant héberger jusqu'à mille bateaux, deux terrains de golf, un circuit de Formule 1, vingt neuf hôtels de luxe, dont un de sept étoiles, huit mille villas, etc.

I.3.d : Les Émirats Arabes Unis et la France

Pour ceux qui contestent la légitimité du projet, le Louvre Abou Dhabi n'est pas le fruit d'intérêts culturels communs, mais plutôt celui d'intérêts commerciaux à entretenir. Les ÉAU sont le premier débouché commercial de la France au Moyen-Orient²², en l'occurrence grâce au commerce de l'énergie nucléaire, de l'aéronautique militaire (avions de chasse Mirage) et commercial (les Émirats sont le plus important client d'Airbus 380 avec cinquante huit commandes ferme et plusieurs dizaines d'annoncées.) La coopération culturelle, scientifique et technique est également présente, en particulier avec l'implantation d'une antenne de l'Université Paris IV-Sorbonne, ouverte en 2006 à Abou Dhabi, ainsi qu'une antenne des écoles de commerce INSEAD et HEC. La visite officielle aux ÉAU, en janvier 2008, du Président Nicolas Sarkozy a permis la signature de nouveaux accords, portant notamment sur le développement de l'énergie nucléaire civile et sur l'établissement d'une base militaire française

²² Voir site de France Diplomatie :

http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/pays-zones-geo_833/emirats-arabes-unis_428/france. Site consulté en septembre 2009.

aux Émirats. D'autre part, de nombreuses entreprises françaises sont présentes aux ÉAU, telles Total, Thalès, GDF Suez, Alstom, BNP Paribas, etc.²³

La réalisation du musée d'Abou Dhabi entre dans le cadre de l'Accord de coopération culturelle et technique conclu entre les deux pays le 3 juillet 1975, lequel est dûment rappelé en introduction à l'Accord du 6 mars 2007. L'entente inclut la formation de professeurs, l'échange de chercheurs, d'experts et d'étudiants, la création d'écoles et d'établissements culturels, l'organisation d'expositions et de manifestations scientifiques, techniques et culturelles, ainsi que l'encouragement du tourisme dans les deux pays²⁴.

I.3.e : Abou Dhabi sur la scène internationale de l'art

Fin mai 2009, les médias ont couvert le voyage officiel du Président Nicolas Sarkozy à Abou Dhabi, voyage motivé par la signature des derniers accords militaires et commerciaux passés entre les deux pays. Parallèlement, le prince héritier du royaume, le Sheikh Mohammed bin Zayed al Nahyan, et le président français, ont participé à la cérémonie de lancement du projet *Louvre Abou-Dabi* ; ils ont également inauguré l'exposition *Talking Art : Louvre Abu Dhabi*. Cette exposition présentait jusqu'au 2 juillet 2009 des œuvres prêtées par les musées du Louvre, d'Orsay, Guimet, du Quai Branly et par la Bibliothèque nationale de France, ainsi que les premières œuvres acquises par l'Agence France-Muséums pour le compte des Émirats, incluant des œuvres de Bellini, Murillo, Ingres, Manet et Mondrian. Selon l'Agence France-Muséums, la

²³ La France essuie cependant de gros revers commerciaux aux ÉAU, notamment en ce qui concerne un important projet nucléaire, de vingt milliards de dollars, qui vient de lui échapper, et elle n'a toujours pas réussi à vendre un seul avion de chasse Rafale. Voir à ce sujet Jean-Gabriel Fredet et Natacha Tatu. « Grands contrats : la fin d'un mirage », *Le Nouvel Observateur*, n° 2357, 7 janvier 2010, p. 40-42.

²⁴ L'Accord est accessible sur le site Internet de l'Ambassade de France : http://www.ambafrance-eau.org/france_eau/IMG/19750097.pdf. Site consulté le 15 avril 2010.

liste complète des œuvres du futur musée d'Abou Dhabi, achats et prêts, sera publiée dans le courant de l'année 2010.

Plus largement, les ÉAU s'impliquent de plus en plus sur la scène culturelle internationale. Pour la première fois en 2009, ils sont représentés à la Biennale de Venise avec non seulement un pavillon national intitulé « Ce n'est pas vous, c'est moi » mais également avec « La plateforme pour les arts visuels » présentée par l'agence gouvernementale Abu Dhabi Art Authority for Culture and Heritage (ADACH). De plus, après Doubaï et Charjah, Abou Dhabi a inauguré sa première foire internationale d'art contemporain, *Abou Dhabi Art*²⁵, tenue du 19 au 22 novembre 2009 et rassemblant une cinquantaine de galeries d'art d'Europe, d'Amérique, d'Asie et du Moyen Orient. S'y trouvaient, parmi les plus prestigieuses, les galeries Pace Wildenstein (New York), Gagosian (New York), White Cube (Londres), Kamel Mennour (Paris), François Morellet et Latifa Echakhch (Paris). Conjointement à la tenue de la foire, un premier espace muséal de près de deux mille mètres carrés s'ouvrait sur l'île de Saadiyat avec une exposition inaugurale, « DisORIENTations II », consacrée à l'art arabe et très remarquée par ses qualités artistiques et scénographiques²⁶. Deux autres espaces sont prévus sur l'île, dont l'ouverture est planifiée pour le printemps 2010 ; ces nouveaux locaux doivent permettre de donner un aperçu des œuvres et des activités qui se tiendront au Louvre et au Guggenheim lorsque ceux-ci seront achevés²⁷.

Ce nouvel essor culturel et artistique fait partie d'un plan d'action de l'autorité du Tourisme d'Abou Dhabi, nommée Tourism Development & Investment Company (TDIC), qui est une société d'investissement et une sorte d'agence ministérielle chargée du développement du

²⁵ La foire succède à Art Abou Dhabi qui s'est tenue en 2007 et en 2008, à Paris.

²⁶ Roxana Azimi. « L'île de Saadiyat accueille ses premiers visiteurs. », *Le Journal des Arts*, n° 314, 27 novembre 2009, p.35.

²⁷ Roxana Azimi. *Op. cit.*, p. 35.

tourisme et de la culture, qui pilote la réalisation du projet sur l'île de Saadiyat. Le responsable de la TDIC, Sheikh Sultan bin Tahnoon al Nahyan, lui-même cousin de la famille royale, annonce : « Abou Dhabi Art vise à faire d'Abou Dhabi, un grand carrefour culturel. Le salon représentera la culture de la région et entend devenir la toute première plaque tournante de l'art au Moyen-Orient.²⁸ ». Quant à Rita Aoun-Abdo, directrice du département culturel à TDIC, elle déclare, dans un entretien accordé au journal *The Art Newspaper*, à propos du même événement :

Abou Dhabi Art témoigne du dynamisme existant. Abou Dhabi est une ville jeune, et cette manifestation vise à ouvrir la porte toute grande à l'art. C'est ici que les choses se passent aujourd'hui. Le monde arabe connaît actuellement le type de renaissance artistique dont l'Europe a fait l'expérience au XVI^e siècle. [Il] remet l'accent sur ce que fut la culture arabe dès son existence, l'horizon s'élargit, de nouvelles initiatives interculturelles et éducatives voient le jour²⁹.

Certes, ces différentes manifestations montrent la volonté du pays à investir et à promouvoir le marché de l'art moderne et contemporain ; elles montrent également que le milieu artistique compte de nouveaux joueurs non négligeables au Moyen Orient. Nombreux sont les observateurs qui considèrent que ces événements sont indispensables afin de permettre au public de la région de développer une appréciation de l'art car, selon certains, le public intéressé est très limité et le seul acheteur potentiel aujourd'hui semble se réduire au clan royal. Dans ce sens, il est intéressant de noter qu'une coopération spéciale entre l'université Paris-Sorbonne et l'agence France-Muséums a mis en place un programme d'enseignement offert à Paris-Sorbonne Abou Dhabi (PSUAD), qui permet l'accès à un « Master Histoire de l'art et métiers des musées³⁰ » ;

²⁸ « Abu Dhabi Art », *The Art Newspaper*, supplément en français, réalisé pour le compte d'Abu Dhabi Art, novembre 2009, p. 1.

²⁹ « Modifier la perception », *The Art Newspaper*, *Op. cit.*, novembre 2009, p. 2.

³⁰ Information disponible sur le site de la Sorbonne à Paris :

<http://www.paris-sorbonne.fr/fr/spip.php?article11318>. Site consulté le 15 février 2010.

l'École du Louvre et l'Unité de Formation et de Recherche (UFR) d'Art et d'archéologie de Paris sont les responsables du programme académique.

Ni l'université, ni le musée ne peuvent cependant accomplir une action pédagogique à l'échelle nationale sans qu'un programme de scolarisation d'envergure soit mis en place, accessible, gratuit, et obligatoire pour tous. Et puisque l'Accord Louvre Abou Dhabi est signé et le que projet est en cours de réalisation, il appert que l'initiative franco-émirienne atteindrait sa finalité et ses objectifs, si elle obtient le succès international qu'anticipent les promoteurs de l'entreprise, et si elle s'étend sur l'ensemble de la population des Émirats.

CHAPITRE II

Le musée du Louvre, gardien du patrimoine national ?

Le patrimoine muséal a une valeur historique et artistique qui doit être protégée. Il incarne la mémoire de l'Histoire, et celle de l'Art. Il est document scientifique, objet de l'esprit ; il interpelle aussi les affects, ce qui le rend signifiant à différents égards. Il est objet du passé voué à un avenir s'il est toujours actualisé et s'il reste opportun pour la société, qu'elle soit nationale ou planétaire. La modernisation et la prolifération des musées depuis les années 1970 semblent lui avoir fait éviter l'écueil de la fossilisation muséale passéiste ; va-t-il aujourd'hui éviter d'échoir dans l'industrie de la culture de plus en plus menaçante ?

II.1 : LE CONCEPT HISTORIQUE DE PATRIMOINE NATIONAL, ET SA REMISE EN CAUSE AUJOURD'HUI : PATRIMOINE NATIONAL, PATRIMOINE MONDIAL, OU PATRIMOINE IDENTITAIRE ?

Le patrimoine national est le produit du passé que l'État s'approprie et élabore. Dominique Poulot définit le patrimoine comme étant « transmis, c'est-à-dire glosé, restitué,

raconté, travaillé.³¹ » Il précise que le patrimoine à une « étendue » illustrée par sa matérialité, et il a une « profondeur » renvoyant à la mémoire, laquelle « touche à la légitimité du pouvoir, à la mythologie des origines, à l'acte de transmettre, mais aussi à l'histoire des intérêts successifs des intellectuels et de leurs patrons, aux mille parcours de la curiosité³². » Le patrimoine a ainsi un statut symbolique de nature patriotique ; il est politique avant d'être culturel, mis au service de la construction d'une culture identitaire collective. Il est un des éléments constitutifs de la nationalité au même titre que la langue, l'appartenance à la même religion, ou le partage des mêmes traditions sociales.

Ainsi, en France, le Président Nicolas Sarkozy nouvellement élu (mai 2007), crée le Ministère de l'immigration, de l'intégration, de l'identité nationale et du développement solidaire. Dans une lettre de mission adressée le 31 mai 2009 à Éric Besson nommé à la tête du ministère, cinq grands objectifs sont définis ; le quatrième d'entre eux a pour titre : « La promotion de notre identité nationale doit être placée au cœur de votre action. » Entre autres directives, la lettre de mission énonce : « Vous prendrez part, aux côtés du ministre chargé de la Culture, à la mise en place du Musée de l'histoire de France, qui contribuera à faire vivre notre identité nationale auprès du grand public.³³ » Cela ne peut être plus clair, l'identité nationale est encore aujourd'hui le fruit d'une action politique dûment mise en place, et le musée en est un des instruments de choix puisqu'il a une responsabilité double, vis-à-vis du patrimoine collectif, et vis-à-vis de l'éducation du public.

II.1.a : La notion historique de patrimoine.

³¹ Dominique Poulot. *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris, Hachette, 2001, p. 4.

³² Dominique Poulot. *Op. cit.*, p. 3-4.

³³ Ministère de l'immigration, de l'intégration, de l'identité nationale et du développement solidaire. Accessible sur le site : http://www.immigration.gouv.fr/spip.php?page=dossiers_them_org&numrubrique=341. Page consultée le 16 avril 2010.

Le Musée du Louvre s'est constitué à partir des collections royales, auxquelles s'ajoutent les œuvres achetées pour compléter l'éventail, ainsi que quelque deux cents tableaux d'histoire, et trente deux sculptures de « Grands Hommes³⁴ » qui sont expressément commandées par le comte d'Angiviller. Andrew McClellan note que ces œuvres sont les premières acquisitions faites spécifiquement pour le public du musée ; elles sont destinées à inspirer des sentiments vertueux chez le citoyen français tandis qu'elles doivent éblouir le visiteur étranger. À ce propos, l'auteur note que le pouvoir royal, en reconnaissant l'existence d'une opinion publique à manipuler, admet par là même que ce pouvoir lui échappe et que les objets d'art qui servaient à la glorification du roi, à la mise en scène de son image, deviennent alors un instrument politique ayant pour fonction de contrôler l'opinion³⁵.

À Paris, après la légitimation de la destruction des symboles visibles de l'Ancien Régime³⁶, par décret de l'Assemblée révolutionnaire du 14 août 1792, les arguments des tenants de la sauvegarde du patrimoine sont entendus, et le discours politique promeut et justifie alors la conservation des biens de la monarchie, du clergé, de la noblesse, sous prétexte qu'ils représentent les abus tangibles d'un temps révolu ; cette stratégie permet d'enrayer l'iconoclasme. Le discours officiel et la propagande, rallie ensuite la population derrière « l'œuvre civilisatrice » de la France Napoléonienne qui pille l'Europe et enrichit le musée du Louvre, rebaptisé *Musée Napoléon*³⁷, dans lequel sont également déversées les œuvres d'art produites sur commande de Bonaparte, lequel cherche à légitimer son règne, sa dynastie, et son Empire.

³⁴ Vingt-huit seront réalisées. Voir Andrew McClellan. *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Berkeley (CA), Los Angeles & London, University of California Press, 1994, p. 49-90.

³⁵ Andrew McClellan. *Op. cit.*

³⁶ Ce n'est qu'en 1794, que le terme « vandalisme » est créé par l'Abbé Grégoire qui critique la destruction des œuvres d'art.

³⁷ Conçu sous Louis XVI sous le nom de *Musée Royal des Arts*, il est fondé en 1792 sous la dénomination de *Muséum Français* ; il devient *Musée Central des Arts* en 1796, puis *Musée Napoléon* en 1803.

En fait, depuis son origine et tout au long du XIXe siècle, le musée national sert à promouvoir la fierté nationale et contribue à la construction de l'unité collective par le biais du concept de patrimoine qui lui est inhérent. D'une part, le patrimoine devenant l'affaire de chacun en devenant l'héritage commun et le témoin de l'histoire de la Nation, participe ainsi à la construction identitaire de la France post révolutionnaire, républicaine et laïque. D'autre part, Tony Bennett le montre, le musée sert à uniformiser les comportements sociaux des différentes classes sociales, sur le modèle de la nouvelle élite bourgeoise, en instaurant des autorisations (par exemple : de parler, mais à voix basse) et des interdictions (par exemple : de bousculer). Le musée collabore ainsi au projet de normalisation de la conduite et de la mentalité des diverses couches de la population, lesquelles s'interpénètrent de plus en plus avec le développement urbain et l'apparition des chemins de fer, des grands magasins et des expositions universelles³⁸. À cette volonté d'instruction civique s'ajoute l'ambition d'éduquer le peuple non seulement via le choix des œuvres, mais également par le biais du dispositif muséographique. L'accrochage des œuvres sur les murs, selon une présentation chronologique et par écoles nationales, est le produit de décisions habiles qui servent le discours politique en mettant en valeur l'idée de progrès de l'art, et de progrès de l'histoire de France. À l'inverse, la galerie du Luxembourg, fréquentée essentiellement par l'aristocratie et un public d'amateurs avertis, regroupait les œuvres selon leurs qualités picturales à des fins de comparaisons esthétiques. Le Luxembourg était au service de l'art et des artistes, tandis que le musée du Louvre, tel qu'il est alors assemblé et présenté au public, est le résultat de choix politiquement motivés. Ce programme en trois temps, choix des œuvres, scénographie muséale, unification des comportements sociaux, incite les fondateurs du musée à opter pour la gratuité du musée afin que le plus grand nombre accède à l'édification.

³⁸ Tony Bennett. *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, London & New York, Routledge, 1995.

Dans un chapitre au titre révélateur, « The disciplinary museum », Eilean Hooper-Greenhill écrit :

Administratively and legally, the museum formed part of the state education system. This had profound implication and produced practices of access that were discontinuous in relation to other institutions, other 'museums', where hitherto entry had been restricted to educated people from higher social classes whose behaviour and correct demeanour could be relied upon. [...] In every ten-day period the 'Museum Français' was opened exclusively to artists and copyists for the first five days, the next two were reserved for cleaning, and on the last three the 'museum' was open free of charge to the public³⁹.

Les objets d'art et d'histoire constituant le patrimoine national du musée sont ainsi, pour leur grande majorité, sortis de leur contexte culturel ou fonctionnel pour prendre le statut d'œuvre d'art à valeur pédagogique, non seulement sur le plan esthétique, mais aussi sur le plan historique et/ou culturel. Ce patrimoine est donc le résultat d'une suite de dispositifs discursifs mis en scène, de prises de position, le résultat délibéré de choix et de renoncements de l'élite intellectuelle qui administre le musée et qui est en lien étroit avec le pouvoir central. Le musée du Louvre est donc un lieu de discours, un lieu de production de l'Histoire, de production de l'identité nationale, et par voie de conséquence, de l'altérité.

II.1.b : Ambiguïté du concept de patrimoine national.

James Cuno le rappelle, les nations ne sont pas innées, elles sont acquises, c'est-à-dire le résultat du pouvoir en place qui a la mainmise sur un territoire et sur la population qui l'occupe :

Once in power, leaders have to breed loyalty among their subjects or citizens (power alone is never enough, for long). And loyalty comes in great part from identifying with the nation. [...] We have to believe in our nationality, and identify with nations if they are to survive. This is the source of nationalism: identity with and loyalty to

³⁹ Eilean Hooper-Greenhill. *Museums and the shaping of knowledge*, London & New York, Routledge, 1992, p. 182.

a nation. And national culture is at once the means and manifestation of that belief, identity and loyalty⁴⁰.

Le patrimoine national matériel, les monuments historiques et objets de musée, ainsi que le patrimoine national immatériel, mémoriel, spirituel et moral, constituent l'histoire commune aux membres de la nation ; il résulte en grande partie de l'ascendance des pouvoirs gouvernementaux sur la société civile. Il a la valeur symbolique qui lui a été octroyée.

II.1.c : Patrimoine national ou patrimoine mondial

Le cosmopolitisme des sociétés contemporaines entraîne une certaine révision du concept de l'État national basé sur la cohésion identitaire de la population. Aujourd'hui, et même si le terme reste sujet à débats⁴¹, le multiculturalisme distingue les différents groupes coexistant dans une société, ou dans un pays, et cherche à leur donner une place équitable. Le philosophe Patrick Savidan le définit ainsi :

Le multiculturalisme est une conception de l'intégration établissant qu'il est en quelque sorte du devoir de l'État démocratique de « reconnaître », d'une part, la multiplicité des groupes ethnoculturels qui composent de manière significative sa population, et de chercher, d'autre part, à accommoder dans la mesure du possible, sur la base de principes clairement identifiables, cette diversité culturelle. La conception multiculturaliste marque par conséquent le renoncement à un point de vue assimilationniste fort qui se fonde sur un principe de stricte indifférenciation dans la reconnaissance⁴².

L'auteur précise que le multiculturalisme est actuellement l'objet d'une certaine reconnaissance politique et sociale qui, à terme, peut transformer le monde géopolitique en faisant reculer l'idée d'« État-nation » construit autour d'une appartenance ethnoculturelle essentielle, laquelle nivèle

⁴⁰ James Cuno. *Who owns antiquity? Museums and the battle over our ancient heritage*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 2008, p.17.

⁴¹ Pour certains, le multiculturalisme dénonce l'hégémonie occidentale et demande la reconnaissance et l'acceptation politique et sociale de toutes les minorités.

⁴² Patrick Savidan. *Le multiculturalisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2009, p. 17.

les autres groupes présents au sein de chaque État. Savidan appuie son raisonnement sur les théories du philosophe Jürgen Habermas, lequel considère qu'une des solutions pour dépasser la crise politique, sociale et culturelle des États modernes doit reposer sur une conception « postnationale » de l'État. En effet, dans son ouvrage, *Après l'État-nation*, Habermas développe le concept de « patriotisme constitutionnel » qui devrait remplacer le « patriotisme national » basé sur une communauté ethnique prépondérante partageant la même histoire. Selon Habermas, le patriotisme constitutionnel permet de rallier, sans les assimiler, les différents groupes culturels d'un territoire, derrière des valeurs juridiques et sociales démocratiques communes, acceptées et respectées par tous ; il permet de transformer l'« État-nation » en « État-social » engendrant la création d'une « citoyenneté multiculturelle » recomposant ainsi la base de la solidarité de la population⁴³. Par ailleurs Habermas affirme que la mondialisation de l'économie affecte le fonctionnement et la légitimité des États-nations, que le politique doit donc s'adapter et penser au-delà de l'État-nation historique pour envisager le gouvernement d'un État-social sous l'égide d'un système politique « supranational » assurant une certaine équité et solidarité « cosmopolitique »⁴⁴. C'est ce que résume Savidan en notant que « la conception 'postnationale' de l'État doit [...] permettre à la politique de se hisser au niveau de l'économie mondiale, en ne demeurant plus confinée dans les limites devenues trop étroites des nations⁴⁵. » Et si tel est le cas, le patrimoine national devient, par extension, un concept également trop étiqué pour représenter la multiplicité des identités des ressortissants d'un pays et l'idée d'un patrimoine « postnational », d'un patrimoine mondial, devient du même coup tout aussi plausible. Le traité international adopté par l'UNESCO en 1972 intitulé *Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel*, ratifié aujourd'hui par cent quatre vingt six états et

⁴³ Jürgen Habermas. *Après l'État-nation. Une nouvelle constellation politique*, Paris, Fayard, 2000, p. 66-70.

⁴⁴ Jürgen Habermas. *Op.cit.*, p. 33-37.

⁴⁵ Patrick Savidan. *Op. cit.*, p. 7.

protégeant huit cent quatre vingt dix biens culturels et naturels à valeur universelle, témoigne de la validité et de la reconnaissance du concept de patrimoine appartenant à l'humanité⁴⁶.

D'une certaine manière, le gouvernement français, en donnant une plus grande autonomie de gestion au Louvre, amorce quelque peu le processus de mondialisation de son patrimoine. En effet, le recul progressif de la tutelle de l'État, en particulier en ce qui concerne sa participation financière, remplacée par l'obligation du musée de trouver des investissements privés ou publics, nationaux ou internationaux, participe, au moins involontairement si ce n'est implicitement, à l'abandon graduel, voire à l'obsolescence de l'idée de patrimoine national. En laissant une place aux participations économiques extérieures, l'État accélère la marche de la mondialisation, et l'interaction du musée avec le marché globalisé entraîne, à terme, le changement de positionnement moral de son contenu.

Par ailleurs, peut-on affirmer que les collections du Louvre soient le juste héritage des biens transmis par les ancêtres de la Nation, sachant que la majorité des œuvres abritées dans le musée ne sont pas d'artistes français, ainsi la *Joconde*, la *Vénus de Milo*, la *Victoire de Samothrace* pour ne citer que ces trois gloires ? Même si elles font partie de l'héritage historique du musée, ne font-elles pas plus justement partie du patrimoine mondial ? Le musée du Louvre rassemble trente cinq mille objets, sur plus de soixante mille mètres carrés de salles d'exposition permanente. Ces objets sont aujourd'hui répartis en huit départements⁴⁷, nommément : les Antiquités orientales, les Antiquités égyptiennes, les Antiquités grecques, étrusques et romaines, les Arts de l'Islam⁴⁸, les départements des Sculptures, des Objets d'art, des Peintures, et celui des

⁴⁶ Chiffres accessibles sur le site Internet de l'UNESCO : <http://whc.unesco.org/fr/list>. Page consultée le 16 avril 2010.

⁴⁷ Un neuvième département est en cours de conception. Il sera consacré aux arts des chrétientés d'Orient, des empires byzantins et slaves. Voir Sophie Flouquet. « Musée du Louvre. Vers un 9e département », *Le Journal des Arts*, n° 317, 22 janvier 2010, p. 36.

⁴⁸ Dernier département patrimonial du Louvre créé par décret du 1er août 2003. Il doit ouvrir au public en 2012.

Arts graphiques. La diversité du génie créatif du monde entier est, plus ou moins, représentée dans le musée. Dès lors, la visée identitaire mondiale est plus compréhensible que la visée identitaire nationale car les collections du Louvre permettent à tout visiteur de retrouver la/les cultures dont il se réclame en ayant accès aux univers artistiques de toute la planète avec, en plus, la possibilité de tisser de nouveaux liens selon ses affinités personnelles. Les musées de nature encyclopédique, souligne James Cuno, « témoignent de l'hybridité et des corrélations qui existent entre les cultures du monde⁴⁹. » Ils permettent d'élargir les horizons de chacun et d'avoir accès à l'intemporalité et à l'universalité de l'art, c'est-à-dire à une vérité qui va au delà des considérations géographiques, politiques, culturelles. Incidemment, une œuvre conservée dans le département des Antiquités grecques, étrusques et romaines peut provenir d'un territoire national dépendant d'un autre département du Louvre, *per se* le département des Antiquités orientales, à l'instar de la mosaïque grecque, *Le Jugement de Pâris*, réalisée vers l'an 115 de notre ère et provenant de la ville d'Antioche, aujourd'hui située en Turquie orientale et rebaptisée Antakya. Cette situation, il y en a beaucoup d'autres, appuie la thèse de Cuno qui soutient que les antiquités ne peuvent appartenir à une juridiction particulière car ce sont les hasards de l'Histoire qui les font se trouver sur le territoire des états, des nations modernes. Pour Cuno, c'est l'intérêt du public universel qui doit dicter aux musées, et derrière eux aux nations, les politiques de conservation, d'accès au savoir et d'accès aux œuvres ; il suggère que l'attention se détourne de la « propriété des œuvres » pour s'orienter vers le gardiennage et l'administration des œuvres, car peu importe la propriété des œuvres, elles sont dans les collections du musée non pas pour le

⁴⁹ James Cuno. *Who owns antiquity? Museums and the battle over our ancient heritage*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 2008, p.123 : "[Encyclopedic art museums] bear witness to the hybridity and interrelatedness of the world's cultures." Traduction libre.

musée lui-même, mais pour le public qu'il sert⁵⁰. Les œuvres sont l'héritage historique commun ; elles sont sous la tutelle des musées dans la mesure où ceux-ci conservent la confiance du public, qu'il soit local ou global. Pour mieux servir le public universel, et pour des raisons de sécurité, tel le risque d'attentat terroriste, il semble raisonnable de disperser les œuvres et de les faire circuler. La circulation des œuvres engendre toutefois des risques importants liés à leur manipulation. Nous y reviendrons.

II.1.d : Patrimoine identitaire

« La culture [...] est personnelle ; elle n'est pas nationale. Les hommes font la culture, non les nations⁵¹. » Cuno incite ainsi à réfléchir à la pertinence de substituer au concept de patrimoine national ou de patrimoine mondial, celui de patrimoine identitaire personnel. En 2008, le musée du Louvre a reçu huit millions cinq cents mille visiteurs ; trente trois pour cent d'entre eux sont des visiteurs du territoire national, ce qui laisse la place à soixante sept pour cent de visiteurs étrangers⁵². Le musée attire donc les « nationaux » aussi bien que les « étrangers », quelles que soient les raisons de leur visite.

Au delà des chiffres, la mondialisation fait graduellement prendre conscience qu'il n'y a pas de patrimoine ou d'entité, comme la Nation ou l'État, qui puisse représenter chacun des habitants d'un pays donné. En effet, les mouvements migratoires, la conception pluraliste, les marchés globalisés, les nouveaux modes de communication, changent les paramètres historiques

⁵⁰ James Cuno. *Op. cit.*, p. 13 : "Does it really matter who owns a particular antiquity –whether it is a museum in the first world or a nation in the third world? Museums own antiquities (and all works of art in their collections) only insofar as they hold them in trust for the public they serve." Traduction libre.

⁵¹ James Cuno. *Op. cit.*, p. 11 : "Culture after all is personal; it is not national. People make culture, nations don't." Traduction libre.

⁵² Les statistiques complètes sur les publics du musée sont dans le rapport d'activités 2008 du musée. Accessible sur le site Internet du Louvre :

http://www.louvre.fr/media/repository/ressources/sources/pdf/src_document_56015_v2_m56577569831254499.pdf. p. 13-37. Document consulté en avril 2010.

en multipliant le flux des contacts et des influences qui favorisent l'émergence d'une identité personnelle, et collective plurielle. Le besoin d'appartenance est sans doute une aspiration légitime, mais c'est en reconnaissant les nombreuses affiliations de chacun, que l'on peut espérer enrayer les dérives communautaristes ou intégristes. L'écrivain Amin Maalouf écrit :

Chacun d'entre nous devrait être encouragé à assumer sa propre diversité, à concevoir son identité comme étant la somme de ses diverses appartenances, au lieu de la confondre avec une seule, érigée en appartenance suprême, et en instrument d'exclusion, parfois en instrument de guerre. [...]

De la même manière, les sociétés devraient assumer, elles aussi, les appartenances multiples qui ont forgé leur identité à travers l'Histoire, et qui la cisèlent encore ; elles devraient faire l'effort de montrer, à travers des symboles visibles, qu'elles assument leur diversité, afin que chacun puisse s'identifier à ce qu'il voit autour de lui, que chacun puisse se reconnaître dans l'image du pays où il vit, et se sente encouragé à s'y impliquer plutôt que de demeurer, comme c'est trop souvent le cas, un spectateur inquiet, et quelquefois hostile⁵³.

Dans cette perspective, le Louvre Abou Dhabi ne contribue-t-il pas à faire émerger une culture universelle ? C'est en tout cas la position de ceux qui défendent le projet, mais Amin Maalouf tempère quelque peu l'utopisme sous-jacent, par cette réflexion :

Il serait désastreux que la mondialisation [...] fonctionne à sens unique, d'un côté les 'émetteurs universels', de l'autre les 'récepteurs' ; d'un côté 'la norme', de l'autre 'les exceptions' ; d'un côté ceux qui sont convaincus que le reste du monde ne peut rien leur apprendre, de l'autre ceux qui sont persuadés que le monde ne voudra jamais les écouter⁵⁴.

Le Musée National du Grand Louvre, héritage des Lumières, gardien du patrimoine, vecteur d'identité, reste encore aujourd'hui une institution nationale, un lieu du pouvoir et d'argent. Peut-on alors soupçonner la France de tentation hégémonique, et les Émirats Arabes Unis d'être victimes d'une nouvelle forme de l'impérialisme français ? Dans le principe, la réponse est

⁵³ Amin Maalouf. *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p. 183-184.

⁵⁴ Amin Maalouf. *Op. cit.*, p. 143.

négative puisque c'est le gouvernement émirien qui est le demandeur et le payeur, en un mot le « client », tandis que le gouvernement français est son obligé, le « marchand ». Dans les faits, qui sont par contre plus insidieux, la réponse ne peut qu'être plus nuancée ; elle appelle une analyse construite à partir des études postcolonialistes afin de pouvoir analyser, et mettre à jour, l'éventuelle persistance des rouages historiques de l'eurocentrisme et de l'impérialisme culturel. Dans cette perspective, peut-on par exemple, soupçonner Abou Dhabi, financièrement très riche, de désirer « acheter » un musée occidental, ou pour le moins, un concept européen, et d'acquérir par là même la crédibilité et le prestige occidentaux ?

II.2 : L'INSTRUMENTALISATION POLITIQUE ET LA COMMERCIALISATION DU PATRIMOINE

Si l'attention se détourne de la propriété des œuvres pour s'orienter vers le gardiennage des œuvres, comme Cuno le préconise, il n'y a plus commerce, puisqu'il n'y a plus de propriété. Il reste cependant que la nation mandatée, gardienne d'un trésor à faire connaître et à rendre utile à la société du monde, se doit de respecter certaines règles déontologiques. Mais la conjoncture semble parfois peu propice à de telles attentions, d'où le conflit entre la mission scientifique, éducative et désintéressée du musée et sa dépendance tutélaire motivée, notamment, par l'équilibre des budgets. En 1992, la DMF détermine une résolution : « Face aux exigences nouvelles, aucun musée ne peut se contenter de gérer l'existant. Tout musée doit aujourd'hui s'interroger sur sa vocation, l'évolution de ses collections et de son public, son rôle dans la ville

et la région, sa place sur la scène nationale et internationale⁵⁵. » Il semble que le Louvre ait bien entendu les directives.

II.2.a : Le gouvernement français impose Abou Dhabi au Musée du Louvre

Le gouvernement français impose le Louvre Abou Dhabi au Musée national du Louvre. Selon le principe du donnant-donnant, les Émirats Arabes Unis imposent le Louvre Abou Dhabi à la France puisqu'il semble probable qu'un refus français aurait entraîné un refroidissement des relations diplomatiques entre les deux pays avec d'éventuelles répercussions économiques douloureuses. Est-ce que l'économie de la France pouvait risquer de perdre sa position commerciale favorable et de gros marchés potentiels pour conserver intacte l'éthique de la profession, si ce n'est l'autonomie du Louvre ? C'est la question essentielle et la réponse diffère selon l'angle de vue de l'homme politique, de l'économiste pragmatique, ou encore du conservateur aux aspirations professionnelles scientifiques et morales.

II.2.b : L'autonomie du Louvre

En ce qui concerne l'autonomie du Louvre, elle est relative puisque le musée appartient à l'État et son directeur, présentement Henri Loyrette qui a pris les rênes en 2001, est nommé par le Président de la république pour un mandat renouvelable de trois ans⁵⁶. Loyrette, dans un entretien du 29 mars 2007 accordé au quotidien *Les Échos*, est clair sur le positionnement du Louvre :

Le Louvre a toujours eu un rôle central dans la diplomatie culturelle de la France et a vécu au rythme de la vie politique du

⁵⁵ Cité par Jean-Michel Tobelem. *Le nouvel âge des musées. Les institutions au défi de la gestion*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 245-246.

⁵⁶ À Paris, le 15 avril 2010, le Conseil des Ministres vient de renouveler Henri Loyrette dans ses fonctions à la tête du Louvre. Il s'agit de son quatrième mandat.

pays. Lorsque certains accusent le projet d'Abu Dhabi d'être un projet diplomatique et politique, je dois dire que ce n'est ni nouveau ni choquant. Le Louvre n'est en rien un instrument dans cette affaire, et je trouve tout à fait sain et normal que, en tant que premier musée national, il serve les intérêts de la France et contribue à son rayonnement⁵⁷.

Ainsi, le rôle du Louvre se définit par son statut historique de premier musée créé par la République ; à ce titre, il joue un rôle de serviteur de l'État et, au moins tacitement semble-t-il, de leader des musées nationaux français. La revue *Connaissance des Arts* rapporte les propos, dans le même sens, de Loyrette : « Les missions d'un grand musée ne sont pas seulement de montrer les œuvres, même si c'est la plus importante. Il a aussi une mission scientifique, pédagogique, sociale et diplomatique⁵⁸. » La participation à la politique de rayonnement, de développement, voire à la glorification de la grandeur nationale, est une caractéristique historique du musée, renouvelée aujourd'hui et assumée par son président. Sans doute le musée se laisse-t-il croire neutre, mais ni son autonomie institutionnelle, ni son autonomie intellectuelle n'étaient prévues par les fondateurs. Le Louvre est, il a toujours été, un des acteurs de la mise en place des programmes du pouvoir. Aujourd'hui, il a acquis de l'indépendance vis-à-vis des institutions gouvernementales, mais il reste un musée d'État, et certaines de ses actions sont le résultat de la collaboration avec le Ministère de la culture et de la communication.

Son rôle statutaire s'est, en effet, complexifié au cours des dix dernières années. En décembre 1992, alors que le projet d'agrandissement, de rénovation, de réaménagement et de modernisation du Grand Louvre est bien avancé, le musée acquiert des pouvoirs nouveaux en devenant un Établissement public, c'est-à-dire une personne morale de droit public, financée par

⁵⁷ Pierre de Gasquet et Nathalie Silbert. « Le Louvre à Abu Dhabi : ambition culturelle ou levier financier ? Dialogue entre le président du Louvre et le patron de l'entreprise mécène Fimalac », *Les Échos*, n° 19888, 29 mars 2007, p. 8.

⁵⁸ Guy Boyer. « Les musées doivent-ils rester dans leurs murs ? », *Connaissance des Arts*, n° 646, février 2007, p. 16.

des fonds publics avec pour mission de servir le public. Les nouvelles dispositions administratives et financières accordées à l'administration du musée lui permettent de gérer plus librement les ressources allouées par l'État et, par là même, de devenir responsable de ses éventuels déficits. Les lois « Musées » de 2002 et « Mécénat » de 2003 viennent ajouter de nouvelles dispositions émancipatrices ; le nouveau statut du Louvre l'autorise à solliciter des crédits supplémentaires d'origine privée et lui accorde la compétence, non partagée, en matière d'acquisition d'œuvres d'art⁵⁹. Quatre grandes sources de financement alimentent aujourd'hui ses revenus : les subventions de l'État ; le mécénat et le parrainage ; ses recettes propres provenant de la billetterie, des revenus de placements financiers et des activités annexes telles la location d'espaces, les boutiques, la restauration, ainsi que le fonds de dotation dont elle est titulaire depuis 2009.

C'est le 17 avril 2003, dans le cadre de la nouvelle Loi organique relative aux lois de finances (LOLF), laquelle supervise la performance de la gestion des fonds publics et la transparence de l'information budgétaire, que le Ministère de la culture et l'Établissement public du Musée du Louvre signent le premier Contrat d'objectifs et de moyens (COM) mettant en place les orientations gouvernementales sur trois ans. Le contrat vise essentiellement à la rentabilité des crédits octroyés. Il implique la conservation du patrimoine et l'enrichissement des collections, le développement de la recherche, et une politique d'action culturelle. En substance, trois grandes directives sont énoncées : il faut intensifier l'action culturelle afin d'assurer la haute fréquentation du musée par le public national ; il faut mettre en valeur le patrimoine afin de développer la coopération avec les musées de région et intensifier le rôle du Louvre à l'international ; il faut redéfinir les fonctions professionnelles afin d'optimiser les ressources

⁵⁹ La Réunion des musées nationaux (Rmn), avait jusqu'alors la compétence en matière d'acquisition et percevait, à ce titre, les recettes de la billetterie. Elle englobait ainsi plus d'une trentaine de musées nationaux. Ceux-ci devenant peu à peu des Établissements publics, elle se retrouve, actuellement, en cours de redéfinition.

humaines, techniques et financières⁶⁰. Le Louvre Atlanta, le Louvre Lens, le Louvre à Québec, le Louvre Abou Dhabi illustrent cette politique mise en œuvre par l'Établissement public du Louvre, opérateur de l'État. C'est ce qu'exprime, au moins en partie, Henri Loyrette dans l'« Avant propos du Président-directeur du Louvre » au rapport d'activités de l'exercice 2003 :

Enfin, aujourd'hui et demain, conformément aux orientations du gouvernement, l'action du Louvre contribuera très fortement à la décentralisation culturelle, qui constitue l'une des priorités du contrat d'objectifs et de moyens 2003 – 2005 qu'il a signé avec l'État. La participation accrue de l'établissement se traduira notamment par un projet de création d'une antenne du Louvre en région⁶¹.

La création du *Louvre-Lens*, annoncée par le Premier ministre en novembre 2004, s'avère un projet critiquable, pour des raisons étrangères à l'équilibre des budgets du Louvre, et il n'échappe d'ailleurs pas à la controverse⁶². Dans un communiqué de presse du 17 avril 2003, jour de la signature du premier Contrat d'objectifs et de moyens, le Ministre de la culture, Jean-Jacques Aillagon, précise : « Le Louvre s'engage à accroître ses ressources propres de 8,2 millions d'euros sur trois ans et à financer grâce au mécénat l'aménagement de nouvelles salles (20 millions d'euros pour la période 2003/2005, soit un doublement de ses recettes à ce titre)⁶³. » La création du Louvre Abou Dhabi est donc dans la lignée des orientations prévues par le Contrat d'objectifs et de moyens, notamment en ce qui concerne deux objectifs : l'accroissement de l'implication du Louvre à l'international et le financement par le mécénat. Pour l'exercice 2007, le Louvre perçoit près de cinquante huit millions d'euros à titre de mécénat contre treize millions en 2006 ; le mécénat de vingt cinq millions d'euros en provenance des Émirats explique,

⁶⁰ Anne Krebs et Bruno Maresca. *Le renouveau des musées*, Paris, La documentation française, coll. « Problèmes économiques et sociaux », 2005, p. 93-94.

⁶¹ Les rapports d'activités du Louvre pour les années 2003, 2004, 2005, 2006, 2007 et 2008 sont accessibles sur le site Internet du Louvre : http://www.louvre.fr/llv/musee/rapports_activites.jsp. Site consulté le 16 avril 2010.

⁶² Le projet *Louvre-Lens* est abordé dans le prochain chapitre.

⁶³ Communiquée de presse du 17 avril 2003 accessible sur le site du Ministère de la Culture : <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/communiqu/aillagon/contratlouvre.htm> Site visité le 19 octobre 2009.

en grande partie, le bond des gains, mais la progression constante des recettes propres du Louvre montre que la subvention étatique qui représente soixante et onze pour cent du budget en 2003 est proportionnellement ramenée à moins de soixante pour cent en 2007⁶⁴. Le Louvre est donc aujourd'hui en état de double dépendance, vis-à-vis de l'État dont il est redevable et vis-à-vis de ses partenaires qui participent de plus en plus à son financement.

II.2.c : L'éthique professionnelle et le prêt d'œuvres

En ce qui concerne la déontologie des musées, il faut noter que si elle s'appuie dans le principe sur les prêts d'œuvres à titre gratuit, assurant ainsi la circulation équitable des objets entre musées, riches, moins riches ou pauvres, les pratiques professionnelles récentes montrent que des accommodements ont été nécessaires, ne serait-ce que pour faire face aux coûts grandissants des frais liés aux échanges d'œuvres, tels les frais d'administration, de manipulation, de nettoyage, d'encadrement, d'assurance ou de transport sécurisé, qui incombent désormais aux emprunteurs et marginalisent d'office les musées aux ressources moindres, sauf en cas de tractations spéciales.

Au delà de ces coûts, la vente-achat d'expositions « clefs en mains », souvent conçues par un conservateur invité, ou par un seul musée, c'est-à-dire sans collaboration ou projet de recherche entre les musées prêteurs et/ou les musées d'accueil, se multiplient. Elles sont réalisées, communément, sans grande contribution scientifique, et ne cherchent pas nécessairement à développer l'intérêt du visiteur pour des sujets de l'histoire de l'art (époque, lieu, thématique, artiste, œuvre), moins emblématiques mais qui seraient néanmoins opportuns à découvrir. Ces programmes de blockbusters offrent des expositions consensuelles au service

⁶⁴ Les derniers chiffres, annoncés par Henri Loyrette, montrent que le budget du Louvre provient désormais, pour 50 % de l'État et pour 50% du mécénat et des ressources propres.

d'un budget de rentabilité. La publicité, l'attention médiatique, les visites commentées, les conférences proposées, le catalogue d'exposition, les cartes postales, calendriers, posters, bijoux et babioles de la boutique composent l'armada mise en place pour conditionner le visiteur-client à ne pas manquer l'événement. Le retour sur investissement est substantiel, et il va sans dire que les entreprises sponsors préfèrent ces expositions qui attirent un large public, ne serait-ce que pour la publicité et le retour en valorisation sociale que cible leur mise de fonds. Ces expositions permettent au musée de montrer sa place active dans la société, mais également et surtout, de financer ses activités moins lucratives pour lesquelles les commanditaires se font rares.

D'autre part, la circulation payante des collections se multiplie, notamment pendant la fermeture des musées pour travaux, qu'elle aide d'ailleurs à financer. Notons pour exemples les expositions itinérantes des collections du musée de l'Orangerie, de la Fondation Barnes, du Art Institute de Chicago, qui ont chacune contribué à payer les travaux de rénovation ou d'extension. La plus récente, l'exposition itinérante du musée public d'Orsay va rapporter, grâce à la circulation de quelque deux cent vingt œuvres en Espagne, aux États Unis, en Australie et au Japon, dix millions d'euros au musée, ce qui permettra de financer sa restauration et son agrandissement. Le coût des travaux est estimé à onze millions et demi d'euros ; le ministère de la Culture concède deux millions à affecter sur les travaux de rénovation de l'architecture⁶⁵. Ces chiffres montrent bien que les musées doivent trouver des nouveaux fonds puisque l'État ne les finance pas suffisamment, ce que déplorent nombre de conservateurs et d'historiens de l'art, dont Françoise Cachin, qui rappellent que les musées nationaux sont pourtant source d'importants revenus dont tout le pays bénéficie.

⁶⁵ Gareth Harris. « Musée d'Orsay's loan fees spark row. Museum revamp funded by international tour of impressionist works. » *The Art Newspaper*, n° 207, novembre 2009, p. 20.

Les premiers partenaires du musée sont les professionnels de l'éducation, de la culture, du tourisme, ainsi que les entreprises sponsors, chacun de ces groupes participant activement à la visibilité du musée et à la croissance de sa fréquentation par différents publics. Au cours des dernières années, une nouvelle sorte de partenariat s'est développée et même banalisée ; il s'agit d'Accords conclus entre musées, le plus souvent à l'échelle internationale ; ces partenariats prévoient le dépôt payant, pour des périodes plus ou moins longues avec des rotations éventuelles, d'objets d'art et d'histoire. Ainsi, en 2007, le Louvre a organisé six expositions avec des musées partenaires à Pékin, Singapour, et dans plusieurs états des Etats-Unis, qui ont non seulement assumé tous les coûts afférents, mais qui ont « de surcroît versés des donations au Louvre pour un montant total de 2 071 000 €⁶⁶. » Ces partenariats, à l'instar de celui avec le High Museum d'Atlanta qui a rapporté treize millions d'euros en échange de conseils et expertise de la part des conservateurs du Louvre et du prêt de chefs d'œuvres (tels *Et in Arcadia Ego* de Poussin, *Baldassare Castiglione* de Raphaël ou *Le Jeune Mendiant* de Murillo), sont décriés par de nombreux observateurs parce qu'ils dépassent le cadre scientifique, qu'ils sont motivés par le profit, et entraînent la délocalisation de longue durée d'œuvres qui deviennent monnaie d'échange⁶⁷.

Accessoirement, mais notons-le toutefois, il faut se demander si la photographie d'œuvres, qui est acceptée au Louvre et qui donne accès à des hordes de visiteurs en quête du trophée photo de la *Joconde*, s'inscrit dans la logique de l'éthique professionnelle. L'autorisation de photographier crée des files d'attente insupportables pour seulement quelques instants

⁶⁶ « Les finances du musée du Louvre », p. 309 dans Rapport d'activités 2007 accessible sur le site Internet du Louvre : http://www.louvre.fr/llv/musee/rapports_activites.jsp. Consulté en novembre 2009.

⁶⁷ Le Louvre vient de signer un partenariat de six ans avec la ville de Vérone. Selon le Louvre, l'Accord ne prévoit pas le paiement de « loan fees » tandis que ce même partenariat est controversé en Italie du fait de quatre millions d'euros à verser à la France à titre de « loan fees. » Voir Gareth Harris. « Louvre and Verona agree six-year partnership », *The Art Newspaper*, n° 208, décembre 2009, p. 16.

permis devant l'œuvre. Elle contrarie et désillusionne le visiteur en quête de la délectation, expérience au cœur de la mission du musée, qui se trouve sacrifiée pour le bonheur du visiteur-chasseur. Les belles cartes postales de la Réunion des Musées Nationaux (Rmn) sont disponibles dans toutes les boutiques du musée, mais interdire la photographie réduirait sensiblement les recettes de la billetterie d'entrée au musée. Là encore, il s'agit d'une forme de capitalisation et de consommation du patrimoine, puisque c'est l'intérêt mercantile qui prime sur la mission initiale d'étude, d'éducation et de délectation⁶⁸.

Ces divers phénomènes témoignent du retrait, à la tête du musée, de la figure savante du conservateur-chercheur qui fonde sa légitimité sur l'activité scientifique, au profit du conservateur-commissaire d'exposition-médiateur-développeur⁶⁹ qui fonde sa légitimité sur l'activité culturelle, sociale, sur les spéculations urbanistiques et qui, tel un chef d'entreprise, mise sur la croissance de son établissement par l'intermédiaire de projets ambitieux accentuant la visibilité du musée auprès de groupes cibles. Après la séduction entamée auprès du « grand public », des touristes, des scolaires, des médias, c'est l'implantation du musée « hors les murs », pour une période plus ou moins longue, qui constitue la plus récente approche du conservateur-administrateur d'aujourd'hui. Après la lutte contre l'hermétisme du musée d'autrefois, pour la démocratisation culturelle, c'est aujourd'hui le combat pour l'équilibre des budgets par le biais d'activités profitables. La position demeure sans doute défendable, mais le tournant est amorcé : le glissement du musée, lieu de savoir et d'acculturation, vers un musée, lieu de spectacle, de divertissement, ou encore site touristique, le définit désormais comme un lieu tendant à la rentabilité. Jean-Michel Tobelem résume ainsi le changement opéré : « En quittant le monde de

⁶⁸ Peut-on toutefois, sur le plan juridique et sur le plan éthique, empêcher de photographier des œuvres qui appartiennent au public ?

⁶⁹ Voir « Tableau 4. Typologie de profils de conservateurs », dans Jean-Michel Tobelem. *Le nouvel âge des musées. Les institutions culturelles au défi de la gestion*. Paris, Armand Colin, 2007, p. 119-120.

la transcendance, les musées et leurs expositions entrent en définitive dans l'univers du social, du politique et du marché, et peuvent alors susciter des controverses et des conflits⁷⁰. » Ils peuvent, en effet, perdre de vue les missions de conservation, de recherche et d'éducation qui sont perçues, pourtant, comme les valeurs fondatrices et le centre d'intérêt des activités de l'institution.

Dès 2001, Philippe de Montebello, alors directeur du Metropolitan Museum of Art de New York, montre son inquiétude quant à l'évolution du rôle du conservateur : « En fait, le défi des conservateurs restera leur capacité à transformer des expositions de type blockbuster en des expositions contribuant à l'avancement des connaissances ; c'est là la seule justification du prêt d'œuvres d'art⁷¹. » Et c'est en effet dans cet esprit d'accommodation du projet scientifique, « à inventer », et de l'aspect financier avantageux, qu'en introduction au rapport d'activités 2007, Henri Loyrette présente le projet Abou Dhabi :

Projet scientifique extraordinaire, il s'agit d'assister nos partenaires émiriens à créer un musée dont les partis pris scientifiques, culturels, pédagogiques s'inscriront résolument dans des perspectives nouvelles que nous devons inventer [...]

Le Louvre Abou Dabi [...] engendre des ressources considérables, permettant au Louvre d'envisager sereinement un plan d'investissement de moyen et long terme, intégrant un ensemble de chantiers très nécessaires mais qui n'avaient pas jusqu'à présent trouvé leurs financements. Plus largement ce projet irriguera l'ensemble des musées nationaux partenaires⁷².

⁷⁰ Jean-Michel Tobelem. *Le nouvel âge des musées. Les institutions au défi de la gestion*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 228.

⁷¹ Philippe de Montebello. « The art museum's most valuable currency : curatorial expertise », *The Art Newspaper*, n° 115, June 2001 : « In fact, the challenge for good curators will remain their capacity to transform even exhibitions of the blockbuster type into shows that bring greater understanding of their subject; that is the only justification for the loan of major works of art. » Traduction libre.

⁷² Voir « Avant-propos du Président-directeur du musée du Louvre » en introduction au Rapport d'Activités 2007 accessible sur le site Internet du Louvre : http://www.louvre.fr/llv/musee/rapports_activites.jsp. Consulté en octobre 2009.

Nul doute, les motivations premières du projet Abou Dhabi ne sont pas d'ordre scientifique ou didactique. D'ailleurs, un article du journal *Le Monde* du 26 décembre 2007 rapporte qu'« Henri Loyrette reconnaît avoir eu des doutes et des hésitations lorsque le projet lui a été présenté » mais, celui-ci de préciser : « J'ai finalement obtenu des garanties et j'ai réussi à le faire évoluer [...] »⁷³. » Est-ce pour autant toujours possible de réussir à joindre un projet muséal à valeur scientifique et éducative à un projet qui est, avant tout, d'ordre économique ? Et si tant est que la greffe réussisse, est-ce pour autant toujours possible d'en convaincre et de remporter l'adhésion de ses pairs et du public ? Pour le moins, ce genre d'approche apparaît sujet à dérives, à l'instar de l'émission de projets savants plus ou moins malaisés, sans véritable justification de pédagogie ou de recherche, accolés sur des contrats conclus au profit d'opérations financières étrangères à la mission scientifique du musée.

Cependant, les dimensions scientifique et culturelle du projet, telles qu'envisagées par Loyrette et telles que mentionnées à l'Article premier de l'Accord, ne manquent pas d'intérêt car la présentation des collections est prévue pour aller au delà du classement chronologique, par pays ou par écoles :

Les galeries du Musée laissent une large place aux confrontations entre des œuvres de périodes et d'aires géographiques différentes, mettant en valeur le dialogue entre les civilisations dans le domaine des arts. A cet égard, la part minoritaire dévolue à l'art contemporain est présentée en écho aux œuvres anciennes afin de mettre en lumière les continuités entre les époques et de montrer comment le regard sur les œuvres anciennes est régi par les perceptions contemporaines [...] le parcours de visite est organisé selon des thématiques qui offriront au visiteur une vision large et novatrice des enjeux artistiques, centrée sur des genres (le portrait, le paysage...), sur des concepts (le voyage...) ou l'expression visuelle des relations entre l'homme et le monde (l'art funéraire...) [...] les œuvres présentées relèvent des

⁷³ Michel Guerrin et Emmanuel de Roux. « Henri Loyrette confronté à la mondialisation des musées », *Le Monde*, 26 décembre 2007, p. 16.

techniques les plus variées : peinture, sculpture, objets d'art, arts graphiques, vidéo, installations [...] ⁷⁴.

Cette approche dialogique inédite, pour ce qui concerne au moins le musée du Louvre, ne peut qu'être fertile pour générer des possibilités d'interprétations de la part des occidentaux. Mais c'est aussi l'expertise des historiens d'art, le regard des spécialistes, des intellectuels, et du public moyen-oriental qui s'avèrent prometteurs, et qui ne peuvent qu'enrichir l'histoire de l'art occidental. En effet, le regard occidental s'est posé, jusqu'à l'appropriation, sur les cultures du monde entier ; l'idée du regard islamique posé sur l'art occidental, exposé en terrain oriental, se présente certes comme une nouveauté qui éveille la curiosité.

Mais le musée atteindra-t-il le « grand public » émirien, si tant est que celui-ci existe ? Rappelons que le musée du Louvre accueille entre huit et neuf millions de visiteurs par an alors que la population des Émirats est estimée à six millions et demi en 2008. Près de quatre vingt pour cent des habitants sont des non-nationaux en provenance du Sous-continent indien, surtout d'Inde, du Pakistan, du Bangladesh et du Sri Lanka, ainsi que d'Asie du sud-est, surtout des Philippines, et d'Afrique, notamment d'Égypte et du Soudan. La grande majorité de ces émigrés sont à la recherche de meilleures conditions de vie dans un pays en pleine expansion. À ce sujet, et à la suite d'un rapport de Human Rights Watch, paru en 2006, dénonçant l'état de quasi esclavage des ouvriers immigrés aux Émirats Arabes Unis, Sarah Leah Whitson, Directrice de l'organisation pour le Moyen-Orient, a adressé en février 2007 une lettre au Ministre de la culture et de la communication français, Monsieur Renaud Donnedieu de Vabres, et au Directeur du Louvre, Henri Loyrette, dans laquelle elle demande qu'ils s'assurent « que la réputation du plus grand musée de France ne soit par ternie par des violations des droits du travail [...]. Le

⁷⁴ Voir Accord signé le 6 mars 2007. Accessible sur le site du Journal officiel : <http://www.textes.droit.org/JORF/2008/09/03/0205/0002/> Site consulté en septembre 2009.

Ministère français doit s'engager publiquement et prendre toutes les mesures nécessaires pour empêcher l'exploitation des travailleurs immigrés au Louvre d'Abou Dhabi⁷⁵. » À l'évidence, d'énormes progrès au niveau de la législation du travail restent donc à faire, et même s'il y a une volonté politique réelle d'accueillir la main d'œuvre étrangère, d'élever le niveau d'éducation des ressortissants des Émirats par le biais d'un système d'enseignement gratuit pour tous, il reste que l'élaboration de l'île de Saadiyat et de ses musées s'insère dans un projet de développement du tourisme et des loisirs pour une clientèle de luxe à attirer et à fidéliser. Il faut également rappeler que les Émirats sont non seulement géographiquement situés dans une région très instable du globe, qu'ils sont eux-mêmes en conflit de frontières avec le Qatar, mais aussi avec l'Iran en ce qui concerne la délimitation des eaux territoriales du golfe persique déterminant la propriété et l'exploitation de réserves pétrolières situées en mer.

L'ambition de retirer des œuvres des collections nationales, accessibles à des millions de visiteurs, pour les exposer dans une station estivale destinée à une clientèle sélecte, dans un minuscule Émirat d'un Moyen-Orient tumultueux, ne se présente pas, au moins sur le plan démocratique, comme une position défendable pour un musée d'État. En effet, et pour le moins, ce programme s'écarte de la mission du musée telle que les fondateurs l'avaient envisagée. Jean Clair le dénonce haut et fort : « Le Louvre, le Louvre des Rois, le Louvre de la Commune, le Louvre de la République, devient ainsi l'élément, un élément parmi d'autres, d'un gigantesque *Beach Resort*. Le Xanadou ultime, le rêve d'un *Statelty Pleasure Dome* pour les Kubla Khan du jour⁷⁶. » Il mentionne, à l'appui, l'article 2.16 du code de déontologie de l'ICOM pour les

⁷⁵ Human Rights Watch. « France : Le Louvre d'Abou Dhabi doit respecter les droits des travailleurs » : <http://www.hrw.org/en/news/2007/07/18/france-le-louvre-d-abou-dhabi>. Site consulté le 26 octobre 2009.

⁷⁶ Jean Clair. *Malaise dans les musées*, Paris, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 2007, p. 48.

musées⁷⁷ : « ‘Les collections des musées sont constituées pour la collectivité et ne doivent en aucun cas être considérées comme un actif financier’. Ces règles de conduite sont en France renforcées par les principes d’inaliénabilité et d’imprescriptibilité qui s’appliquent encore aujourd’hui au statut des collections des ‘musées de France’⁷⁸. » Et Clair rappelle au passage la définition que donne Krzysztof Pomian d’une collection : « ‘Tout ensemble d’objets naturels ou artificiels maintenus temporairement ou définitivement hors du circuit d’activités économiques, soumis à une protection spéciale dans un lieu clos aménagé à cet effet’⁷⁹. » Clair s’appuie sur la notion de retrait de la sphère économique, idée centrale du travail de Pomian, pour contester l’activité du Louvre : « On doit supposer que le Louvre, à partir du moment où il met en location une part importante de ses œuvres, et des plus belles, dans un petit territoire lointain, nommé Abou Dhabi, entre dans un circuit d’‘activités économiques’. Il cesse aussi d’être une collection⁸⁰. » Même si la réaction de Jean Clair semble excessive, elle montre néanmoins l’importance de la valeur symbolique accordée au patrimoine, sous réserve toutefois que celui-ci soit maintenu hors du circuit marchand duquel il est pourtant né. Le patrimoine du Louvre est un capital symbolique ; avec l’Accord Louvre Abou Dhabi, il devient capital financier. Peut-il être l’un et l’autre ? Les débats occasionnés par la polémique autour du Louvre Abou Dhabi font ressortir la nature paradoxale des collections muséales et mettent à mal les contradictions latentes de l’institution. Et justement, dans un entretien avec Françoise Cachin accordé en 2007 au magazine *Le Débat*, Krzysztof Pomian admet :

L’époque où la culture était soustraite par définition au fonctionnement des règles économiques est révolue. C’est un fait

⁷⁷ Ce code de déontologie est accessible sur le site de l’ICOM : http://icom.museum/ethics_fr.html. Site consulté en janvier 2010.

⁷⁸ Jean Clair. *Op. cit.*, p. 52.

⁷⁹ Krzysztof Pomian. *Collectionneurs, Amateurs et curieux*, Paris, Gallimard, 1987, p. 18. Cité par Jean Clair. *Op. cit.*, p. 50.

⁸⁰ Jean Clair. *Op. cit.*, p. 50.

que nous devons prendre en compte [...] Cela se répercute dans les musées qui fonctionnaient alors dans le cadre d'une économie du don et du prestige et non pas dans celui d'une économie marchande. Il est à craindre que l'espace de l'économie du don soit aujourd'hui très fortement rétréci, que la culture soit entrée pour une part beaucoup plus grande qu'avant dans la sphère des relations marchandes et que la vraie question qui se pose est de savoir comment nous devons réagir⁸¹.

Le projet Louvre Abou Dhabi est le garant de la poursuite du commerce entre la France et les Émirats Arabes Unis ; il est source d'importants revenus pour les musées français par le biais de tractations contractuelles qui réintroduisent en quelque sorte les collections dans le circuit économique, ce qui n'avait peut-être pas été anticipé. Le sociologue Henri-Pierre Jeudy remarque pour sa part que le défi contemporain réside dans la gestion du patrimoine qui doit avoir un statut « à part », retiré du marché pour conserver sa valeur symbolique intrinsèque mais, et c'est là selon lui le dilemme, « il n'y a pas de développement culturel sans commercialisation. » Ce paradoxe peut générer toutefois des conciliations : « Les stratégies les plus courantes désormais s'orientent vers une combinaison qui contient cette contradiction : ce qui est tenu pour sacré n'empêche pas la circulation des valeurs matérielles⁸². » En effet, nous le constatons avec le dossier Abou Dhabi, les deux objectifs cherchent à cohabiter, mais cela ne se fait pas sans heurts.

II.2.d : Le conflit d'intérêt des conservateurs

Si le musée du Louvre se doit d'être le gardien du patrimoine national, et de contribuer à l'enrichissement des collections selon la mission d'acquisition qui lui est impartie, comment les conservateurs du patrimoine, qui font partie d'un corps de la fonction publique d'État, peuvent-

⁸¹ « Les musées français à l'heure d'Abou Dhabi. Entretien avec Françoise Cachin et Krzysztof Pomian », *Le Débat*, n° 145, mai-août 2007, p. 189-190.

⁸² Henri-Pierre Jeudy. *La Machinerie patrimoniale*, Belval (Vosges), Circé, 2008, p. 16.

ils, en même temps, faire partie d'un comité d'acquisition pour le compte d'un musée étranger ? Il semble bien qu'il y ait incompatibilité puisque les agents de l'État sont soumis au devoir de loyauté, de réserve, de discrétion, tandis que leur expertise professionnelle est réservée au service exclusif de l'institution qui les emploie. Dans la note validée par trente neuf des soixante dix conservateurs du Louvre, et adressée au ministre de la Culture, les signataires rappellent ceci : « Le principe de la participation des musées français à la politique d'acquisition est en contradiction avec les missions des conservateurs du patrimoine, dont la fonction consiste précisément à acquérir les œuvres jugées les plus importantes du point de vue artistique ou historique au bénéfice des collections publiques⁸³. » Leur démarche est en réaction à l'Article sept (7) de l'Accord intergouvernemental du 6 mars 2007, lequel est repris dans le projet scientifique :

L'Agence France-Muséums porte conseil et assistance à la stratégie d'acquisition des collections permanentes du musée du Louvre Abou Dhabi. Il est entendu entre les parties émirienne et française que seules des œuvres de très haute qualité devront être acquises afin de constituer une collection de tout premier plan, qui pourra être reconnue comme telle au niveau international⁸⁴.

L'Agence France-Muséums, chargée de fournir les prestations à la Partie émirienne, a donc mis en place la Commission des acquisitions ; celle-ci est constituée de douze membres, trois membres désignés par la partie émirienne et huit par la partie française. Henri Loyrette, Président-directeur du Louvre et Président de l'Agence France-Muséums, fait partie de la Commission ; les autres membres sont des conservateurs honoraires (Pierre Rosenberg, ancien directeur du Louvre, Jean-François Jarrige, ancien directeur du Musée Guimet), des professeurs,

⁸³ La motion signée par les conservateurs du Louvre est accessible sur le site Internet de La Tribune de l'art : <http://www.latribunedelart.com/motion-signee-par-39-conservateurs-du-musee-du-louvre-article002508.html> Page consultée le 15 avril 2010.

⁸⁴ Voir « Le projet scientifique et culturel. » Accessible sur le site Internet de France Muséums : <http://www.agencefrancemuseums.fr/fr/le-louvre-abou-dabi/le-projet-scientifique-et-culturel/> Page consultée le 15 avril 2010

et des personnes extérieures aux musées nationaux⁸⁵. Les apparences semblent limiter les conflits d'intérêts, au moins sur le plan juridique, puisque les conservateurs ne sont plus des agents actifs des musées nationaux, hormis toutefois la position d'Henri Loyrette qui peut, comme le note Didier Rykner⁸⁶, à titre de président du Louvre, donner l'autorisation à Henri Loyrette, président du Conseil scientifique de France-Muséums, d'une acquisition d'œuvre au profit du musée d'Abou Dhabi. Rykner précise :

La procédure d'acquisition [de la Commission de France-Muséums] prévoit que seuls la Direction des Musées de France et les grands départements (c'est-à-dire uniquement les musées nationaux) soient consultés environ trois semaines avant les acquisitions prévues [...] Inutile de dire que si les grands musées parisiens ne sont pas intéressés (ou, plus probable, ne disposent pas de moyens suffisants), ceux de région n'ont pratiquement aucune chance de se faire entendre⁸⁷.

En effet, si toutefois l'information parvient aux musées, elle arrivera vraisemblablement trop tardivement pour permettre d'envisager l'achat, ne serait-ce que pour réunir les fonds nécessaires, et se substituer acquéreur en lieu et place de la Commission. Parmi les œuvres acquises pour le compte d'Abou Dhabi⁸⁸, une *Fibule de Domagnano* que Daniel Alcouffe, conservateur général du Département des objets d'art du Louvre, à la retraite depuis 2004, espérait toujours voir entrer dans les collections du musée parisien :

Je suis bouleversé et scandalisé que cet objet ait été acheté par Abou Dhabi, et honteux que nous ayons pu laisser faire ça. Cet objet est une fibule ostrogothique qui date d'environ 500 après Jésus-Christ, en forme d'aigle. Il s'agit d'un chef d'œuvre de l'orfèvrerie cloisonnée. D'un point de vue historique comme de la qualité d'exécution, cet objet avait sa place au Louvre, d'autant que nous

⁸⁵ Pour la liste complète des membres, voir « le projet scientifique et culturel », *Op. cit.*

⁸⁶ Historien d'art, il mène la fronde contre le Louvre Abou Dhabi via son site Internet : <http://latribunedelart.com>.

⁸⁷ Didier Rykner. « Premier comité d'acquisition du Louvre Abou-Dhabi », article mis en ligne sur le site Internet de La Tribune de l'art : <http://www.latribunedelart.com/premier-comite-d-acquisition-du-louvre-abou-dhabi-article002094.html>. Page consultée le 15 avril 2010.

⁸⁸ La liste des premières acquisitions du Louvre Abou Dhabi est accessible sur le site Internet de France-Muséums : http://www.agencefrancemuseums.fr/fichier/s_paragraphe/807/paragraphe_file_1_fr_collection.louvre.abou.dabi.pdf. Page consultée le 15 avril 2010.

avons essayé de le préempter au moment de la vente Béhague-Ganay le 5 décembre 1987, chez Sotheby's Monaco, sans y réussir car c'était la fin de l'année et que les crédits n'étaient pas suffisants. Il a été acquis par les Lauder et nous ne l'avons jamais perdu de vue ; nous espérions toujours pouvoir l'acheter. Dans mon esprit cela restait un projet d'acquisition pour le Louvre⁸⁹.

À la suite de son entretien avec Daniel Alcouffe, Rykner sollicite, sans l'obtenir, une réaction du Louvre ; Laurence Des Cars, directrice scientifique de France Muséums a, quant à elle, affirmé qu'il n'y avait aucun problème : « Nous avons respecté toute la procédure et nous le faisons à chaque fois⁹⁰. » Comme en conclut Rykner, c'est précisément cela qui démontre que les conflits d'intérêts sont inévitables, même s'ils respectent la procédure, et même s'ils sont exceptionnels.

II.2.e : Les risques de pression sur les musées prêteurs

La Partie française prête des œuvres provenant du Louvre, des musées nationaux, et de divers musées publics volontaires ; cette disposition contractuelle fait craindre des pressions, de la part des autorités tutélaires, sur bon nombre de musées de province. Historiquement, ceux-ci sont les premières antennes du Louvre. En effet, vingt deux musées sont créés dès 1800 par le Consulat ; en 1815, à la chute de l'Empire, trente musées municipaux sont dénombrés, leurs objets provenant des collections royales et princières, des collections du clergé, et des œuvres prélevées dans toute l'Europe par les armées de Napoléon, que les palais du Louvre et de Versailles débordants, distribuent sur tout le territoire de l'Empire. Aujourd'hui, plus d'une quarantaine de musées sont sous la tutelle du Ministère de la culture et de la communication, environ huit cents sous la tutelle d'une Mairie, une centaine sous la tutelle du Conseil Général, une dizaine sous la tutelle du Conseil Régional, et plus de cent cinquante musées sont sous des

⁸⁹ Didier Rykner. « Longtemps convoitée par le Louvre, acquise par le Louvre Abou Dhabi », article mis en ligne sur le site Internet de La Tribune de l'art : <http://www.latribunedelart.com/longtemps-convoitee-par-le-louvre-acquise-par-le-louvre-abou-dhabi-article002115.html>. Page consultée le 15 avril 2010.

⁹⁰ Didier Rykner. « Longtemps convoitée par le Louvre, acquise par le Louvre Abou Dhabi », *Op. cit.*

tutelles diverses (associations, fondations publiques, etc.). Pour certains musées, les tutelles s'empilent, avec, en partant du Conseil de Ville, le Conseil Départemental, la Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC), la Direction des Musées de France (DMF), pour terminer en haut de la hiérarchie avec le Ministère de la culture et de la communication. La collectivité des tutelles assure les crédits, la force salariale, et les moyens techniques du musée ; elle attend en retour de la transparence et des résultats, telles la performance budgétaire, la croissance de la notoriété et de la fréquentation de l'Établissement. En revanche, la stabilité de la politique économique et culturelle du musée dépend du gouvernement des élus locaux, du renouvellement, ou non renouvellement, de leur mandat électif, et au niveau d'entente entre les délégués à la fonction culturelle de la tutelle et les conservateurs du musée local. D'autre part, la conjoncture économique nationale et mondiale difficile, même si elle s'avère stimulante, se répercute sur les pouvoirs publics, lesquels, moins argentés, sont enclins à économiser sur le financement consacré à la culture. C'est alors que le pactole en provenance d'Abou Dhabi risque d'être un moyen de pression tentant, même s'il est injuste. Rappelons que les sommes en provenance d'Abou Dhabi, en paiement du prêt d'œuvres, doivent être partagées équitablement entre le Louvre et les musées prêteurs volontaires. Cette disposition peut s'avérer avantageuse, sur le plan strictement pécuniaire, aux yeux des élus locaux, mais elle laisse supposer que des pressions de leur part peuvent être exercées sur les conservateurs réticents à envoyer des objets pour des raisons d'ordre strictement scientifique. Cette affaire sera donc à suivre dans les faits qui se révéleront au cours des mois à venir, la Commission étant actuellement au travail sur le choix des œuvres en partance.

CHAPITRE III

Le Louvre, marque de commerce ?

Le musée est une institution productrice de services culturels, l'intérêt de ces services résidant dans le fait qu'ils trouvent preneurs. Prosaïquement, c'est le plan de mise en marché, c'est-à-dire des politiques afférentes au produit, au prix, à la distribution, et à la communication, qui permet la proposition au public.

Pour Jean-Michel Tobelem, le musée est une sorte d'« Organisation Culturelle de Marché », c'est-à-dire une institution qui recouvre deux champs, le culturel et la « mercatique », lesquelles activités dépendent du marché. Tobelem explique que le concept de mercatique, (organisation et démarche commerciale qui reposent sur l'analyse du marché et l'adaptation de la production aux besoins réels, ou à créer, des consommateurs) est sorti de l'ombre lorsque la structure de financement du musée est passée « d'une 'économie de rente' à une économie de la croissance et du développement⁹¹. » L'auteur fait ainsi remarquer que les musées ont dû actualiser et rationaliser leur gestion, tout autant que leurs activités culturelles, afin de s'adapter à la modernité économique et sociale, que ces opérations se sont faites de manière ponctuelle, à

⁹¹ Jean-Michel Tobelem. *Le nouvel âge des musées. Les institutions au défi de la gestion*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 286.

défaut d'une « doctrine de la gestion muséale » d'une part, et du fait de la spécificité de chaque institution, d'autre part. L'activité muséale implique une dimension économique indéniable, et Tobelem souligne ses particularités : « Le marketing culturel est un marketing de l'offre et non – comme traditionnellement – de la demande, du fait de la primauté du projet culturel, artistique ou scientifique, même si la prise en compte de la demande influence en définitive la configuration de l'offre⁹². »

Au vu et au su des derniers développements des pratiques de gestion muséale, il semble qu'aujourd'hui, la tendance soit moins de réfléchir au service culturel à proposer, à rendre à la société, qu'à élaborer un produit vendeur. C'est ainsi que les fonctions plus savantes du musée, telles que la conservation ou la recherche, semblent être négligées, parfois même sacrifiées, au profit de l'offre de produits plus « accrocheurs » favorisant l'équilibre comptable. Le « marchéage » devrait pourtant, selon le mandat des musées, être mis au service des missions culturelles de l'établissement et non au service de ses finances.

C'est précisément l'origine mercantile, sans rapport avec les missions du musée, qui est dénoncée dans le projet Louvre Abou Dhabi, et notamment la pratique du *museum branding*. En effet, les détracteurs du projet Louvre Abou Dhabi dénoncent le prêt à titre onéreux du nom du Louvre et questionnent les limites de l'exploitation d'un label culturel national. Celui-ci, rappelons-le, est loué pour trente ans et six mois au coût de quatre cents millions d'euros. L'Accord intergouvernemental stipule, à l'Article 14, les conditions d'utilisation du nom « Louvre » :

Le nom du Musée du Louvre est étroitement associé, dans l'esprit du public, au patrimoine muséal et culturel français dont le Musée du Louvre est l'un des représentants et des garants. [...] « La dénomination du Musée est constituée d'un élément distinctif verbal, précédant ou suivant le nom du Musée du Louvre ou le mot

⁹² Jean-Michel Tobelem. *Op.cit.*, p. 238-239.

« Louvre », permettant de distinguer nettement le Musée du Louvre et le Musée. » [...] « L'usage du nom du Musée du Louvre ne peut être consenti que pour la dénomination du musée, à l'exclusion de tout autre⁹³ ».

Avec cet Accord, le nom du Louvre deviendrait marque de commerce. Mais ne l'était-il pas déjà ? Jacques Rigaud, haut fonctionnaire spécialiste d'affaires culturelles, semble plus ou moins l'indiquer en rappelant que le nom du Louvre est une « marque » déposée, dont l'usage est exclusif, telle une marque de distribution marchande :

Il est [...] logique que, dans le monde tel qu'il est, un musée ait une « marque » déposée, qu'il la protège, la promeuve et la valorise, y compris en termes financiers, quoiqu'en disent certains. C'est la Réunion des musées nationaux qui, à partir des années 1990, a déposé et géré les marques des grands musées [...]. Un musée ne saurait être certes réduit à une marque, mais il est normal qu'il recoure, le cas échéant, à la protection juridique et morale que celle-ci lui apporte⁹⁴.

Le label « Louvre » est enregistré, son usage réglementé et protégé des tiers par les lois du Code de la Propriété Intellectuelle (CPI), mais puisque le musée est une dimension de l'État, celui-ci peut décider, par le biais de ses administrateurs, de son exploitation financière immatérielle. Ainsi, l'Article L 713-1 du CPI précise que l'enregistrement de la marque « confère à son titulaire un droit de propriété », ce qui l'autorise à son exploitation directe, mais également à octroyer des licences d'utilisation moyennant le paiement d'une redevance. D'ailleurs, comme le précise Marie Cornu, « c'est lors de ces négociations [de l'octroi de la licence d'exploitation] que se dessine le profil du merchandising muséal⁹⁵. »

⁹³ Voir Accord signé le 6 mars 2007 : <http://www.textes.droit.org/JORF/2008/09/03/0205/0002/> Site consulté en novembre 2009.

⁹⁴ Jacques Rigaud. « Réflexion sur la possibilité pour les opérateurs publics d'aliéner des œuvres de leurs collections », Rapport remis à Christine Albanel, Ministre de la Culture et de la Communication, le 20 janvier 2008, p. 8. Accessible sur le site Internet du Ministère de la culture : <http://www.mecenat.culture.gouv.fr/pdf/documentation/rapport/Rigaud2008.pdf>. Site consulté le 8 mars 2010.

⁹⁵ Marie Cornu, Nathalie Mallet-Poujol. *Droit, œuvres d'art et musées. Protection et valorisation des collections*, Paris, CNRS éditions, 2006, p. 562.

III.1. LE MUSEUM BRANDING

Il y a dix ans, dans son livre *No Logo*, Naomi Klein baptisait notre époque « The Age of the Brandasaurus », c'est-à-dire l'âge des marques commerciales gigantesques et toute puissantes. Dans l'Introduction à l'édition de 2009, Klein affirme que les sociétés multinationales sont d'autant plus influentes et redoutables qu'elles investissent non pas sur les produits qu'elles fabriquent mais sur leur marque, celle-ci étant constituée du nom de l'entreprise, mais également d'un profil savamment façonné visant à donner une personnalité, une « âme » à la corporation : « Nike n'est pas une fabrique de chaussures de sport, *c'est une fabrique de l'idée de transcendance dans le sport* ; Starbucks n'est pas une chaîne d'établissements où l'on vend du café, *c'est une entreprise valorisant l'idée de quartier*⁹⁶. » Est-ce le temps d'ajouter : le Louvre n'est pas un musée, c'est une institution en charge de véhiculer *l'idée de dialogue entre les cultures* ? Klein montre qu'à partir du milieu des années 1980, le libre échange et les nouvelles lois du travail permettent aux entreprises d'abandonner à des fabricants indépendants et à leurs sous-traitants la production des produits pour se consacrer au développement conceptuel et à la construction d'une image savamment élaborée puis disséminée. La culture des marques s'est depuis si bien implantée dans les esprits que le critère principal d'achat serait désormais basé sur la marque du produit plutôt que sur ses qualités matérielles. En 1988, la société de tabac Philip Morris achète la société Kraft pour six fois sa

⁹⁶ Naomi Klein. *No Logo, 10th anniversary edition*, Toronto, Vintage Canada, 2009, p. xiii : "Nike isn't a running shoe company, it is about *the idea of transcendence through sports*, Starbucks isn't a coffee shop chain, it's about *the idea of community*." Traduction libre.

valeur marchande, la différence couvrant la valeur de la marque⁹⁷. Moins de vingt ans plus tard, le Louvre loue son nom, qui serait également l'âme de l'institution, et sûrement un peu celle de la France, pour trente ans et quatre cent millions d'euros.

Il est vrai que le Louvre est un nom « vendeur ». Et pour cause : la France monarchique, révolutionnaire, républicaine s'est attachée, tour à tour, à construire une réputation de grande puissance culturelle par le biais de dispositions permettant au pays de se distinguer par sa richesse historique, humaniste et artistique. De François 1er aux politiques récentes de promotion, de démocratisation et d'exception culturelles, en passant par Henri IV et Marie de Médicis, Richelieu, Mazarin, Colbert et Charles Lebrun, Madame de Pompadour et les Lumières, Napoléon et Vivant Denon, l'inscription dans la Constitution de 1946 du droit de chacun à la culture, la création en 1959 du Ministère de la culture, et les *Grands Travaux* de François Mitterrand, l'aide de l'État aux arts est une particularité ancienne et constante servant le rayonnement de la culture française. L'aura du Louvre, lieu d'histoire rocambolesque depuis la forteresse de Philippe Auguste jusqu'au musée du Grand Louvre, au contenu lui-même riche d'histoire, de politique et d'art, a une valeur inestimable que l'État, telle une multinationale, a décidé de monnayer dans un contrat de location longue durée.

III.1.a : Les Antécédents Relatifs

C'est cependant à Thomas Krens que revient l'initiative du *museum branding*. À la tête de la Fondation Guggenheim de 1988 à 2008, il mène une politique managériale imitant la gestion d'entreprise. Il veut accroître la visibilité internationale du musée avec pour but d'arriver à la rentabilité financière. La réputation du musée Guggenheim, situé sur la cinquième avenue de New York, se globalise, et se modifie quelque peu, avec sa politique souvent qualifiée de

⁹⁷ Naomi Klein. *Op. cit.*, p. 7.

McGuggenheim. Historiquement, le premier musée satellite de la Fondation se trouve à Venise à la suite du legs de Peggy Guggenheim, au milieu des années 1970, de son musée situé sur le Grand canal. Mais ce sont les implantations de branches à New York avec le *Guggenheim Soho* ouvert en 1992 (et fermé en 2001 par manque de succès), à Bilbao, ouvert en 1997, à Berlin ouvert la même année, à Las Vegas avec l'ouverture en 2001 du *Guggenheim-Hermitage museum* (fermé en mai 2008), et le *Las Vegas Guggenheim* ouvert la même année (fermé dès 2002 pour cause de flop), qui créent la controverse dans le milieu muséal. À ces aventures entrepreneuriales plus ou moins réussies, s'ajoutent le *Vilnius Guggenheim-Hermitage museum* qui doit ouvrir en 2011, ainsi que le musée Guggenheim d'Abou Dhabi dont l'inauguration est envisagée pour 2012, lequel surpassera en taille tous les autres musées de la Fondation⁹⁸.

Pour Tobelem, ce genre d'expansion doit inciter les directeurs de musée à réfléchir à l'évolution de leur institution :

La fondation Guggenheim [est] un exemple paradigmatique de l'évolution possible de ce secteur : le rapprochement avec le monde des loisirs ; l'objectif d'un impact économique maximal ; l'importance accordée à la dimension financière (collecte de fonds, approche 'commerciale', vente d'œuvres, etc.) ; le rôle attribué à l'image, à la communication et à l'architecture ; la recherche de l'expansion et de la croissance ; le management d'une 'marque globale' et les phénomènes de 'franchise' ; l'internationalisation des activités⁹⁹.

Et, en effet, le *museum branding* sur le mode Guggenheim a des adeptes. Aux États-Unis, le *Museum of Fine Arts* de Boston, fondé en 1870 et ouvert en 1876, a inauguré en 1999, en partenariat avec la Fondation des arts de Nagoya au Japon, le *Nagoya/Boston Museum of Fine*

⁹⁸ Plusieurs plans de mises en succursales sont en cours d'élaboration, ou ont échoué à l'instar de celui de Rio de Janeiro.

⁹⁹ Jean-Michel Tobelem. *Le nouvel âge des musées. Les institutions au défi de la gestion*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 277.

Arts, lequel reçoit de Boston deux expositions annuelles de cinq mois chacune ainsi que des expositions à long terme ne pouvant toutefois excéder cinq ans.

En Russie, le musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg est fondé en 1764 par Catherine la Grande et ouvert au public en 1852. Un premier musée satellite, à Las Vegas, en partenariat avec le Guggenheim, nous l'avons vu, est en opérations de 2001 à 2008. Depuis 2004, l'*Hermitage Amsterdam* expose des œuvres du musée russe¹⁰⁰, et une succursale de l'Ermitage est ouverte depuis 2005 à Kazan, capitale de la république fédérée du Tatarstan. Dans la capitale de la Lituanie, le projet de l'architecte Zaha Hadid a été retenu pour la réalisation du *Vilnius Guggenheim-Hermitage museum* qui doit ouvrir ses portes en 2011. De 2001 à 2007, l'*Hermitage Rooms* a offert dans la *Somerset house* de Londres, une succession d'expositions temporaires d'œuvres en provenance de Saint-Pétersbourg¹⁰¹.

En Angleterre, à Londres, la *National Gallery of British Art*, communément appelée la Tate Gallery, est fondée en 1897 par Sir Henry Tate. Le musée est officiellement rebaptisé *Tate Britain* en 2000 à l'occasion de l'ouverture de la *Tate Modern* située également à Londres et qui se consacre à l'art moderne international depuis 1900. Dès 1988, la *Tate Liverpool* avait ouvert ses portes, suivie en 1993 par la *Tate St Ives*. La *Tate Liverpool* expose des œuvres de la collection du réseau Tate et accueille des expositions temporaires, tandis que la *Tate St Ives* est consacrée aux œuvres d'artistes britanniques du XXe siècle à nos jours.

En France, en 2002, le Ministère de la culture et de la communication signe avec le Brésil un partenariat prévoyant la création d'une antenne du musée Rodin, ouvert en 1919 dans l'ancien hôtel Biron, dans le VIIe arrondissement de Paris, et qui expose les œuvres du célèbre sculpteur

¹⁰⁰ L'Hermitage Amsterdam a été transféré, en 2009, dans les anciens locaux de l'Amstelhof spécialement réaménagés. L'inauguration a été célébrée par le président russe, Dmitriev Medvedev et la reine Béatrice des Pays-Bas.

¹⁰¹ Ce serait une dispute concernant le prêt d'œuvres qui aurait entraîné une rupture du partenariat.

ainsi que celles de Camille Claudel. Soixante deux sculptures, dûment restaurées, sont déposées pour trois ans dans le Palais des arts, spécialement transformé et aménagé, de la ville de Salvador de Bahia. Le *Musée Rodin-Bahia* est inauguré le 26 octobre 2009.

Le *Centre Georges Pompidou* à l'architecture iconique du XXe siècle de Renzo Piano et Richard Rogers, est ouvert au public en 1977 et expose des œuvres réalisées depuis 1905. En 2003, la décision est prise de l'implantation à Metz, en Lorraine, d'une succursale du musée parisien ; les travaux sont achevés et l'inauguration du *Centre Pompidou-Metz* a eu lieu le 12 mai 2010, tandis que le projet de partenariat avec la ville chinoise de Shanghai n'a pas réussi à prendre forme. Enfin, la construction de la succursale du Louvre à Lens, dans le nord de la France, est en cours et l'ouverture du musée *Louvre-Lens* est prévue pour 2012. La construction du *Louvre-Abou Dhabi* doit commencer en 2010 et la date d'ouverture du musée est maintenant annoncée pour la fin 2013. Rappelons qu'officiellement le Louvre Abou Dhabi ne sera pas une branche du musée parisien mais un musée national émirien que les experts des musées nationaux français contribuent à mettre en place.

III.1.b : Le Musée et le Marché

Quelle que soit l'appellation de ces « exemplaires » muséaux (branche, succursale, licence, antenne, satellite, franchise, filiale), les motivations qui ont entraîné chacune de ces institutions au *museum branding*, à l'implantation hors-les-murs, sont diverses. Elles ont toutefois pour héritage commun la modernisation et la multiplication du nombre des musées, la démocratisation culturelle avec une attention nouvelle portée sur les publics et les entrées, l'internationalisation et les spéculations du marché de l'art et de la culture, les contraintes financières toujours plus importantes, ainsi que la croissance du marketing et du *branding*

survenue d'abord dans le milieu des affaires puis infiltrée dans le milieu muséal. Dans ce registre, Margot A. Wallace, professeur de marketing et communication, publie un ouvrage en 2006, *Museum Branding. How to create and maintain image, loyalty, and support* dont le titre même révèle la tournure récente des activités administratives du musée. Wallace propose toute une panoplie de stratégies plus ou moins judicieuses, subliminales ou « attrape-nigaud », qui servent à séduire le public, à l'attirer au musée afin qu'il apprécie l'art et consomme les produits dérivés offerts, pour inciter les potentiels sponsors, mécènes, donateurs à participer au succès financier, et pour motiver le personnel et les bénévoles à véhiculer une image attrayante de leur institution. Bref, la gestion du musée doit être pensée en termes de concurrence et de compétition ; les administrateurs doivent mesurer et assumer la rivalité qui existe entre les musées, les autres activités culturelles, et les activités de loisirs afin de faire preuve de dynamisme et d'inventivité pour séduire, piéger, puis convaincre le visiteur et le mécène. Pour arriver à ces fins, l'image est l'outil essentiel ; elle doit être éloquente, stable, significative, et elle doit être reproduite à l'envie¹⁰².

Le nom Louvre a certes une aura enviable due à sa longue histoire, et l'institution profite de cette valeur symbolique depuis déjà longtemps pour stimuler la venue de visiteurs du monde entier, pour stimuler le commerce des produits dérivés reproduisant le nom, les images, les objets iconiques du musée, pour offrir, via les sites multimédia, accès au patrimoine virtuel du musée. Mais accepter l'offre d'Abou Dhabi et prêter, à prix d'or, le label et des œuvres des collections est un bond gigantesque qui méritait sans doute débat public, mais celui-ci n'a pas eu lieu avant la signature de l'Accord. Le Louvre Abou Dhabi émergera sur l'île de Saadiyat, qui réunira les

¹⁰² Margot A. Wallace. *Museum Branding. How to create and maintain image, loyalty, and support*, Lanham, MD, AltaMira, 2006, 193 p.

noms de musées prestigieux comme le Louvre et le Guggenheim, ainsi que les noms d'architectes éminents, Jean Nouvel, Frank Gehry, Zaha Hadid, Norman Foster, Tadao Ando.

Est-ce à dire que les ressources financières émiriennes permettent l'importation de la crédibilité culturelle occidentale par le biais de noms aux attributs immatériels bien établis et bien perçus par la communauté mondiale « éclairée » ? Cela reste à déterminer. L'économiste Françoise Benhamou fait toutefois remarquer que c'est « 'l'embarras de richesses' qui a le plus souvent produit les grandes œuvres patrimoniales, tandis qu'à l'inverse les périodes moins prospères font de la culture la source de 'retombées économiques'¹⁰³. » En sommes-nous là ? Le temps le dira, mais Benhamou rappelle que s'il s'agit bien d'un prêt à long terme de nature nouvelle qui peut faire « craindre le passage à une logique de délocalisation », il reste cependant inscrit « dans une logique de rayonnement sans dépossession¹⁰⁴. »

Est-ce-à dire que le public, assujetti à la politique du *museum branding*, ébloui par l'ampleur et le sensationnalisme du projet, s'intéressera aux œuvres, à l'art, et sera un visiteur fidèle qui ressortira du musée enrichi par son expérience ? Rien n'est moins sûr. En fait, ces nouvelles activités muséales peuvent émousser la confiance que le public avait mise dans le label Louvre, car en s'implantant dans une station balnéaire touristique de grand luxe, le musée s'écarte non seulement des efforts de démocratisation culturelle des dernières décades, mais il s'associe à l'industrie du divertissement et crée ainsi le flou quant à sa mission de service public qui est, l'ICOM l'a définie, « à des fins d'études, d'éducation et de délectation. » Glenn D. Lowry, directeur du *Museum of Modern Art* de New York (MoMA), fait ressortir la distinction entre le divertissement, éphémère et sans conséquence, c'est-à-dire une distraction futile qui permet d'échapper temporairement à l'ennui et aux réalités de la vie, et le plaisir rationnel pris à

¹⁰³ Françoise Benhamou. « Le Louvre d'Abou Dhabi : dévoyé ou rayonnant ? », *Esprit*, n° 334, mai 2007, p. 172.

¹⁰⁴ Françoise Benhamou. *Op. cit.*, p. 172.

la découverte, à l'étude et à la contemplation de l'art, c'est-à-dire un plaisir fertile qui permet d'atteindre à une meilleure appréhension de soi et du monde¹⁰⁵. Et le critique d'art Michael Kimmelman justement observe : « Les musées sont à une croisée de chemins et doivent décider de la direction à prendre. Ils ne savent pas s'ils sont du côté de l'université ou du côté de Disneyland, et ils zigzaguent de l'un à l'autre.¹⁰⁶ » Faire côtoyer le musée avec la culture de l'industrie du divertissement, de la consommation culturelle est une manière de donner raison à Kimmelman, et la proximité, pour ne pas dire la promiscuité, risque de dévaluer le label « Louvre », gage de qualité forgée par le temps mais également par l'excellence toujours renouvelée de son administration, de ses collections et de ses projets scientifiques et culturels.

Dans le même sens, Dominique Poulot fait ressortir « l'opposition entre souci de développement touristique ou commercial et légitimité académique et culturelle¹⁰⁷. » Il note :

La succursalisation de grands établissements [...] mêle des spéculations pécuniaires, politiques, urbaines et globales [...] et témoignent, malgré telle ou telle caractéristique conventionnelle, d'une singularité étrangère aux desseins et à la logique des musées 'historiques'¹⁰⁸.

Le temps est sans doute venu pour une réflexion éthique engageant les spécialistes et les dirigeants de musées, afin de dégager quelques règles déontologiques permettant d'encadrer la profession d'une « doctrine de gestion muséale » dont Jean-Michel Tobelem notait justement l'absence. Celle-ci permettrait de circonscrire les effets de la mondialisation de la culture sur les musées et les actions à envisager pour y faire face et y participer sans risquer les dérives que l'aspect financier peut faire encourir, car, comme le résume Françoise Benhamou : « Mieux vaut

¹⁰⁵ Glenn D. Lowry. « A deontological approach » dans James Cuno (dir.). *Whose Muse? Art Museums and the Public Trust*, Princeton (N.J.), Princeton university press, 2004, p. 129-149.

¹⁰⁶ Michael Kimmelman. "Museums in a Quandary: Where are the Ideals?", *The New York Times*, 26 août 2001. "Museums are at a crossroads and need to decide which way they are going. They don't know whether they are more like universities or Disneyland, and lurch from one to the other." Traduction libre.

¹⁰⁷ Dominique Poulot. *Musées et muséologie*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2005, p. 80.

¹⁰⁸ Dominique Poulot. *Op. cit.*, p. 77.

gérer au mieux les effets de cette mondialisation que tenter en vain de s'y soustraire¹⁰⁹. » En rappelant que les sommes générées par le contrat avec Abou Dhabi seront entièrement transmises aux musées français impliqués dans le dossier, Benhamou considère que l'accord est une « formidable chance [...] qui permettra à la France de tenir son rang au moment même où la constitution rapide de nouvelles fortunes et la montée des pays émergents font craindre une concurrence redoutable pour l'achat de pièces majeures qui passent sur le marché de l'art¹¹⁰. » Cela dit, l'auteur convient que le contrat soulève certaines questions, ainsi : « comment régler les relations avec les pays peu dotés en art occidental et demandeurs d'exposition ?¹¹¹ »

Au nom de l'équité entre musées, faut-il préconiser les transactions gratuites avec tous les musées intéressés à la circulation des œuvres, au savoir faire et à l'expertise intellectuelle, sans autoriser les contrats d'exclusivités aux contreparties financières fructueuses ? Dans ce cas, comment générer les ressources nécessaires à l'intégration du musée dans le nouveau contexte global ? Est-ce que les objectifs professionnels d'ordre artistique, scientifique ou éducatif peuvent être subordonnés à des objectifs de gestion financière, de rentabilité politique, économique, sociale, urbaine ? Les musées à l'architecture spectaculaire implantés à la lisière de la culture, des loisirs, du tourisme et du commerce ne se transforment-ils pas en musées prédateurs en mal de gains matériels et immatériels plutôt qu'en musées bienfaiteurs soucieux de servir leur public et d'offrir un véritable projet scientifique et culturel ? Les musées courent-ils le risque de voir le capitalisme entrepreneurial s'introduire dans leurs murs ? Nul doute, un conseil international (sous l'égide de l'ICOM ?), devrait se mettre en place pour tenter de trouver des règles de conduite innovantes assurant la coopération et la cohésion inter muséale et garantissant l'équité face aux nouveaux paramètres culturels et financiers auxquels le musée est soumis.

¹⁰⁹ Françoise Benhamou. « Le Louvre d'Abou Dhabi : dévoyé ou rayonnant ? », *Esprit*, n° 334, mai 2007, p. 174.

¹¹⁰ Françoise Benhamou. *Op. cit.*, p. 174.

¹¹¹ Françoise Benhamou. *Op. cit.*, p. 174.

Sachant que ni l'art ni le musée ne peuvent échapper au monde qui bouge et au circuit économique dont ils dépendent pour exister, ils doivent toujours chercher à s'adapter afin d'éviter de tomber dans l'archaïsme. Pour le moins, il semble que dans le cadre d'une mondialisation éclairée, la circulation des œuvres doit être envisagée sans que la concurrence entre les musées vienne perturber, ternir, ou avilir les activités et la réputation des institutions.

III.1.c : Le Musée et le politique

Il apparaît pertinent de noter ici que la politique culturelle de la France qui utilise le musée comme moyen diplomatique pour affirmer son rayonnement et sa présence n'est pas nouvelle. La diplomatie culturelle, sorte de marketing et de *branding* politique, a toujours été active ; Henri Loyrette le réitère dans un entretien de 2007 :

Le Louvre a été voulu par la Révolution et par l'Empire comme un musée universel rassemblant des œuvres de toutes les époques et de toutes les civilisations, et s'adressant au monde entier. Depuis plus de deux cents ans, il a accompagné l'histoire et la diplomatie de notre pays. Les grands départements archéologiques, avec les liens nombreux et durables qu'ils ont tissés avec les pays du bassin méditerranéen du Proche et du Moyen-Orient, sont notamment la pour le rappeler. À l'heure du repli identitaire, cette vocation universelle, héritée du siècle des Lumières et de la Révolution doit être réaffirmée¹¹².

Dans un texte de présentation de la mission du musée, Loyrette précise : « Le Louvre, de plus en plus, joue un rôle majeur dans la diplomatie culturelle. [...] Cette ouverture internationale se traduit bien sûr par l'organisation d'expositions¹¹³. » Ces expositions sont donc destinées à « vendre » une certaine image de la France, ou celles d'entités sélectionnées dans un but

¹¹² Henri Loyrette. « Nous avons hérité d'une vocation universaliste », *L'Humanité*, 20 janvier 2007. Accessible sur le site du quotidien : http://www.humanite.fr/2007-01-20_Cultures_Les-musees-doivent-ils-louer-leurs-oeuvres. Page consultée le 16 avril 2010.

¹¹³ Voir « Mot du président » disponible sur www.louvre.fr/llv/musee/mission. Site consulté en novembre 2009.

stratégique, images fabriquées par le biais du choix des objets et par le discours muséographique mis en place. Les réalités du musée sont donc liées aux contextes politiques intérieurs et extérieurs, ce qui en fait un des acteurs des relations nationales et internationales. Brian Wallis montre comment les instances du pouvoir s'appuient sur le musée pour transformer des perceptions sociales, culturelles ou religieuses, en présentant les communautés avantageusement par le biais de visions culturelles filtrées, à l'instar des grandes expositions internationales qui sont un des moteurs de la diplomatie globale. Pour l'auteur, il n'y a pas de « mexicanité », d'« américanité » distinctes de celles générées par le déploiement diplomatique via l'expansion populiste du rôle du musée. Il écrit :

Visual representations are a key element in symbolizing and sustaining national communal bonds. Such representations are not just reactive (that is, depictions of an existing state of being), they are also purposefully creative and they can generate new social and political formations¹¹⁴.

Dans cette logique, un article, paru en mai 2008 est exemplaire ; il a pour sous-titre : « Les grands musées occidentaux mettent en avant l'art islamique afin de promouvoir la compréhension et d'impliquer les communautés immigrées¹¹⁵. » Ces quelques mots insinuent, pour le meilleur ou pour le pire, l'implication de motivations autres que purement scientifiques et désintéressés. Et pour illustrer ce point, notons qu'à Paris, après l'exposition « Palestine – La création dans tous ses états », le public a pu visiter (jusqu'au 24 mars 2010), l'exposition « Arts de l'Islam – chefs d'œuvre de la collection Khalili. » Il faut préciser que ces expositions sont présentées à l'Institut du Monde Arabe (IMA), fondation créée en 1980 et fruit d'un partenariat

¹¹⁴ Brian Wallis. « Selling Nations : International Exhibitions and Cultural Diplomacy », dans Daniel Sherman et Irit Rogoff. *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, Minneapolis, University of Minnesota Press, coll., « Media & Society », 1994, p. 266.

¹¹⁵ Sarah H. Bayliss. « A Positive Understanding of Islam », *ARTnews*, n° 5, mai 2008, p. 92-96. "Museums around the world are showcasing Islamic art in an effort to promote understanding and engage immigrant communities." Traduction libre.

entre la France et vingt quatre pays arabes pour faire connaître la culture, favoriser les échanges, et resserrer les liens entre l'Europe et le monde arabe. Au demeurant, le Dictionnaire des politiques culturelles françaises fait remonter au Moyen Âge l'origine de l'action publique dans ce domaine : « Dès le XIV^e siècle, et plus encore au XV^e, on trouve un mécénat royal qui parvient progressivement à étouffer l'action culturelle des Églises, municipalités, corporations et autres corps¹¹⁶. » Selon cet ouvrage, le soutien aux créateurs via le droit à « l'exception culturelle¹¹⁷ » serait une des dernières manifestations de cette longue tradition de politique interventionniste. C'est d'ailleurs dans le cadre de la politique culturelle que Louis Pasteur, Ferdinand de Lesseps, Jules Verne, Ernest Renan et Armand Colin ont créé, en 1883, l'institution *Alliance Française*, présente aujourd'hui dans plus de mille locations, éparpillées dans près de cent cinquante pays, et qui participe à la promotion de la langue et de la culture française dans le monde¹¹⁸.

III.1.d : Le Louvre à Lens

Dans cette étude du dossier *Louvre Abou-Dabi*, il doit être fait mention ici de la délocalisation du Louvre à Lens, afin de montrer la banalisation de l'ouverture d'antennes exploitant la valeur commerciale du nom Louvre. La construction d'une succursale à Lens, sur décision du Ministère de la culture et de la communication, parmi un choix de six villes candidates, s'inscrit dans un projet de développement de la région Nord-Pas de Calais qui n'est pas sans ressembler à celui du Guggenheim de Bilbao, lequel a relancé la vie économique, culturelle et touristique du Pays Basque espagnol. D'une part, le Louvre ne cache pas sa volonté

¹¹⁶ Emmanuel de Waresquiel (dir.). « Exception culturelle », dans *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, Éditions Larousse et CNRS, 2001, p. 266.

¹¹⁷ L'exception culturelle limite le libre échange en matière de culture afin de protéger le marché artistique national.

¹¹⁸ Voir site de l'Alliance française : <http://www.alliancefr.org>

de participer à la politique d'aménagement de la région, laquelle souffre de stagnation depuis les fermetures minières et industrielles des dernières décennies, et d'autre part, les autorités considèrent que Lens est un choix stratégique, la ville étant reliée à toute la France par le TGV. Elle est à trente minutes de Lille, une heure de Calais, deux heures de Paris, et à la jonction des autoroutes reliant Calais à Reims, et Paris à Lille, faisant affluer les voyageurs français, anglais, belges et néerlandais. Les habitants lensois favorables au projet ont été invités à venir parapher un livre d'or à l'Hôtel de Ville ; huit mille signatures ont été recueillies, avalisant le projet et montrant la volonté des habitants à accueillir le Louvre, « élément pour eux de fierté et de reconnaissance¹¹⁹. » Les opposants au projet sont pourtant nombreux, et bien que le musée soit maintenant en construction, les critiques restent vives¹²⁰. Elles dénoncent la concurrence injuste faite aux musées de province délaissés par l'État, au profit d'un projet qui leur porte ombrage, d'abord, parce que les subventions diminuent au profit de la nouvelle antenne, et ensuite à cause du détournement inévitable des visiteurs vers le musée *Louvre-Lens* au nom magique et à l'architecture, discrète il est vrai, mais distinctive¹²¹. De plus, selon les adversaires du projet, de nombreuses œuvres importantes sont dans les réserves des musées de province faute de soins ou d'espaces d'exposition ; il n'est donc pas nécessaire de déplacer des œuvres des cimaises du Louvre, ce qui leur est toujours préjudiciable. Le projet est également dénoncé pour son aspect politique ; il entre dans le cadre de la politique de décentralisation relancée par Jean-Jacques Aillagon (Ministre de la culture de 2002 à 2004), mais reste très couteux pour la collectivité locale partenaire. En effet, le gouvernement central ne subventionne qu'à hauteur de quatre pour

¹¹⁹ Voir le site spécifique du Louvre à Lens : <http://www.louvrelens.fr/fr/>.

¹²⁰ Voir par exemple, Didier Rykner. « Les dix raisons pour lesquelles le Louvre-Lens est un mauvais projet » Article mis en ligne le 3 décembre 2009 sur le site de la Tribune de l'Art : <http://www.latribunedelart.com/les-dix-raisons-pour-lesquelles-le-louvre-lens-est-un-mauvais-projet-article002344.html>. Page consultée le 16 avril 2010.

¹²¹ Les architectes, Kazuyo Sejima et Ryue Nishizawa (Agence japonaise SANAA), viennent de remporter le prix Pritzker 2010.

cent des dépenses de construction, et la répartition des frais de fonctionnement du musée, estimés à quinze millions d'euros, n'est pas encore déterminée¹²². Et ces coûts surgissent sans certitude de retombées économiques sur le long terme puisqu'il semble, selon les derniers comptes rendus statistiques, que « l'effet Bilbao » ne soit pas si probant à illustrer le renouveau économique et la vitalité culturelle dans la durée.

La délocalisation du musée du Louvre est une mission politique et sociale nouvelle. Et peut-être que la modernité du musée suppose qu'il s'inscrive dans les politiques de développement urbain, touristique et social, ou pour le moins dans les politiques de démocratisation et de décentralisation culturelles, mais réussit-il, avec son architecture tapageuse, à faire entrer au musée le public trop impressionné pour entrer dans le musée à l'architecture monumentale¹²³ ?

III.1.e : Le *Branding* tous azimuts

Évidemment, la politique du *branding* est multidirectionnelle et le Louvre doit composer avec les exigences des entreprises mécènes, qui suppléent désormais les subventions publiques, et qui misent sur les retombées matérielles et immatérielles que l'aura du Louvre génère. Ainsi, Didier Rykner dénonce la « publi-exposition » intitulée *Breguet au Louvre, un apogée de l'horlogerie européenne*, tenue dans la salle de la Chapelle de l'aile Sully, du 25 juin au 7 septembre 2009, et organisée par les commissaires Marc Bascou, chef du département des Objets d'Art et Emmanuel Breguet, historien, responsable des archives et des collections anciennes de Montres Breguet SA, et directeur France de Montres Breguet SA. Selon Rykner, « le catalogue,

¹²² Sophie Flouquet. « Décentralisation. Lancement de 'l'autre Louvre' », *Le Journal des Arts*, n° 315, 11 décembre 2009, p. 36.

¹²³ Voir à ce sujet Carol Duncan et Allan Wallach. « The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual » dans Daniel Preziosi et Claire Farago (dir.). *Grasping the world: The idea of the Museum*, Aldershot (G.B.), Ashgate Publishing, 2004, p. 483-500.

tout entier à la gloire de Breguet et dont quatre des sept auteurs travaillent pour cette entreprise, prévient plusieurs fois que l'exposition est organisé 'par' ou 'avec le soutien' de Montres Breguet SA¹²⁴. » L'historien d'art considère que l'exposition, si tant est qu'elle devait avoir lieu, aurait eu sa place au musée des Arts et Métiers plutôt qu'au Louvre, étant donné que les objets ne sont pas des objets d'art. Il dénonce « la mise à mal » de la déontologie en notant que le Groupe Swatch qui possède Breguet « sera un des mécènes de la rénovation muséographique du département des Objets d'Art. »

Pourtant, pour protéger sa liberté intellectuelle, le musée du Louvre s'est doté, il se targue d'être le premier, de deux Chartes éthiques. La première, datée d'octobre 2003, concerne le mécénat d'entreprise, alors que la seconde codifie les relations avec les donateurs individuels. La gestion des fonds perçus, le pouvoir d'accepter ou de refuser un don, les pratiques de contreparties, d'appellation de salles, de communication sont réglementés, tandis que le principe d'indépendance artistique est dûment rappelé. Ainsi, dans les deux chartes, le musée « s'engage à n'accepter aucune intervention sur le contenu artistique » de la part de ses partenaires ou mécènes. L'exposition Bréguet ne prouve-t-elle pas que la formulation reste floue et sujette à interprétation ? Les deux chartes abordent la « Pratique de nommage » :

[Le Louvre] s'interdit de débaptiser un espace du musée dont l'appellation serait 'consacrée par l'histoire' [...] Si cet espace n'a pas d'appellation historique, le Président-directeur pourrait proposer au Conseil d'administration du musée de lui donner le nom d'un donateur [...] et ce pour une durée nécessairement limitée dans le temps¹²⁵.

¹²⁴ Didier Rykner. « Breguet : une publi-exposition au Louvre », Site Internet *La Tribune de l'art*, article mis en ligne le 31 juillet 2009 : <http://www.latribunedelart.com/breguet-une-publi-exposition-au-louvre-article002183.html>. Page consultée le 16 avril 2010.

¹²⁵ Les Chartes éthiques du Louvre sont accessibles sur le site du Musée du Louvre. www.louvre.fr/.../src_document_52867_v2_m56577569831181609.pdf. Site consulté le 1er février 2010.

Cette pratique de nommage est inédite au Louvre ; elle survient avec la nouvelle loi de 2003 autorisant le mécénat culturel. Notons à ce sujet que les salles d'exposition d'un des étages du Pavillon de Flore, en cours d'aménagement grâce au mécénat en provenance d'Abou Dhabi, porteront le nom de Sa Majesté Sheikh Zayed bin Sultan al Nahyan, fondateur et premier gouverneur des Émirats. Notons aussi que le mécénat émirien contribue également au financement de la restauration du Théâtre de Fontainebleau, qui portera le nom de Sa Majesté Sheikh Khalifa bin Zayed al Nahyan, l'actuel souverain régnant des ÉAU et fils aîné du souverain fondateur. Précisons que dans ces deux cas étudiés, aucune mention de durée dans le temps n'a été relevée. Une autre clause commune aux deux Chartes éthiques du musée a pour objet le « Respect des œuvres et de l'image du Louvre » ; elle veille « à ce que tout usage du nom du Louvre par ses partenaires dans le cadre de leur politique de communication soit respectueux de son image et de la réputation de ceux qui y travaillent. » Ces chartes n'abordent pas l'octroi du nom du Louvre dans un cadre contractuel imitant celui d'une licence de marque.

III.1.f : *Museum Branding* et l'économie de la culture

La capitalisation financière sur la valeur patrimoniale symbolique du nom Louvre, notamment via des franchises plus ou moins lointaines, risque de transformer l'institution publique d'état, créditée de l'assentiment collectif grâce à ses activités principales considérées d'utilité générale et sans but lucratif, en entreprise culturelle commerciale, centrée sur le marché et visant la rentabilité. Tobelem commente ainsi le *museum branding* du Guggenheim : « L'ambition de la fondation Guggenheim serait [...] de devenir la 'marque globale' la plus importante du monde de l'art dans l'objectif d'une domination universelle de son 'empire' muséal, en s'appuyant pour cela sur des expositions populaires, une communication ambitieuse

et une architecture flamboyante¹²⁶. » Est-ce que « l'entreprise Louvre » se lance dans cette compétition ? Ce n'est pas certain, mais les opposants de l'Accord s'insurgent contre la marchandisation d'un symbole patrimonial public ; on ne pourrait louer le symbole Louvre au même titre qu'on ne pourrait louer le nom du pays France ou l'hymne de la Marseillaise qui appartiennent à l'identité patrimoniale nationale. Même si cela paraît moralement évident, il n'y a pas de législation spécifique qui vienne protéger l'emblème historique « Louvre » de son exploitation financière ou commerciale par les administrateurs de l'institution. Au contraire, le nom patrimonial « Louvre » est une « marque » déposée ; le nom est donc protégé contre l'usage par des tiers, au profit de l'exploitation exclusive par la gouvernance de l'Établissement.

La mondialisation de l'économie de la culture entraîne des contextes nouveaux et des situations discutables quant aux protections à envisager. Pour mémoire, rappelons que le patrimoine national français est protégé de l'exportation par trois grandes règles de droit, « le classement d'office », « le droit de préemption » et « le refus d'exportation », mais ces lois concernent exclusivement la protection contre l'exportation du patrimoine matériel, chacune d'entre elles précisant la nature mobilière, ou immobilière par destination, des objets. La sociologue de l'art Raymonde Moulin fait ressortir que l'action publique est confrontée à deux raisonnements difficilement conciliables, la protection du patrimoine d'une part, et le développement du marché par la libre circulation des biens artistiques, d'autre part. Elle écrit :

Le débat sur l'intensification de la circulation marchande des œuvres et sur ses conséquences quant à la préservation des patrimoines nationaux est un débat politique opposant les partisans du libéralisme économique aux partisans du protectionnisme. Aux arguments économiques en faveur de la démarche tutélaire de l'État, justifiée par sa responsabilité à l'égard des générations futures, sont opposés

¹²⁶ Jean-Michel Tobelem. *Le nouvel âge des musées. Les institutions au défi de la gestion*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 271.

les arguments de l'économie publique néolibérale en faveur du désengagement de l'État¹²⁷.

Avec le Louvre Abou Dhabi, la circulation marchande inclut désormais les biens matériels patrimoniaux, mais aussi celle de l'image historique, attribut immatériel du patrimoine. Les réalités du musée sont donc liées, non seulement aux contextes politiques intérieurs et extérieurs, mais également aux contextes économiques nationaux et internationaux concernant les biens culturels. Les instances gouvernementales optent, avec le contrat émirien, pour une approche économique néolibérale de l'administration du musée et de ses objets ; cette approche stratégique peut toutefois être tempérée et l'action publique peut décider de s'en tenir au statu quo, et de naviguer dans l'entre-deux des politiques, au moins encore quelque temps.

III.2 : IMPERIALISME CULTUREL OU DIVERSITE CULTURELLE

En remplacement des politiques d'« exception culturelle » mises en place dans le cadre de l'Organisation Mondiale du Commerce (OMC), notamment sous la pression de la France, se profilent des politiques en faveur de la « diversité culturelle » que promeut l'UNESCO via la résolution de 2005 intitulée *Déclaration universelle de l'Unesco sur la diversité culturelle*. L'ethnologue Jean-Pierre Warnier note l'ambiguïté de cette résolution : « [Elle] affirme que tout peuple a un droit inaliénable à préserver son patrimoine culturel. Dans le même mouvement, elle affirme que les cultures du monde font partie du patrimoine commun de l'humanité [...].¹²⁸ » Est-ce ceci ne contredit pas cela ? L'auteur explique ainsi l'inconsistance :

La difficulté [...] consiste à assurer le libre accès de tous les peuples du monde aux biens culturels tout en protégeant la diversité et la

¹²⁷ Raymonde Moulin. *Le marché de l'art : mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2003, p. 128-129.

¹²⁸ Jean-Pierre Warnier. *La mondialisation de la culture*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2004, p. 76.

création culturelles contre l'hégémonie d'un marché libéralisé et celle des pouvoirs locaux irrespectueux des minorités et de la liberté d'information et d'opinion¹²⁹.

L'hégémonie économique culturelle des pays industrialisés entraîne, comme le décrit Warnier, une « érosion rapide et irréversible des cultures singulières à l'échelle planétaire¹³⁰. » Ne faut-il pas alors questionner la légitimité de l'exportation de modèles culturels occidentaux de par le monde ? Par exemple, n'est-ce-pas une forme de néocolonialisme que d'exporter l'institution muséale qui est une création occidentale ? Le musée n'est pas un phénomène universel, le concept de sauvegarde du patrimoine non plus. À l'instar de Warnier, on peut d'ailleurs se demander « s'il existe des valeurs ou des principes universels [...] dissociables de leur matrice occidentale¹³¹ ?

Fondé à Alexandrie au IV^e siècle avant notre ère, le *Mouseion*, « l'ancêtre » du musée, est le royaume des muses, des filles de Zeus inspiratrices du vrai et du dépassement de la réalité, et lieu de vie et d'études de quelques intellectuels privilégiés de l'Antiquité, lesquels par la qualité de leur travail en mathématiques, physique, philologie, philosophie, poésie, etc. deviennent les pères fondateurs de la civilisation occidentale. Au cours des siècles, le collectionnement d'objets religieux, princiers, de curiosités puis d'œuvres d'art contribue à l'accroissement des connaissances bâties toujours en référence à l'Antiquité classique. En même temps que les collections princières deviennent publiques et que s'ouvrent les premiers musées modernes, les concepts de civilisation et d'universalisme se développent. Ils sont ancrés dans le XVIII^e siècle et impliquent l'idée de progrès. Philippe Bénéton note que la théologie se séparant de la pensée philosophique, l'histoire humaine devient « dynamique » et inclut les idées de progrès universel et de civilisation ; l'histoire devient « mouvement » tendant vers l'état de

¹²⁹ Jean-Pierre Warnier. *Op. cit.*, p. 77.

¹³⁰ Jean-Pierre Warnier. *Op. cit.*, p. 78.

¹³¹ Jean-Pierre Warnier. *Op. cit.*, p. 87.

« civilisation-perfection¹³². » L'assurance et la confiance du colonisateur est illustrée par Georges Gusdorf, qui rapporte : « Le siècle des Lumières qui s'enchant de l'idée de Progrès, se voit naturellement en tête du mouvement, dépositaire de la plus haute vérité, missionnaire du nouvel Évangile de la Raison, qu'il devra porter jusqu'aux extrémités de la terre. Tel est le fardeau intellectuel de l'homme blanc¹³³. » Selon cette approche, la « civilisation des sauvages » est destinée à se dissoudre dans la « civilisation des civilisés », c'est-à-dire dans l'Occident. Le programme idéologique de colonisation est alors justifié par les bienfaits que la civilisation universelle est supposée entraîner.

Dans le « Mot du président » daté de septembre 2009, Henri Loyrette déclare en ce qui concerne le rayonnement et l'ouverture internationale du Louvre :

Il s'agit de s'ouvrir à des terres nouvelles, pour couvrir les champs géographiques actuellement absents ou sous-représentés dans nos collections. C'est en particulier le cas de l'art des Amériques, de l'art slave, du Soudan ou de l'Asie centrale. Depuis quelques années, le Louvre s'attache ainsi à combler ces manques, que ce soit à travers sa politique d'acquisitions et d'expositions, ou encore par le biais d'accords de coopérations culturelle et scientifique¹³⁴.

Si le musée universel occidental continue d'acquérir, de se rendre « propriétaire », d'œuvres de régions éloignées, pour contribuer à une meilleure compréhension du monde, et au rayonnement international du musée comme l'avoue Loyrette, il prive par là même, les cultures locales de leur droit de se représenter eux-mêmes, de déterminer eux-mêmes le destin de leur propre héritage. C'est ce que note Andrew McClellan en se demandant si la notion de l'intérêt de la

¹³² Philippe Bénéton. *Histoire de mots : culture et civilisation*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1975, p. 34.

¹³³ Cité par Philippe Bénéton dans *Histoire de mots : culture et civilisation*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1975, p. 35.

¹³⁴ Henri Loyrette. « Mot du président » Accessible sur le site Internet du Louvre : <http://www.louvre.fr/llv/musee/mission.jsp>. Page consultée le 20 avril 2010.

postérité universelle justifie le transfert des objets, et si elle est plus importante que le respect du contexte des objets, du respect de la mémoire et des cultures locales¹³⁵.

Le concept d'universalité a donc pour centre l'Europe, et le musée est universel à deux points de vue. D'abord parce qu'il cherche à rassembler tous les symboles matériels de tous les temps et de tout le monde. Et pour accomplir cette tâche, au demeurant impossible, de vouloir tout posséder, tout classifier et tout étiqueter, et ce au prix de rapines déplorables, il se targue de sa mission civilisatrice à l'échelle universelle. Le musée est l'instrument civilisateur par excellence, aussi bien en son pays que partout ailleurs.

La création d'un musée à Abou Dhabi est un concept occidental exporté, une création sans rapport avec l'histoire de la région. Il ne sera pas pour autant le premier dans la région ; la « muséomanie » bat son plein au Moyen-Orient. Pour ne citer que quelques uns des derniers venus, parmi les plus prestigieux, le *Musée National d'Arabie Saoudite* ouvert en 1999 à Riyad ; le *Musée d'Art islamique* de Doha au Qatar ouvert en 2008 et qui doit être suivi par une dizaine de musées au cours de la prochaine décennie, dont le *Musée National du Qatar* ; le *Musée de la Civilisation islamique* ouvert en 2008, à la suite des nombreux musées, archéologie, science, planétarium, etc. ouverts au cours des dernières années dans l'Émirat de Charjah des ÉAU¹³⁶ ; le *Musée National du royaume de Bahreïn* ouvert en 2009 à Manama, et tout ceci sans mentionner l'Émirat de Doubaï qui planifie de construire huit grands musées dans les années à venir¹³⁷. La particularité du musée d'Abou Dhabi, c'est qu'il sera le premier musée « universel » hors Occident.

¹³⁵ Andrew McClellan. *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, Berkeley (CA), Los Angeles & London, University of California Press, 2008, p. 233-234.

¹³⁶ En 1998, l'UNESCO a estimé que Charjah était la Capitale Culturelle du Monde Arabe.

¹³⁷ La crise financière qui a frappé Doubaï en 2009 va peut-être ébranler ces projets.

Pour l'historien et anthropologue James Clifford¹³⁸, un musée ne peut pas être universel puisqu'il est impossible d'exposer de manière fiable et figée une quelconque culture, d'abord parce que celle-ci est sujette à d'innombrables interprétations, et parce que la mise en représentation impliquent des relations de pouvoir, des rapports hiérarchiques de dominants (le centre politique et social, lieu de rassemblement des objets) et de dominés (la périphérie mise en scène et en spectacle) qui faussent le discours. Clifford préconise, pour éviter l'exposition passive, stéréotypée et sous-tendue par la condescendance patriarcale, l'approche interactive, conjecturale et toujours renouvelée afin que les stratégies d'exposition, de représentation résultent des interactions particulières de hiérarchie, d'entente, de résistance, de négociations, de réciprocité, dans un lieu et à un moment donnés précis. Cette stratégie muséale implique la multiplication des contacts entre spécialistes, scientifiques et praticiens, car aucune de ces personnes n'a l'expertise et l'expérience, sans le recours aux autres, pour contextualiser et « faire parler » les collections. D'autre part, elle implique le redéploiement constant des collections en fonction des réappropriations effectuées à l'issue de ces échanges. Clifford écrit :

The fact that an altar or a tribal mask can mean quite different things in different locations makes inescapable the recognition and display of multiple contexts for works of art or culture. Innovative museums professionals have long been interested in ways to put objects in a fresh light, to make them new. Explicit contact relations now place this kind of search in a different conjuncture, imposing new collaborations and alliances. Thus, the multiplication of contexts becomes less about discovery and more about negotiation, less a matter of creative curators having good ideas, doing research, consulting indigenous experts, and more a matter of responding to actual pressures and calls for representation in a culturally complex civil society¹³⁹.

¹³⁸ James Clifford. *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge (Mass.) & Londres, Harvard University Press, 1997, p. 188-219.

¹³⁹ James Clifford. *Op. cit.*, p. 210.

Le musée des XVIII^e et XIX^e siècles qui servait à édifier et éduquer le public, devrait aujourd'hui se transformer, selon la prescription de Clifford, en un lieu où les objets ne racontent pas une histoire mais des histoires, en un lieu de rencontres interculturelles, un lieu d'interprétions ponctuelles, de discours assumés, de débats, et de critiques. La méthode permettrait, sans évidemment pouvoir les abolir, de dépasser le stade des relations de pouvoir, de dépasser la représentation « exotique » de l'Autre, de bousculer centre et périphérie en impliquant toujours de nouveaux joueurs pour interpréter des objets et les mettre en scène ; elle permettrait de dépasser le stade du pseudo musée neutre pour assumer, afficher et jouer de la partialité du musée. Cette stratégie, selon Clifford est applicable aux petites institutions comme aux grands musées universels :

What would it take (and why would it matter?) to treat the Metropolitan Museum of Art in Manhattan as a contact zone rather than a center? Or the Louvre? To give marginal “between” places a tactical centrality is ultimately to undermine the very notion of a center. All sites of collection begin to seem like places of encounter and passage. Seen this way, objects currently in the great museums are travelers, crossers—some strongly “diasporic” with powerful, still very meaningful, ties elsewhere. Moreover, the “major” museums increasingly organize themselves according to the dictates of tourism, national and international. This rethinking of collections and displays as unfinished historical processes of travel, of crossing and recrossing, changes one's conception of patrimony and public¹⁴⁰.

Le musée comme « zone de contact » interculturelle, impliquant le voyage des collections, qu'il soit symbolique ou physique, est dynamique, inclusif, dialogique, créateur de nouvelles collaborations et de nouveaux discours. Dans cette perspective, le Louvre Abou Dhabi trouve alors sa pleine justification et sa pleine valeur. Ainsi Clifford, dès 1997, semble prôner la création du musée universel, style nouveau et amélioré, qui se met en place aux ÉAU, d'autant qu'il considère que ce qu'il nomme « transculturation », c'est-à-dire l'adoption, l'insertion

¹⁴⁰ James Clifford. *Op. cit.*, p. 213.

d'éléments culturels d'un lieu à l'autre est récurrente à travers l'histoire des empires, des armées, du commerce, des voyages, etc. Que le musée, né en Occident, s'exporte dans un contexte de globalisation paraît tout à fait salubre ; il permet à chacun de mettre en scène sa propre culture, de la faire dialoguer, ponctuellement, avec celle des autres.

Évidemment, le respect de la diversité culturelle envisagée selon les principes de la probité, de la réciprocité des collaborations et des échanges, de la circulation d'expositions entraînent la question de l'atteinte à l'intégrité des œuvres. Elle bouleverse le rôle inaugural du musée du Louvre, musée encyclopédique aspirant à l'exhaustivité des collections en un lieu unique pour consultation intégrale.

III.3. LE LOUVRE DU XXI^e SIÈCLE, UNE COQUILLE VIDE ?

Est-ce que le *branding*, l'exploitation stratégique de la valeur de l'image d'une marque, doit être réservé à l'usage exclusif des entreprises à but lucratif ? C'est clair qu'il ne peut pas y avoir deux Louvre ; le Louvre parisien ne peut être reproduit à l'identique comme le sont les McDonald ou Starbucks du monde entier. À l'évidence, et notamment parce que les collections ne sont ni reproductibles ni inépuisables, et parce que l'étude scientifique varie selon les spécialistes et les objets en présence. Mais au delà de ces faits, il semble que l'éparpillement du contenu du musée aille à l'encontre de la nature encyclopédique du Louvre, nature qui ambitionne l'exhaustivité, même si celle-ci est inatteignable. Pour preuve, les politiques d'acquisition ont, le plus souvent, pour but de « boucher les trous », de compléter et d'étayer les collections afin d'offrir au public un éventail d'objets toujours plus achevé permettant de mieux

cerner une œuvre, un artiste, un style, un contexte, une période. Les pratiques récentes de partenariats, de délocalisation à plus ou moins long terme, contredisent l'aspiration à la complétude des collections, en vue de leur exposition, en un même lieu, pour étude comparative de séries, de rassemblements cohérents. Si les œuvres des collections permanentes du Louvre deviennent nomades, errant entre adresse principale et adresses secondaires, circulant dans des expositions scientifiques et des expositions blockbusters (sans parler des nombreuses œuvres, en dépôt dans les institutions officielles telles l'Élysée, le Sénat, les ambassades, etc.¹⁴¹), il faudrait alors repenser la nature même du musée, repenser sa fonction et sa mission, repenser le musée de fond en comble et l'imaginer sans collection permanente, un musée qui ne serait plus un musée mais un Centre d'art, une aire de transit temporaire. Bien sûr, nous sommes loin d'en être là, mais il faut toutefois convenir que la fonction d'acquisition du musée¹⁴², conjuguée à l'inaliénabilité et à l'imprescriptibilité des objets, nécessite des espaces toujours plus grands, que ceux-ci ne peuvent être extensibles à l'infini, que les expositions extra muros, tout en changeant quelque peu la nature du musée encyclopédique, sont une solution au manque d'espaces en permettant des permutations et des roulements d'œuvres. Aujourd'hui cependant, et depuis l'aménagement du *Grand Louvre* et l'entièreté du palais consacré aux collections, ce n'est pas l'espace qui manque. Michel Laclotte, directeur du Louvre de 1987 à 1994, lui-même très impliqué dans la réalisation du projet d'agrandissement *Grand Louvre*, a pris la plume, dès janvier 2007, pour tenter de combattre le « mythe » persistant de l'engorgement des réserves : « Restent en réserve des œuvres secondaires ou en mauvais état. [...] Quant aux centaines de milliers d'œuvres dont on a parlé, il s'agit de dessins et de gravures (qui ne peuvent être exposés

¹⁴¹ Voir à ce sujet Didier Rykner. « Le musée caché de la République », Site Internet *La Tribune de l'art*, article mis en ligne le 21 mai 2009 : <http://www.latribunedelart.com/le-musee-cache-de-la-republique-article002100.html>. Page consultée le 16 avril 2010.

¹⁴² Le musée du Louvre a fait l'acquisition de cent dix nouvelles œuvres au cours de l'année 2008.

à la lumière) et de séries archéologiques d'étude.» Laclotte affirme, dans ce texte à propos du projet Louvre Abou Dhabi, ne pas être contre la nouveauté, « mais à condition que les valeurs de permanence qu'incarne le musée depuis sa création à la fin du XVIII^e siècle soient pleinement respectées¹⁴³. » En effet, quelle valeur accorder au critère de la permanence des collections si celles-ci sont sans domicile fixe ? Quelle valeur accorder à l'exhaustivité des collections à laquelle se voue le musée encyclopédique si les collections sont dispersées dans le monde ?

Aujourd'hui, la présentation « virtuelle » des objets est en mesure de se substituer aux objets présentés dans le musée ; elle est non seulement accessible à l'intérieur du musée, en lieu et place des objets absents, mais elle peut ultimement se substituer à la matérialité du musée pour offrir, en tout temps et partout dans le monde, les collections dans toute leur ampleur¹⁴⁴. L'alternative permet l'accès à une quantité d'informations impossibles à caser dans les cartels ou panneaux du musée, mais elle soulève la question du rapport à l'œuvre, de l'expérience individuelle du contact à l'art que ne peut offrir l'expérience numérique.

Aujourd'hui, la richesse n'est plus seulement matérielle, elle est immatérielle. Il s'agit bien sûr et avant tout de la richesse du travail et des talents humains, mais également de la valeur du produit intangible de ce travail, tel le savoir, les innovations, les brevets, l'image des marques, la culture, l'art, etc. Selon le rapport de la commission Maurice Lévy et Jean-Pierre Jouyet sur l'Économie de l'immatériel¹⁴⁵, dont nous parlons dans le prochain chapitre, la France est riche d'un patrimoine immatériel ; elle doit donc le protéger, le mettre en valeur et le capitaliser pour

¹⁴³ Michel Laclotte. « Un Louvre à Abou Dhabi, ce n'est pas si simple », *Libération*, 29 janvier 2007. Accessible sur le site Internet du Journal : <http://www.liberation.fr/tribune/010192340-un-louvre-a-abou-dhabi-ce-n-est-pas-si-simple>. Page consultée le 16 avril 2010.

¹⁴⁴ Plus de dix millions d'internautes ont déjà consulté le site virtuel du Louvre (chiffres de 2008).

¹⁴⁵ Maurice Lévy et Jean-Pierre Jouyet. « Rapport de la commission sur l'économie de l'immatériel ». Accessible sur le site du Ministère des finances : http://www.minefi.gouv.fr/directions_services/sircom/technologies_info/immatériel/immatériel.pdf. Document consulté le 1er mars 2010.

assurer le développement de l'économie de l'immatériel qui sera, selon ce rapport, la plus grande source de croissance dans le monde du XXI^e siècle. Pour cela, il faut reconstruire « la marque France » selon trois grandes directives : premièrement, accroître le volume des actifs immatériels privés et publics ; deuxièmement, ne plus penser l'économie à l'échelle nationale, mais pour le moins, à l'échelle européenne et au mieux, à l'échelle globale ; troisièmement, augmenter l'autonomie de certains établissements (universités, musées) pour favoriser la compétition et l'excellence¹⁴⁶. Avec la multiplication de l'implication des musées à l'international, avec les partenariats, les prêts à titre onéreux d'œuvres des collections nationales, avec la location du label « Louvre » à Abou Dhabi, avec l'exploitation de ce même label à Lens, l'action publique a anticipé et devancé les directives de la Commission. Va-t-elle appréhender avec le même zèle la recommandation qui préconise l'aliénabilité de certaines œuvres du musée ?

¹⁴⁶ Maurice Lévy et Jean-Pierre Jouyet. *Op. cit.*, p. I à V.

CHAPITRE IV

Intégrité et inaliénabilité du patrimoine

« Le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation¹⁴⁷. » Si l'on s'en tient à la définition de l'ICOM, le musée a sept fonctions principales : collectionner, conserver, exposer, éduquer, rechercher, restaurer et gérer. La fonction d'exposition est en opposition avec celle de conservation car pour conserver efficacement, il faut supprimer les risques liés à l'environnement (humidité, lumière, pollution de l'air), les risques biologiques (implantations microbiologiques, vermine), les facteurs humains (manipulation, vandalisme, vol, terrorisme) et les facteurs naturels (inondation, tremblement de terre). L'exposition des œuvres sur les murs du musée est donc la première atteinte à l'intégrité physique des œuvres qui sont vulnérables et qui exigeraient, au moins pour ce qui concerne l'art peint ou dessiné, obscurité et stabilité totales de l'environnement pour assurer leur

¹⁴⁷ Définition adoptée en Assemblée générale de l'ICOM le 24 août 2007 à Vienne. Accessible sur le site Internet de l'ICOM : http://icom.museum/hist_def_fr.html. Page consultée le 20 avril 2010.

pérennisation¹⁴⁸. Le musée ne peut pas respecter ces deux critères essentiels à la conservation s'il veut s'acquitter de sa mission d'exposition au public ; par ailleurs, sa prétention contemporaine à la pertinence de diffusion dans un monde élargi, ainsi que ses exigences budgétaires, démultiplient les manipulations et les tribulations des œuvres. Le développement implacable des grands musées français, le Louvre en tête, avec les pratiques commerciales entraînées par le désengagement de la tutelle de l'État (au moins pour ce qui concerne son aide pécuniaire), semble menacer un des principes fondateurs du musée, l'inaliénabilité des collections publiques.

IV.1 : INTÉGRITÉ

Ainsi, pour mener à bien la fonction de conservation, il faudrait, idéalement, supprimer la fonction d'exposition qui porte atteinte à l'intégrité des œuvres. C'est là un des paradoxes du musée. Quelle fonction est prioritaire sur l'autre ? Laquelle devrait avoir la primauté et jusqu'à quel point ? En fait, le consensus est toujours le résultat de négociations car les opinions du conservateur attaché à la restauration préventive s'opposent à celles du conservateur attaché à l'action culturelle, sans parler de celles du gestionnaire, qui s'immiscent de plus en plus dans les travaux scientifiques du musée et qui tendent à la préséance. C'est justement cette tendance à la prépondérance de la gestion financière dans les activités du musée que Didier Rykner expose et dénonce, notamment dans un article de 2006 à propos du partenariat entre le musée du Louvre et le *High Museum d'Atlanta*. Celui-ci s'insurge contre le départ pour Atlanta de nombreux chefs d'œuvres du Louvre, dont le *Baldassare Castiglione* de Raphaël :

¹⁴⁸ Voir à ce sujet Jean-Pierre Mohen. *L'Art et la Science. L'esprit des chefs-d'œuvre*, Paris, Gallimard et Rmn, coll. « Découvertes », 1996, 160 p.

Lors du cinquième centenaire de la naissance de Raphaël en 1983, chaque ville avait organisé son exposition car il n'était pas question alors de déplacer ses tableaux. Trop importants, trop fragiles... La National Gallery en 2004 avait été la première à réussir à faire venir ses œuvres de différents musées internationaux. Encore était-ce pour une exposition monographique de haute tenue scientifique. Et le *Baldassare Castiglione* n'avait pas fait le voyage¹⁴⁹.

À l'évidence, les critères décisionnaires du musée, en ce qui concerne la circulation des œuvres, ne font pas l'unanimité parmi les observateurs. Les principes de conservation sont fondés sur le résultat de recherches de laboratoires, qui permettent de déterminer l'ampleur des dommages réels occasionnés par la manipulation et par les vibrations subies par les œuvres lors de leur transport, routier ou aérien. De ce fait, l'accroissement du déplacement des œuvres est une source d'inquiétude constante chez les conservateurs et restaurateurs car il endommage et vient accélérer la détérioration des objets. Mais ceux-ci doivent-ils, pour autant, rester inertes à l'intérieur des murs de leur musée pour le bien hypothétique des générations futures ? Les réponses, à ce sujet, sont partagées.

IV.1.a : Intégrité physique – Intégrité artistique

À partir des années 1960, alors que la volonté de démocratisation du musée transforme ses modes opérationnels et sa gestion, l'art des avant gardes critique, défie et remet en question les pratiques muséales ; il contribue à la création d'un nouveau modèle d'exposition et de conservation basé, entre autres, non plus sur l'immuabilité des collections, mais sur leur circulation, sur l'échange et la médiation. La transformation des pratiques artistiques ébranle les méthodes de conservation classiques attachées à respecter l'intégrité de l'œuvre originale. Comme

¹⁴⁹ Didier Rykner. « Le *Baldassare Castiglione* de Raphaël et *Et in Arcadia Ego* de Poussin prêtés un an à Atlanta », Site de La Tribune de l'art, article posté le 20 janvier 2006 sur le site Internet de la Tribune de l'Art : <http://www.latribunedelart.com/le-i-baldassare-castiglione-i-de-rafael-et-i-et-in-arcadia-ego-i-de-poussin-pretes-un-an-a-atlanta-article00971.html> Page consultée le 20 avril 2010.

l'écrit Anne Bénichou : « On assiste à un glissement du paradigme de la conservation (l'entreposage de l'œuvre) à celui de la transmission (la médiation de l'œuvre). A priori, ce changement ne semble pas relever d'une rupture épistémologique puisque 'conserver' et 'transmettre' ne sont pas antithétiques.¹⁵⁰ » En effet, la transmission permet la préservation, d'une autre sorte bien sûr, plus mémorielle que matérielle, plus vivante et ponctuelle que celle de l'art conservé de façon permanente et statique dans le musée tourné sur la valeur historique des objets. Si le musée pense la pérennisation des objets avant de penser à la transmission du patrimoine, les objets deviennent muséifiés, c'est-à-dire matériellement présents, mais inertes car ils ont perdu leur usage, leur signification et leur pouvoir ; ils ne sont plus porteurs de mémoire affective et ne sont plus activement liés à la société. Pourtant, et selon la formule des avant-gardes, l'art et la vie doivent se rencontrer ; c'est ce que rappelle l'historien d'art Denys Riout :

Les avant-gardes historiques ont souvent voulu tisser des liens entre l'art et la vie. Il s'agissait alors, pour l'art, de changer le monde. Ainsi, Mondrian ou, fort différemment, les constructivistes russes appelaient de leurs vœux une dissolution de l'art dans la vie [...] Rauschenberg suit le chemin inverse : il veut introduire la vie dans l'art, afin d'en modifier la physionomie¹⁵¹.

Pour que l'art ait une chance de pouvoir changer la société, pour que la vie ait une chance de changer l'art, il faut que le musée assure l'intégrité physique des objets mais sans en figer leur sens. D'ailleurs, pour Arthur Danto, l'œuvre d'art n'existe que s'il y a interprétation ; c'est elle qui « transfigure » les objets, à l'instar de la *Boîte Brillo* d'Andy Warhol, que Danto prend pour exemple, qui prend un statut artistique grâce aux médiations, lesquelles devenant, de la sorte, constitutives et indissociables de l'œuvre d'art. Les médiations créent le sens, tout en tenant compte, bien sûr, de l'intention de l'artiste et du contexte historique, mais leurs interprétations

¹⁵⁰ Anne Bénichou. « La transmission des œuvres d'art : du monument à l'art de l'interprétation. Les ruses de Christian Boltanski. », *Intermédialités*, n° 5, printemps 2005, p. 135.

¹⁵¹ Denys Riout. *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000, p. 222.

n'ont ni l'aptitude à l'universalité, ni l'aptitude à l'intemporalité¹⁵². L'art n'est donc pas autonome ; ce sont les opérateurs de transformation qui génèrent et régénèrent l'art, qui lui assurent sa vitalité, sa contemporanéité en multipliant les occasions de transmission discursives ; l'art est alors utile et stimulant pour la société, et cette reviviscence le perpétue et le préserve plus sûrement et efficacement que sa conservation statique. Évidemment, il faut conserver l'art le mieux possible et viser la longévité matérielle de l'objet, mais il faut prendre en considération les possibilités multiples de signification. Ainsi, pour transmettre le patrimoine constitué et activer les interprétations, qu'elles soient négatives, positives ou modulatrices, il faut garder les portes du musée grandes ouvertes ; et pourquoi ne pas aller plus loin, ne pas faire partager le plaisir que procure l'art et amener les œuvres aux publics les plus lointains et les plus divers, et attendre en retour les théories interprétatives issues de ces nouveaux regards ? C'est peut-être en transportant les œuvres hors des instances de légitimation occidentales, productrices de valeurs et de croyances, que de nouvelles analyses peuvent présenter les œuvres sous un jour nouveau, élargir ainsi leur potentiel, et repousser leurs limites discursives. L'objet peut évidemment en souffrir dans son intégrité physique, mais il ne peut, de toute manière, échapper à sa temporalité matérielle, et sa longévité « active », son intégrité conceptuelle est tributaire de sa transmission, des jugements, des discours qu'il suscite.

IV.1.b : Intemporalité et immortalité de l'art ?

La propension de l'art à donner du plaisir, du sens à la vie entraîne une diversion qui permet d'échapper, ne serait-ce que le temps de la délectation, à la mort qui menace toujours de venir effacer le travail terrestre accompli, qu'il soit physique, intellectuel ou spirituel. L'art console, et peut-être n'existerait-il pas si la mort n'était pas le lot du vivant. Pour Georges

¹⁵² Arthur Danto. *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1989, 327 p.

Bataille, c'est la prise de conscience de la mort qui donne naissance aux fresques murales des grottes de Lascaux, qui donne naissance à l'art en offrant un exutoire salutaire, une échappatoire à la déchéance inéluctable du vivant. C'est la confrontation avec la dépouille mortelle qui fait naître le sentiment du sacré, duquel s'ensuit la hiérarchisation des choses, les objets cérémoniels et intouchables d'un côté, les objets profanes et manipulables de l'autre¹⁵³. La conscience de la mort, l'art, la classification ont humanisé l'homo sapiens. Le temps a fait son ouvrage. Aujourd'hui, la catégorisation des choses s'est démultipliée ; la muséification remplace la sacralisation, mais la valeur attribuée est telle que la conservation est envisagée dans le but de survivre à toutes les tempêtes et jusqu'à la nuit des temps. Cette effervescence face à l'oubli, à vouloir assurer la survivance patrimoniale est telle que le monde semble se dédoubler : il y a le monde réel et il y a le monde réifié, « patrimonialisé », c'est-à-dire mis à distance, « refroidi », puis remis sur le marché sous forme de re-présentation, de spectacle, de produit à consommer, mais seulement avec les yeux. Les sociétés occidentales contemporaines ne croient plus à la résurrection, mais par leurs pratiques patrimoniales et de conservation, elles s'assurent de leur postérité et de leur immortalité dans l'histoire.

Qu'elle soit perçue comme stérile, narcissique, abusive et/ou effrénée, la préservation des objets d'art et d'histoire fait partie de la mission professionnelle des conservateurs et des restaurateurs. Pour Pierre Bourdieu ce sont eux, et avec eux le « champ », c'est-à-dire le système dont ils font partie, qui produit les œuvres et derrière elles, les artistes. Et si l'on en croit son analyse, la place prise par l'art dans la collectivité est le résultat d'une activité socioprofessionnelle attachée à créer la « fétichisation » et à développer la « croyance » du public ciblé :

¹⁵³ Georges Bataille. *La peinture préhistorique : Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, 1955, 149 p.

Le « sujet » de la production artistique et son produit n'est pas l'artiste mais l'ensemble des agents qui ont partie liée avec l'art, qui sont intéressés par l'art, qui ont intérêt à l'art et à l'existence de l'art, qui vivent de l'art et pour l'art, producteurs d'œuvres considérées comme artistiques (grands ou petits, célèbres, c'est-à-dire célèbres, ou inconnus), critiques, collectionneurs, intermédiaires, conservateurs, historiens de l'art, etc.¹⁵⁴

Ces « fabricants » d'art, de patrimoine, d'histoire et de culture, nés des Lumières, pragmatiques et universalistes, propagent aujourd'hui leurs idéologies, leurs savoirs et leurs méthodes à l'échelle globale. Selon le sociologue Daniel Vander Gucht, c'est la représentation de la réalité culturelle capitaliste et individualiste occidentale qui se déploie à l'échelle mondiale. Derrière le discours de la diversité à reconnaître, à faire connaître, à respecter et à faire dialoguer, c'est un modèle uniformisant qui s'impose par le biais d'un même cadre institutionnel exporté :

Dans cet élan patrimonial extraordinaire qui aura conduit à revendiquer l'ensemble des artefacts humains et l'entièreté de la planète comme étant « nôtres », en nous les appropriant sous prétexte de les préserver et de les étudier, il est difficile de faire la part du désir de domination et de la soif de connaissance dans les déclarations de principe. Ce sont, en effet, les musées qui ont écrit la légende dorée de la conquête et de la colonisation du monde par l'esprit industriel, rationnel et scientifique de la modernité culturelle occidentale. Et il n'est pas sûr que l'ouverture des musées aux cultures du monde et aux traditions populaires, comme la prolifération de la forme muséale sur toute la planète, qui sont vertueusement présentées comme une forme de reconnaissance de la diversité culturelle, ne marquent pas, ultimement, le triomphe de la modernité occidentale sur d'autres modalités de rapport au monde et au savoir¹⁵⁵.

L'intégrité physique des objets qui vont et viennent de par le monde est certes une source d'inquiétude légitime, mais l'atteinte à l'intégrité intellectuelle et artistique des œuvres est également grave, et plus insidieuse. Ainsi, l'approche esthétisante du *Musée du Quai Branly*

¹⁵⁴ Pierre Bourdieu. *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 1984/2002, p. 221.

¹⁵⁵ Daniel Vander Gucht. *Ecce Homo Touristicus. Identité, mémoire et patrimoine à l'ère de la muséalisation du monde*, Loverval (Belgique), Éditions Labor, 2006, p. 23.

ouvert en 2006 à Paris est critiquée par certains observateurs qui dénoncent la récupération idéologique républicaine, ainsi que la mémoire sélective du musée national, qui occulte non seulement l'histoire des objets, leur fonction et leur contexte sociaux, mais également toute l'histoire de la colonisation, celle-ci s'étant pourtant arrogée le droit de transférer en France la plupart des objets présentés dans le musée. La vision colonisatrice dévalorisante de l'Autre est remplacée, en ce début de XXI^e siècle, par l'absence de la voix de l'Autre qui se trouve ainsi réduit à la dimension matérielle de ses objets. La position adoptée par le *Musée du Quai Branly* est dénigrée parce qu'elle rendrait compte d'une approche subrepticement ethnocentriste qui musèle le discours muséographique, de sorte qu'il n'offre aucune piste de réflexion qui puisse être défavorable à la France républicaine et laïque, aucune représentation qui puisse rappeler qu'elle fût impitoyablement colonisatrice¹⁵⁶. L'analyse de la muséographie du *Musée du Quai Branly* illustre l'agenda institutionnel et la fonction discursive du musée ; elle montre que l'intégrité intellectuelle et artistique des objets d'art et d'histoire du musée n'existe pas, que ceux-ci ne sont pas une simple illustration descriptive et neutre mais qu'ils sont soumis aux narrations conjoncturelles. Pour compenser les dérives de l'inévitable mise en scène muséale, le musée doit assumer sa contextualisation et sa subjectivité ; il doit l'exhiber afin que le visiteur soit alerté, et non leurré, afin qu'il soit encouragé à exercer son esprit critique et à conserver son libre arbitre. C'est en affichant, mais également en multipliant et en variant les expositions et leur parti-pris, en décontextualisant et en recontextualisant les objets que ceux-ci dévoilent les fictions narratives créées autour d'eux, pour ultimement et éventuellement faire ressortir leurs multiples et/ou « véritables » significations. Dans ce sens, risquer de porter atteinte à l'intégrité

¹⁵⁶ Lire à ce sujet, Julien Bordier. « Un triste visage de la République : le musée du quai Branly », *Variations*, printemps 2007, p.119-130.

physique des œuvres pour mieux servir la société, peut sembler, a priori, être un choix raisonnable.

Tout en laissant aux générations futures l'opportunité de construire leur propre patrimoine, tout en leur laissant le soin d'inventer leurs propres « fétiches », tout en leur transmettant un patrimoine aussi intègre matériellement et intellectuellement que possible, il convient, *hic et nunc*, de l'exploiter au mieux afin qu'il serve la société contemporaine. C'est du moins ce que l'investigation sur la question de l'intégrité physique de l'œuvre permet d'envisager, c'est-à-dire l'exploitation active, mais respectueuse, du patrimoine matériel, avec toute la vigilance nécessaire pour ne pas imposer le modèle du musée occidental à l'échelle planétaire, mais sans pour autant en empêcher l'exportation si celui-ci est souhaité, maîtrisé, et potentiellement fructueux.

IV.2 : INALIÉNABILITÉ

Parallèlement, mais en lien avec la polémique du Louvre Abou Dhabi, l'inaliénabilité des œuvres du patrimoine national est remise en question et de nombreux commentateurs craignent que le prêt à long terme des œuvres des collections nationales, tel que prévu dans l'Accord du 6 mars 2007, se transforme en dépôt « très » longue durée, voire en dépôt à durée illimitée, ou même en une sorte de dépôt-vente. Cette inquiétude est motivée par le rapport intitulé « L'économie de l'immatériel. La croissance ce demain¹⁵⁷ » remis le 23 novembre 2006, soit

¹⁵⁷ Maurice Lévy et Jean-Pierre Jouyet. « L'économie de l'immatériel. La croissance de demain », remis le 23 novembre 2006 au Ministère des Finances. Accessible sur le site Internet :

http://www.minefi.gouv.fr/directions_services/sircom/technologies_info/immatériel/immatériel.pdf.

Page consultée le 1er mars 2010.

moins de quatre mois avant la signature de l'Accord avec Abou Dhabi, au Ministère de l'économie, des finances et de l'industrie. C'est à la suite de la demande du Ministère que Maurice Lévy, Président directeur général du *Groupe Publicis* et Directeur du *Palais de Tokyo*¹⁵⁸ et Jean-Pierre Jouyet, alors Chef de service de l'Inspection générale des finances, rendent leur rapport dans lequel ils préconisent la fin de l'inaliénabilité des œuvres des musées. Notons que parmi les quelque vingt cinq personnes qui ont participé aux travaux de la Commission, pas un conservateur, historien d'art ou spécialiste du musée n'a siégé. Le rapport analyse, avant tout, la nouvelle économie de l'immatériel, et propose des objectifs à l'action publique afin de faire prospérer ce secteur en pleine expansion. Selon le rapport, dans le cadre actuel de la financiarisation et de la mondialisation de l'économie, les établissements culturels nationaux font face à des contraintes budgétaires de plus en plus importantes et à la « concurrence » des grands musées occidentaux. Ils doivent donc relever le double défi de maintenir leur réputation et leur rang privilégié dans le monde et de poursuivre, par ailleurs, l'effort de la démocratisation en offrant notamment la gratuité du musée à un public plus large. Selon ces prémisses, les membres de la commission ont jugé bon de recommander une politique culturelle explicite :

Renforcer le rayonnement des musées français en leur donnant la possibilité : de céder le droit d'utilisation de leur nom dans des conditions très strictes ; de louer et de vendre certaines de leurs œuvres selon des modalités également très encadrées ; d'avoir accès à un statut de fonds de dotation pour favoriser la collecte de fonds privés, sur le modèle des *Endowment Funds* américains¹⁵⁹.

Comme vu précédemment, le gouvernement a bel et bien propulsé le musée du Louvre sur la voie de l'exploitation de son capital matériel, les objets, et de son capital immatériel, c'est-à-dire son nom. En août 2008, une loi institue les fonds de dotation et dès 2009, un décret

¹⁵⁸ Publicis est au troisième rang mondial du secteur de la publicité et des communications. L'aile Est du Palais de Tokyo appartient à l'État ; c'est un Centre d'art contemporain, dont Lévy est Directeur. L'aile Ouest appartient à la ville et abrite le musée d'art moderne de Paris –annexe du Petit Palais–

¹⁵⁹ Rapport de la commission sur l'économie de l'immatériel. *Op. cit.*, p. 123.

gouvernemental permet au Louvre la création d'un tel fonds¹⁶⁰ ; celui-ci est aujourd'hui essentiellement alimenté par les revenus en provenance des Émirats.

Il semble toutefois que le fait de suggérer la vente de certaines œuvres, c'est suggérer de mettre fin à l'un des principes fondateurs du musée, *per se* l'inaliénabilité des collections patrimoniales. Est-ce que l'État va également suivre la recommandation ?

Afin que les musées aient « la capacité d'avoir une gestion dynamique de leurs collections », la Commission Lévy et Jouyet précise :

Les œuvres des établissements devraient être classées en deux catégories (les trésors nationaux et les œuvres libres d'utilisation). Les œuvres libres d'utilisation devraient être inscrites à l'actif des établissements et être reconnues aliénables. Elles ne pourraient être louées ou vendues qu'après accord d'une commission *ad hoc*, compétente pour apprécier la pertinence de l'opération et la technique de valorisation¹⁶¹.

En mars 2007, le député UMP, Jean-François Mancel, dépose un projet de loi pour autoriser la hiérarchisation des œuvres dans le sens préconisé par le rapport ; le projet est sans suite. Depuis, l'État ne cherche qu'à apaiser les craintes qui se sont emparées du milieu de l'art et affirme qu'il n'envisage pas d'élaborer sur l'option prônée par la Commission, d'autant qu'un nouveau rapport signé Jacques Rigaud, intitulé « Réflexion sur la possibilité pour les opérateurs publics d'aliéner des œuvres de leurs collections¹⁶² » et faisant suite au rapport Lévy et Jouyet, désapprouve clairement l'aliénabilité des œuvres. Ce deuxième rapport gouvernemental a tout de même été nécessaire pour convaincre le gouvernement.

¹⁶⁰ Le capital du fonds de dotation est placé sur les marchés financiers ; seuls les intérêts sont utilisés et seulement à des fins non lucratives et d'intérêt général. Dans le court terme, le fonds doit financer l'élaboration des nouvelles réserves du Louvre à Cergy Pontoise, le projet Pyramide (amélioration de l'accueil au public) et le projet de Flore (rénovation et ouverture au public du pavillon).

¹⁶¹ Rapport de la commission sur l'économie de l'immatériel. *Op. cit.*, p. 123.

¹⁶² Jacques Rigaud. « Réflexion sur la possibilité pour les opérateurs publics d'aliéner des œuvres de leurs collections », Rapport remis à Christine Albanel, Ministre de la Culture et de la Communication, le 20 janvier 2008. Accessible sur le site Internet du Ministère de la culture :

<http://www.mecenat.culture.gouv.fr/pdf/documentation/rapport/Rigaud2008.pdf>. Site consulté le 8 mars 2010.

IV.2.a : La brèche : la procédure de déclassement

En France, les biens relevant du régime du domaine public, c'est-à-dire ceux dont l'État, les collectivités territoriales, les établissements publics, sont propriétaires, et qui sont affectés à l'usage du public, sont inaliénables, imprescriptibles, et insaisissables. Ces dispositions sont dûment rappelées dans la loi Musées, de janvier 2002 qui entérine la modernisation des musées et uniformise leur statut sous le label « Musée de France ». Les musées nationaux, les musées classés des Ministères de la culture, de l'éducation nationale bénéficient d'office du label ; les musées de droit public (collectivités locales, etc.) ou privé (fondations, etc.) peuvent recevoir, sous certaines conditions, ce nouveau statut qui leur donne accès aux conseils et à l'assistance de l'État¹⁶³. De ce fait, depuis la loi de 2002, le principe de l'inaliénabilité des collections s'est étendu aux œuvres des musées privés ayant demandé et obtenu le label « Musée de France ».

Par contre, un amendement sénatorial d'avril 2002, prévoit, entre autres, la possibilité d'engager une procédure de déclassement d'objets appartenant aux collections d'un « Musée de France ». C'est à une commission scientifique compétente, la Commission des musées de France constituée en 2003 et présidée par le Directeur des musées de France (DMF), que revient la décision en matière de déclassement, décision devant être prise en séance plénière, à la majorité des trois quarts des trente cinq membres qui la composent, soit vingt quatre membres de droit (professionnels des grands musées nationaux), six personnalités du monde de l'art (universitaires et conservateurs) choisies par le Directeur de la DMF, et quatre personnalités désignées par le Ministre de la culture. Finalement, et comme le souligne Jacques Rigaud, le public français est « en présence d'une loi qui, tout en affirmant le principe de l'inaliénabilité des collections

¹⁶³ Anne Krebs et Bruno Maresca. *Le renouveau des musées*, Paris, La documentation française, coll. « Problèmes économiques et sociaux », 2005, p. 89-90.

publiques des musées, a prévu la possibilité de céder des œuvres, selon une procédure ‘très encadrée’¹⁶⁴. »

C’est pourtant le Sénat qui a voté, en juin 2009, la restitution par le Muséum d’histoire naturelle de Rouen, d’une Tête de guerrier Maori tatouée et momifiée, au Musée Te Papa Tongarewa de Wellington, en Nouvelle Zélande. Cette loi, ponctuelle¹⁶⁵, met fin à un différend juridique entre la ville de Rouen et le Ministère de la culture, ainsi qu’à un différend diplomatique entre la France et la Nouvelle-Zélande, et témoigne d’une éthique nouvelle en matière muséologique, laquelle suggère la condamnation du commerce de restes humains de l’époque coloniale, et la volonté contemporaine de repenser le principe de l’inaliénabilité établie dès l’époque prérévolutionnaire française¹⁶⁶. L’autorisation parlementaire de restituer la tête Maori de Rouen et, par extension, celles conservées dans les musées de France, fait ressortir l’urgence d’un travail de fond afin de définir les critères susceptibles d’entraîner la procédure conduisant à un éventuel déclassement¹⁶⁷. Dans ce sens, la Commission constituée en 2003, rebaptisée « Commission scientifique nationale des collections des musées de France », quelque peu rebutée par le dossier et tardant à établir les motifs, les circonstances et la typologie des cas recevables dans le cadre de la politique de déclassement, s’est vue accorder par le Sénat, un délai d’un an, soit jusqu’au 30 juin 2010 pour remettre son rapport. Il s’agit donc là d’une affaire (à suivre) qui démontre une volonté d’aménagement, une sorte d’exception à la règle examinée au cas par cas, plutôt qu’une rupture dans la gestion des collections publiques. Certains principes, préalables aux travaux de la Commission, sont d’ailleurs clairement énoncés, tel le rappel de

¹⁶⁴ Rapport Rigaud, *Op. cit.*, p. 21.

¹⁶⁵ En 2002, une décision similaire avait fait restituer la *Vénus de Hottentote*, qui faisait partie des collections du Musée de l’Homme, à l’Afrique du Sud.

¹⁶⁶ Sophie Flouquet. « Restitution. L’inaliénabilité au Parlement », *Le Journal des Arts*, n° 307, 10 juillet 2009, p. 6.

¹⁶⁷ Certains de penser que le principe de l’inaliénabilité reste la parade parfaite aux demandes de restitution.

l'inaliénabilité absolue des œuvres issues de dons, de legs, et des œuvres acquises avec l'aide des deniers de l'État.

Hormis les divers cas de demande de restitution¹⁶⁸, quels sont les biens susceptibles d'être déclassés ? Le sort des œuvres redondantes, des séries, des copies, des doublons, le sort des œuvres dégradées, non attribuées ou mal attribuées, le sort de celles mal intégrées dans les collections, de celles ne bénéficiant pas de la faveur des jugements esthétiques ou scientifiques du moment, et qui ne se trouveraient pas dans des collections d'un « Musée de France » par suite d'un don, d'un legs ou d'une acquisition publique totale ou partielle, reste en suspens... mais le classement des œuvres en deux catégories, préconisé par le rapport Lévy et Jouyet, la catégorie des trésors nationaux qui ne pourraient quitter le territoire, et celle des œuvres libres d'utilisation est écartée, au moins pour le moment. Dans son rapport subséquent, Jacques Rigaud rappelle que le musée est d'abord et avant tout au service du public, et il ajoute :

Aucune œuvre, même la plus rare, la plus précieuse, n'est à elle seule le service public. En d'autres termes, les œuvres qui constituent une collection forment un ensemble dont chaque élément ne peut être jugé indépendamment de l'ensemble dont il est une des composantes. Si un musée détient 25 Matisse ou 40 Poussin, il peut considérer que si tous ne sont pas d'égale qualité, leur appartenance à un même ensemble, constitué souvent au gré des circonstances ou des opportunités, donne à chacun d'eux une signification qui n'apparaîtrait pas, ou pas aussi fort, s'il était isolé, et que le moins inventif, le plus répétitif de ces tableaux donne précisément tout son sens et sa valeur au plus abouti¹⁶⁹.

IV.2.b : La brèche : la mise en dépôt

¹⁶⁸ Sur avis unanime de la Commission scientifique nationale des musées de France, le Louvre va rendre à l'Égypte, cinq fragments de peintures murales acquis entre 2000 et 2003 et qui se sont avérés illégalement sortis du territoire égyptien. Voir « Le France va restituer cinq fresques du Louvre revendiquées par l'Égypte », *Le Monde*, 9 octobre 2009. Accessible sur le site du journal : <http://www.lemonde.fr>.

¹⁶⁹ Rapport Rigaud, accessible sur le site du Ministère de la culture : <http://www.mecenat.culture.gouv.fr/pdf/documentation/rapport/Rigaud2008.pdf>. Site consulté en mars 2010, p. 22.

L'ensemble des intellectuels de l'art et des musées semble être en faveur du maintien de l'inaliénabilité et de l'imprescriptibilité des collections, sans quelconque disposition dérogatoire tel le déclassement, d'autant que les possibilités de mise en dépôt et du prêt d'œuvres entre musées participent à une gestion active et stimulante des collections sans remettre en question ou porter atteinte au droit de propriété.

Le prêt d'œuvres, aux fins d'exposition culturelle, en France où à l'étranger, est toujours temporaire. La mise en dépôt est, quant à elle, plus « inquiétante » car elle n'est pas soumise à une stricte durée limitée. Elle est autorisée dans les musées français ou étrangers et simplement renouvelable tous les cinq ans¹⁷⁰. Pour l'avocat Xavier Buffet Delmas d'Autane, le dépôt d'œuvres « peut inquiéter dans la mesure où son caractère temporaire ne s'impose pas avec évidence. » Il illustre son propos en rapportant, à titre d'exemple, les faits suivants :

Le ministre de la Culture, avait, en 1989, exercé de fortes pressions sur le musée de la Poste, musée municipal de la ville d'Amboise pour qu'il accepte de se défaire de deux pistolets ayant servi à mortellement blesser Pouchkine au profit de Gorbatchev qui s'apprêtait à effectuer une visite d'État en France. Les pistolets ne pouvant être ni aliénés ni donnés, il fut décidé de les prêter au musée de l'Ermitage de Leningrad. Répondant à une question parlementaire, [le Ministre de la culture] Jack Lang rappelait qu'il est bien évidemment exclu 'que ces objets soient aliénés, car ils appartiennent au domaine public de la Commune', mais il n'en reste pas moins qu'ils semblent avoir définitivement quitté la France¹⁷¹.

Les décisions concernant le dépôt d'œuvres, aussi bien que le prêt d'œuvres, sont assujetties à un arrêté du Ministre de la culture, après avis du comité consultatif des musées nationaux¹⁷², ce qui

¹⁷⁰ Cette pratique est assez répandue. Ainsi, au Québec, le *Musée des Beaux-arts de Montréal* expose devant sa façade une sculpture d'un des *Bourgeois de Calais* de Rodin, ce qui résulte d'un prêt à long terme (terme indéfini) consenti par le *Musée d'art contemporain* de Montréal. Il est vrai que dans ce cas, les québécois ne sont pas lésés de leur patrimoine qui reste exposé dans la même ville.

¹⁷¹ Xavier Buffet Delmas d'Autane. « L'inaliénabilité des œuvres : la législation européenne », dans Jean Galard. *L'avenir des Musées*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel les 23, 24 et 25 mars 2000, Paris, R.M.N., 2001, p. 255

¹⁷² Xavier Buffet Delmas d'Autane. Op. cit., p. 254.

n'est pas nécessairement rassurant au vu et au su des pressions exercées et des procédés employés.

Ainsi, en pratique, le principe de l'inaliénabilité s'avère non absolu ; il est contournable (et contourné). Et même si cela reste improbable, il est difficile, pour certains, de ne pas penser au dossier Abou Dhabi, à la location temporaire des œuvres, et de ne pas tenter d'évaluer les risques potentiels de renouvellement des prêts, ou encore de supposer leur transformation en mise en dépôt.

IV.2.c : Les modèles internationaux

En Espagne, depuis 1985, les œuvres d'art appartenant à l'État et celles considérées comme ayant un intérêt culturel sont inaliénables. En Italie, le principe de l'inaliénabilité existe mais, depuis 1999, l'échange et la vente d'œuvres sont possibles dans certains cas très supervisés, et sous réserve qu'elles restent accessibles au public. En Allemagne, il n'y a pas de règle concernant l'inaliénabilité mais la vente reste très exceptionnelle ; l'exportation est contrôlée et très limitée. En Hollande, depuis 1999, un code de déontologie, établi par le Ministère de la culture, privilégie l'intérêt des collections des Pays-Bas plutôt que les intérêts individuels des musées ; ceux-ci sont donc encouragés à intensifier les prêts, à s'échanger des œuvres, notamment afin d'harmoniser et de particulariser leurs collections, mais surtout afin d'éviter la dispersion, voire la vente publique, qui a menacé certains musées confrontés à des déficits budgétaires considérables¹⁷³. Au Royaume-Uni, quelques musées sont sous le régime de l'inaliénabilité via leur code de déontologie professionnelle, mais il ne s'agit pas d'un principe général. Pour preuve, fin 2006, le conseil municipal de Bury, dans la banlieue de Manchester, a

¹⁷³ Chris Dercon, « Le principe de l'inaliénabilité : une remise en question », dans Jean Galard. *L'avenir des Musées*, Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel les 23, 24 et 25 mars 2000, Paris, Rmn, 2001, p. 255.

vendu une œuvre de L.S. Lowry, non pas pour financer la galerie d'art de la ville, mais pour éponger ses dettes et servir des projets culturels. Plus récemment, la controverse au sujet du projet de *deaccessioning* d'un tableau d'Alfred Munnings et d'une sculpture d'Auguste Rodin, par le musée de Southampton, projet conçu afin de générer les fonds manquants à la ville pour créer le musée maritime voué au Titanic, montre que la vente d'œuvres est envisagée à des fins multiples. C'est finalement la protestation du public qui a incité la ville à trouver les fonds ailleurs¹⁷⁴.

Aux États-Unis, les collections sont aliénables ; tous les musées, grands et petits, utilisent cette méthode de gestion des collections même s'ils restent discrets en la matière. C'est d'ailleurs pour exposer cette activité marchande du musée qu'en 1999, à l'occasion de l'exposition du MoMA « The Museum as Muse », que l'artiste Michael Asher a établi et présenté la liste des œuvres *deaccessioned* du musée¹⁷⁵. Entre le 1er janvier 2008 et le 30 juin 2009, les musées américains ont perçu plus de cent seize millions de dollars en échange de leurs ventes aux enchères via les maisons Sotheby et Christie. À titre d'exemple, mentionnons quelques musées qui ont contribué aux listes des catalogues de ventes aux enchères new yorkaises de l'automne 2009 : le *Wadsworth Athenaeum museum of art* de Hartford avec des œuvres de céramiques chinoises ; le *Hirshhorn Museum and Sculpture Garden* de Washington avec vingt neuf œuvres portant, entre autres, les signatures de Victor Vasarely, Henry Moore, Max Ernst ; le *Art Institute of Chicago* avec quatorze objets ; le *St Louis Art museum* ; le *Carnegie Museum of Art* de Pittsburg ; le *Baltimore Art museum*, ainsi que le *Walters Art Museum* avec un dessin de Warhol¹⁷⁶. Selon Allison Whiting, à la tête du Service aux musées de Christie, la quantité et la

¹⁷⁴ Martin Bailey. « Outrage at plan to sell public works », *The Art Newspaper*, n° 205, septembre 2009, p. 13.

¹⁷⁵ Sarah Thornton. *Seven days in the Art World*, New York & Paris, Editions W.W. Norton & company, 2008, p. 44.

¹⁷⁶ Lindsay Pollock. « Museums sales keep the auctioneers happy », *The Art Newspaper*, n° 206, octobre 2009, p. 61.

qualité des objets consignés sont équivalentes à celles des années antérieures. Les musées américains semblent avoir voulu profiter de la confiance du marché de l'art des dernières années pour se délester d'œuvres, en échange de fonds d'acquisition ou de gestion, à l'instar du *Los Angeles County Museum of Art* et du MoMA de New York qui ont perçu respectivement près de quatre millions et près de sept millions de dollars au cours de l'année fiscale 2007-2008¹⁷⁷.

Au Canada, la majorité des musées sont privés et la plupart de leur Conseil d'administration a adopté des politiques et méthodes d'aliénation, qui sont plus ou moins fastidieuses selon que l'institution reçoive ou non des fonds publics. L'aliénation des œuvres des musées nationaux et des grands musées privés, sous réserve qu'elle respecte les conditions du donateur, est une décision consensuelle des autorités des divers départements concernés et du Conseil d'administration, à la suite de laquelle est entamée la procédure du dessaisissement. Elaine Tolmatch, du *Musée des Beaux-arts de Montréal*, a répertorié cinq façons de disposer d'une œuvre : par *don* à une autre institution ; par *échange* d'œuvres entre deux institutions ; par suite de la *vente*, privée ou aux enchères ; par *destruction ou élimination volontaire* dû au « mauvais état, surutilisation, inauthenticité, manque d'originalité, et analyse en laboratoire » ; et la *rétrocession*, en cas de possession illégale avérée ou en cas de demande de rapatriement¹⁷⁸. Le conservateur et professeur torontois, David W. Barr, suggère toutefois qu'une approche de dessaisissement, commune à tous les types d'objets de collection et à tous les types musées, soit mise en place afin d'unifier « le niveau de professionnalisme des gestionnaires des collections » et les diverses politiques actuellement existantes¹⁷⁹. Depuis 1998, l'*Association des musées*

¹⁷⁷ Lindsay Pollock. *Op.cit.*

¹⁷⁸ Elaine Tolmatch. « Définition de l'aliénation et du 'dessaisissement' », *Muse*, Vol. VIII, n° 2, été 1990, p. 13.

¹⁷⁹ David W. Barr. « Legs ou sacrilège ? : Quelques solutions au problème du dessaisissement des collections », *Muse*, Vol. VIII, n° 2, été 1990, p. 17-19.

canadiens (AMC) a mis en place un code de déontologie, en matière de collectionnement, incluant les critères et les méthodes d'aliénation, à l'usage de ses membres¹⁸⁰.

Qu'elle se pratique de manière routinière ou exceptionnelle, discrète ou contournée, la cession des œuvres des collections publiques ou privées est une réalité des musées d'aujourd'hui, tant européens qu'américains, réalité qui reste néanmoins controversée et source de débats de l'ordre du jugement éthique, de la déontologie professionnelle et d'ordre pratique.

IV.2.d : Les risques et les bénéfices de l'inaliénabilité

Les biens des collections des « Musées de France » doivent être protégés des effets de mode et de la relativité des jugements de valeur ; le cas échéant, ils courent le risque de devenir les collections « personnelles », ponctuelles, des conservateurs successifs du musée, et non plus les objets représentatifs d'un patrimoine historique collectif. Par ailleurs, l'aliénabilité engendre la crainte de voir les œuvres abandonnées par le musée, disparaître dans les collections privées sans que leur visibilité publique et leur intégrité physique soient assurées. Elle engendre la crainte de voir le musée s'impliquer de trop près dans les rouages du marché et de spéculer sur les œuvres (ce qui pourrait à terme remettre en question la légitimité du droit de préemption), d'autant que nombre d'institutions muséales devenues Établissements publics administratifs (EPA) doivent désormais trouver le financement nécessaire à leur programme d'acquisition¹⁸¹.

Pourtant, la possibilité de céder des biens, tels que certaines collections de mobilier, des pièces archéologiques particulièrement encombrantes, ou des œuvres d'art contemporain acquises puis regrettées n'ayant pas « survécues » à l'épreuve du temps, permettrait à de

¹⁸⁰ Richard Dubé. « L'aliénation : question éthique et pratique », *Muse*, vol. XVII, n° 2, été 1999, p. 49-52.

¹⁸¹ Depuis 2003, les musées du Louvre, d'Orsay, Guimet et Versailles ont acquis leur indépendance financière en ce qui concerne les profits de la billetterie et l'acquisition d'œuvres ; d'autres institutions, dont le Quai Branly, le musée Rodin, ont suivi par la suite. Jusqu'alors c'était la Rmn qui percevait les recettes de la billetterie et était chargée de l'acquisition pour le compte des musées nationaux.

nombreux musées d'enrayer la saturation de leurs espaces d'entreposage. Les années de collectionnement, les règles du legs, les erreurs d'achat, le devoir de mémoire et l'obsession du patrimoine ont conduit une multitude d'objets vers le musée, et la saturation est aggravée par la mission professionnelle d'acquisition : si les objets doivent entrer au musée mais ne peuvent en sortir, l'obstruction est inévitable.

Le rapport Lévy et Jouyet, qui préconise la hiérarchisation et la commercialisation des œuvres à des fins de « gestion dynamique », a suscité beaucoup d'inquiétude, de réactions, et mis à l'ordre du jour la question de l'inaliénabilité. C'est ainsi que Dominique Ferriot, présidente du *Comité français de l'ICOM*, a ardemment suggéré la tenue « [d']assises professionnelles pour en débattre et formuler des propositions en faveur d'une gestion dynamique et rigoureuse des collections publiques françaises, dans le cadre des principes éthiques et déontologiques qui sont au cœur de nos professions, et dont l'inaliénabilité des collections publiques constitue un principe essentiel.¹⁸² » Ces « assises » ne semblent pas encore avoir eu lieu, et il est à noter que si la grande majorité des professionnels du musée est très réticente à l'idée de remettre en cause l'inaliénabilité des collections, un sondage réalisé en février 2007 auprès de la population française, fait ressortir que près de la moitié des personnes interrogées y serait favorable ; quant à la location des œuvres à des musées étrangers, près de quatre vingt pour cent des personnes interrogées y seraient favorables¹⁸³. Ces statistiques montrent que la polémique autour du contrat Louvre Abou Dhabi et celle, concomitante, de l'inaliénabilité, sont davantage le fait des spécialistes que celui du public ; elles peuvent bien-sûr laisser penser que le public n'est pas informé des implications sous-jacentes de ces nouvelles propositions de gestion muséale ou qu'il

¹⁸² Dominique Ferriot, Julie-Guiyot-Corteville, Christophe Vital. « L'exception française en question » Accessible sur le site de l'ICOM-France : http://www.icom-musees.fr/uploads/media/Lettres_ICOM_France/Lettre32.pdf. Site consulté le 7 avril 2010.

¹⁸³ Sondage réalisé par l'institut BVA pour le compte de Beaux Arts magazine et Arte. Résultats publiés dans Beaux arts magazine, n° 274, avril 2007, p. 52-65.

n'est pas aussi intéressé qu'escompté par les affaires du musée et la gestion de son patrimoine artistique.

Le travail de récolement¹⁸⁴ décennal, instauré par la loi de 2002 relative aux « Musées de France », commencé en 2004, devrait permettre d'évaluer l'apparente surabondance de certaines collections, de certaines réserves, et d'analyser la qualité et l'unité des collections des musées. Des transferts entre institutions publiques, tels que ceux effectués après la deuxième guerre mondiale, lors du « premier renouveau des musées¹⁸⁵ », peuvent s'avérer judicieux afin d'améliorer la spécificité des collections, mais quels que soient les aménagements, tels que le transfert de propriété au sein du domaine public, la mise en dépôt en France ou à l'étranger, la procédure de déclassement exceptionnel, ils doivent s'insérer et s'accomplir dans un cadre juridique rigoureux et avec toute la transparence nécessaire pour éviter de pouvoir contourner la loi.

¹⁸⁴ Le récolement impose la vérification de l'inventaire des collections avec contrôle de la présence et de l'intégrité des œuvres.

¹⁸⁵ Voir à ce sujet Michel Laclotte. *Histoire de musées. Souvenirs d'un conservateur*. Paris, Scala, 2003, p. 45-91.

CONCLUSION

Figures prospectives

Un des rôles majeurs du musée d'aujourd'hui, s'il n'est le plus important, est de trouver l'équilibre des pouvoirs entre sa fonction scientifique et sa gestion financière. C'est ce que l'étude de la polémique autour du Louvre Abou Dhabi fait ressortir. Cet équilibre est à envisager et à négocier en fonction des paramètres sociopolitiques et économiques, nationaux et internationaux, qui souvent dépassent la stricte sphère de ses activités, mais qui en transforment néanmoins la dynamique. C'est ainsi que la signature intergouvernementale entre la France et les Émirats Arabes Unis exemplifie la dépendance tutélaire du musée national, agent du pouvoir central, et ce depuis sa création à la fin du XVIII^e siècle. À ce titre, le musée du Louvre se doit de respecter les directives de son Ministère, telles celles désormais stipulées dans le Contrat triennal d'objectifs et de moyens. Il est cependant évident que l'Accord Louvre Abou Dhabi témoigne d'un sursaut de dirigisme étatique qui diffère de l'approche gouvernementale du passé et qui porte quelque peu atteinte à l'intégrité de la profession.

Ce sont les impulsions données à l'institution culturelle par le biais du projet *Grand Louvre*, la transformation juridique de l'institution, les nouvelles formes de gestion et d'octroi de

subventions, l'évolution du contexte muséal au sein du développement du multiculturalisme, la globalisation et la financiarisation du monde, qui ont concouru à faire naître l'ère de l'exploitation de la marque déposée « Louvre » et de la commercialisation des œuvres du musée. Ces mutations ne s'amorcent pas sans conflits et sans débats. L'administration du musée, servie par les nouvelles technologies de l'information, si elle reste au service de l'art et de la culture, s'oriente également, et surtout comme le prétendent certains, vers les industries du loisir et du tourisme, du développement urbain, de la diplomatie à l'échelle mondiale, en bref, vers la rentabilité économique. Le Louvre y perdra-t-il sa réputation didactique et morale ? Peut-être pas, s'il arrive à rester utile, tant auprès du public savant que du public amateur, qu'il soit national, européen ou mondial ; s'il arrive, de manière collégiale et consensuelle, à allier ses exigences scientifiques et budgétaires. S'il arrive à ce que l'État lui accorde les subventions nécessaires à son fonctionnement, à ce que le secteur privé contribue à son financement, sans que ceux-ci imposent des directives, visant notamment à la rentabilité du capital symbolique dont il a la garde, qui neutraliseraient son indépendance intellectuelle.

Idéalement, le budget devrait être au service de la fonction scientifique du musée, mais avec l'Accord Louvre Abou Dhabi, il semble plutôt que ce soient les atouts du musée qui aient été au service du budget. L'étude de la polémique permet d'exposer certains rouages, tels l'accès de dirigisme étatique, le risque d'affairisme du musée, l'inaliénabilité des collections et ses exceptions, certaines formes sous-jacentes de néocolonialisme, etc. Certes, le musée reste une institution publique vulnérable et il n'y a pas de solutions claires et faciles au problème de son financement ; c'est vraisemblablement la combinaison du financement public et privé, ainsi qu'une forme de capitalisation du patrimoine, via les partenariats notamment, qui permettront au

musée, d'évoluer pour mieux servir la société multiculturelle et globale tout en arrivant à l'équilibre budgétaire.

Parmi les nouvelles stratégies mises en place par les musées, notons la politique d'acquisition commune. En effet, en 2003, le Centre Pompidou (musée national), la galerie Tate Modern de Londres, et le Whitney museum de New York ont acheté, en copropriété, *Five Angels for the Millennium*, œuvre de 2001 de l'artiste américain Bill Viola, comprenant cinq installations vidéo¹⁸⁶. S'agit-il d'une addition au patrimoine identitaire collectif, lorsque chaque musée, de trois pays différents, est propriétaire d'un tiers du capital symbolique, ou s'agit-il tout simplement d'une transaction commerciale avantageuse ?

En 2009, la crise financière et économique a déstabilisé les activités de nombreux musées, principalement aux États Unis, en entraînant des baisses de revenus provenant de leur *endowment fund*, du mécénat, des sponsors, entraînant des baisses de fréquentation, des coupures de budget, de salaires, entraînant des licenciements, l'augmentation du billet d'entrée au musée, et l'annulation d'expositions dûment planifiées¹⁸⁷. Selon the *American Association of Museums* (AAM), certains musées américains considèrent fusionner avec une autre institution, ou à l'intérieur d'un groupe muséal, afin de partager les coûts de fonctionnement et éviter la fermeture de leur institution, comme ont dû se résigner à le faire le *Las Vegas Art Museum* et le *Minnesota Museum of American Art*¹⁸⁸. Des stratégies sont ainsi à l'étude afin d'éviter l'instabilité économique des musées, tributaires des fluctuations des marchés financiers ; Tom Shapiro propose que les musées se partagent les services communs à leur fonctionnement :

¹⁸⁶ Information accessible sur le site Internet de la galerie Tate Modern de Londres :

http://www.tate.org.uk/about/pressoffice/pressreleases/billviola_19-05-03.htm. Page consultée le 23 avril 2010.

¹⁸⁷ Des expositions ont ainsi été annulées ou reportées aux États Unis, Canada, Angleterre, France, etc. Voir à ce sujet Jason Edward Kaufman et Martin Bailey. « Exhibitions axed as recession bites », *The Art Newspaper*, n° 203, juin 2009, p. 1 et p. 4.

¹⁸⁸ Jason Edward Kaufman. « Troubles deepen for museums: layoffs, budget cuts and cancelled shows », *The Art Newspaper*, n° 201, avril 2009, p. 4.

It is time for museums to make the most of their investments by sharing operating structures across two or more institutions. Well-crafted, cross-institutional partnerships can bring increased efficiency and capacity – without risking the loss of integrity.

By consolidating duplicated operational efforts, museums can become more efficient and proficient. The concept echoes the shared-services model that many for-profit industries use to control cost. Importantly, sharing can help reduce the reliance on revenue-generating activities that may conflict with mission-strengthening activities – a persistent hazard when museums pursue many business strategies¹⁸⁹.

Cette approche suppose que bien des obstacles soient surmontés avant qu'elle ne soit opérationnelle (tels l'efficacité des ressources partagées, la répartition des dépenses, la compétition pour les mêmes sponsors, etc.) mais elle montre que les musées, publics ou privés, doivent s'adapter, non seulement à l'évolution de la société, mais également à l'évolution de l'économie.

Le philosophe Bernard Deloche rappelle que le patrimoine est d'abord de nature familiale et privée, qu'il se transmet pour être exploité socio-économiquement, qu'il s'inscrit donc dans un système de capitalisation. Par contre, le patrimoine collectif, non économique, est une notion abstraite, construite sur la dépossession et l'acquisition des biens de la royauté, de l'Église, puis, temporairement mais de manière significative, des pays européens conquis. Cet héritage public, qui n'existe que métaphoriquement, bâtit sa justification, sa « valeur morale » et sa réputation sur l'idéologie nationale qu'il contribue à fonder :

L'accès d'une instance à la dimension symbolique accroît étrangement son poids social [...] Il y a là un cas flagrant de détournement idéologique d'une théorie philosophique au profit d'un système social. Le seul patrimoine que connaisse effectivement la société capitaliste est un patrimoine économique et privé, l'autre n'est qu'une fiction, comme l'ont fort bien montré Pierre Bourdieu et

¹⁸⁹ Tom Shapiro. « Museums and the recession », *The Art Newspaper*, n° 201, avril 2009, p. 34.

Alain Darbel dans leur étude sociologique de la fréquentation des musées¹⁹⁰.

Aujourd'hui, les « expositions-événements » du Louvre sont élaborées pour stimuler l'intérêt, ou au moins la curiosité, et activer l'image de la culture française dans le monde, mais tout porte à croire que le musée doive non seulement stimuler la narration d'un discours identitaire pour assurer sa raison d'être, mais qu'il doive, en même temps, initier (et dissimuler) les approches mercantiles nécessaires à l'élaboration de ses projets culturels et scientifiques. Et cela semble devoir passer par la rentabilisation du capital. Ce patrimoine collectif moral, fruit d'une construction culturelle, rejoint-il finalement le patrimoine privé, dans sa quête de capitalisation économique ?

Deloche analyse le patrimoine du musée en remontant à son origine théorique et historique. Dans un article de 2002, Andrew McClellan analyse, quant à lui, la place du musée dans la société. Il déduit que celui-ci ne peut se réduire à quelques métaphores telles « temple », « tombeau », ou « centre d'achats » car elles ne tiennent pas compte de l'espace utopique qu'il représente. Selon lui, le musée répond à la quête humaine de la perfection et de la connaissance ; il est le témoin de la créativité et de la valeur individuelles ; il est porteur de valeurs intemporelles et d'aspirations sociales. Et c'est par sa capacité à participer et à nourrir les rêves de la société, qu'il intéresse et qu'il devient un outil des gouvernements, des entreprises commerciales, des philanthropes :

If respite from the modern world and engine of urban renewal are new ideals projected onto our museums, they continue to be a source of nourishment for the dream of a unified, harmonious society, which has acquired added urgency in recent decades in step with increased multicultural awareness. Witness, for example, the mission statement for the new de Young Museum in San Francisco, to be designed by Herzog, and de Meuron. Not only does the museum promise to be an

¹⁹⁰ Bernard Deloche. *Museologica. Contradictions et logique du musée*. Paris, Éditions J. Vrin, coll. « Science, Histoire, Philosophie », 1985, p.51-52.

“urban oasis” contributing to “the City’s crusade for urban renewal,” but it will serve as “a common ground where – through art – the usual boundaries that separate us from each other: culture, creed, race, and all the others, become bridges that connect us”¹⁹¹.

Ainsi, le discours muséal est fondé sur une promesse et, même si les enjeux culturels de la globalisation sont énormes, sa contribution à une meilleure compréhension du monde semble être une motivation collective essentielle. Dans cette perspective, le musée peut devenir une sorte de centre culturel, de centre d’interprétation du patrimoine, sorte de lieu de rencontre des œuvres et des publics, de lieu de débats, et pourquoi pas, de contestations. Les œuvres des collections sont alors appelées à bouger, au sein même du musée, à être re-présentées, pour renouveler le dialogue des œuvres entre elles et entre les publics, mais également à voyager, à aller à l’encontre de nouveaux rapprochements d’œuvres, de nouveaux échanges de propos, de nouveaux discours féconds.

Au XIXe siècle, le musée du Louvre se présente comme un dispositif qui participe à la fabrication de la cohésion nationale ; il sert le pouvoir et représente l’arrimage culturel que celui-ci propose. Au XXe siècle, il se développe, se démocratise, et se modernise. Au XXIe siècle commençant, il cherche à s’adapter aux nouvelles données du temps en mettant en place de nouvelles règles d’administration, notamment via le Louvre à Atlanta, le Louvre à Lens, le Louvre à Abou Dhabi. Ce mode de gestion muséale sera-t-il suivi ou sera-t-il un contre modèle ? Le Louvre Abou Dhabi, après la polémique suscitée lors de son élaboration, s’avérera-t-il un musée prospère, non pas seulement économiquement, mais tel que mis en avant par ses promoteurs, en tant que « musée-pont », promouvant l’intérêt, le dialogue, l’entente et le respect entre les cultures, entre l’Orient et l’Occident ? Rappelons que le futur musée émirien n’est pas conçu pour être un musée « satellite » ou une branche du musée parisien. Les prestations, les

¹⁹¹ Andrew McClellan. « From Boullée to Bilbao. The museum as utopian space » dans Elizabeth Mansfield (dir.) *Art History And Its Institutions. Foundations of a discipline*, London & New York, Routledge, 2002, p. 62.

prêts d'œuvres sont prévus pour une durée de dix ans, l'envoi des expositions annuelles pour une durée de quinze ans, et ce, à partir de l'ouverture du musée d'Abou Dhabi ; le prêt du nom « Louvre » est prévu pour une durée de trente ans et six mois à partir de la signature de l'Accord. Si le musée émirien ouvre ses portes, comme anticipé, en 2013, le prêt d'œuvres cessera en 2023, l'envoi des expositions temporaires contractuelles en 2028, et en septembre 2037 le musée devra abandonner l'appellation « Louvre » ; il sera alors un musée universel doté exclusivement des collections que les Émirats se seront constituées, notamment avec l'aide des experts français. Quel rôle jouera alors ce nouveau musée, aussi bien sur la scène nationale, que sur la scène internationale ?

La question de la censure n'est pas abordée dans ce mémoire faute de connaître le résultat des travaux du Comité de sélection des œuvres et la liste complète des objets en partance pour Abou Dhabi. En effet, le Sheikh Sultan bin Tahnoon al Nahyan, à la tête de l'Autorité d'Investissement et de Développement du Tourisme d'Abou Dhabi (TDIC), signataire de l'Accord du 6 mars 2007, préside le Comité, lequel est constitué de douze membres, trois membres désignés par la partie émirienne, huit par la partie française, cette dernière incluant Henri Loyrette, Pierre Rosenberg, Jean-François Jarrige¹⁹². Aucune sélection d'œuvres parmi les collections des musées nationaux français, en partance pour Abou Dhabi, aucune acquisition d'œuvres pour le compte du futur musée émirien, ne peuvent se faire sans l'aval de la Commission, le président bénéficiant du droit de veto. Bien sûr, ce dernier point est souvent mis en avant par les polémistes qui anticipent et dénoncent la censure. Dans son ouvrage de 1997, James Clifford note toutefois que la censure est omniprésente au musée, dès l'instant où celui-ci respecte les sensibilités culturelles nationales, les sensibilités du gouvernement, les sensibilités

¹⁹² Pour liste complète des membres de la Commission, voir sur le site de l'Agence France-Muséums, le projet scientifique et culturel : <http://www.agencefrancemuseums.fr/fr/le-louvre-abou-dabi/le-projet-scientifique-et-culturel/> Page visitée le 22 avril 2010.

de ses mécènes, et qu'il adapte sa présentation aux goûts de son public cible, notoirement le public « blanc », « éduqué », « bourgeois »¹⁹³. Le musée ne cherche pas à offenser son public, mais plutôt à lui plaire ; il est une institution civile, c'est-à-dire une institution politique qui joue de ses prérogatives en incitant, par toutes sortes de moyens plus ou moins justifiés ou racoleurs, un public toujours plus large à le fréquenter.

Une fois publiées les listes des objets prêtés et acquis, il restera à étudier le rôle que seront appelées à jouer les œuvres du Louvre et des musées nationaux prêteurs, qui seront « en mission » de longue durée à l'extérieur de leurs frontières nationales ; il restera à étudier la narration mise en place, ses rouages, ses enjeux, sa pertinence, ainsi que la transmission et la réception par le public et les théoriciens observateurs de ce phénomène culturel.

¹⁹³ James Clifford. *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge (Mass.) & Londres, Harvard University Press, 1997, p. 209.

BIBLIOGRAPHIE

A. MONOGRAPHIES

- BATAILLE, Georges. *La peinture historique : Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira, 1955, 149 p.
- BENETON, Philippe. *Histoire de mots : culture et civilisation*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1975, 165 p.
- BENHAMOU, Françoise. *L'économie de la culture*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2008, 122 p.
- BENNETT, Tony. *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, Londres & New York, Routledge, 1995, 278 p.
- BOURDIEU, Pierre. *Questions de sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Reprise », 1984/2002, 277 p.
- CORNU, Marie, Nathalie MALLET-POUJOL. *Droit, œuvres d'art et musées. Protection et valorisation des collections*, Paris, CNRS éditions, 2006, 601 pages.
- CARBONELL, Bettina Messias (dir.). *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, Malden (MA- USA), Oxford (UK) et Carlton (Australia), Blackwell Publishing, 2004, 640 p.
- CLAIR, Jean. *Malaise dans les musées*, Paris, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 2007, 140 p.
- CLIFFORD, James. *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge (Mass) & Londres, Harvard University Press, 1997, 408 p.
- CUNO, James. *Who owns antiquity? Museums and the battle over our ancient heritage*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 2008, 228 p.
- CUNO, James (dir.). *Whose Muse? Art Museums and the public trust*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 2004, 208 p.
- DANTO, Arthur. *La transfiguration du banal : une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1989, 327 p.
- DELOCHE, Bernard. *Museologica. Contradictions et logique du musée*, Paris, Éditions J. Vrin, coll. « Science, Histoire, Philosophie », 1985, 202 p.

- DUNCAN, Carol. *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, New York & Londres, Routledge, 1995, 178 p.
- GALARD, Jean. *L'avenir des Musées, Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel les 23, 24 et 25 mars 2000*, Paris, Rmn, 2001, 540 p.
- GERVEREAU, Laurent. *Vous avez dit musées ? Tout savoir sur la crise culturelle*, Paris, Ed. CNRS, coll. « Carré des sciences », 2006, 89 p.
- GUCHT, Daniel Vander. *Ecce Homo Touristicus. Identité, mémoire et patrimoine à l'ère de la muséalisation du monde*, Loverval (Belgique), Ed. Labor, Coll. « Quartier Libre », 2006, 135 p.
- HABERMAS, Jürgen. *Après l'État-nation. Une nouvelle constellation politique*, Paris, Fayard, 2000, 149 p.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean. *Museums and the shaping of knowledge*, London & New York, Routledge, 1992, 232 p.
- JEUDY, Pierre-Henri. *La Machinerie patrimoniale*, Belval (Vosges), Circé, 2008, 123 p.
- KLEIN, Naomi. *No Logo, 10th anniversary edition*, Toronto, Vintage Canada, 2009, 490 p.
- KREBS, Anne, Bruno MARESCA et Nathalie MONTROYA. *Le renouveau des musées*, Paris, La documentation française, coll. « Problèmes économiques et sociaux », 2005, 120 p.
- LACLOTTE, Michel. *Histoires de musées. Souvenirs d'un conservateur*, Paris, Scala, 2003, 355 p.
- LA FONT DE SAINT-YENNE. *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, Genève, Slatkine, 1970, 155 p.
- MAALOUF, Amin. *Les Identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, 189 p.
- MANSFIELD, Elizabeth (dir.). *Art History And Its Institutions. Foundations of a discipline*, London & New York, Routledge, 2002, 329 p.
- McCLELLAN, Andrew. *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, Berkeley (CA), Los Angeles & London, University of California Press, 2008, 351 p.
- McCLELLAN, Andrew. *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Berkeley (CA), Los Angeles & London, University of California Press, 1994, 289 p.

- MOHEN, Jean-Pierre. *L'Art et la Science. L'esprit des chefs-d'œuvre*, Paris, Gallimard et Rmn, coll. « Découvertes », 1996, 160 p.
- MOULIN, Raymonde. *Le marché de l'art : mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2003, 204 p.
- PEI, I.M., BIASANI, Émile, LACOUTURE, Jean. *L'invention du Grand Louvre*, Paris, Odile Jacob, 2001, 288 p.
- POULOT, Dominique. *Musées et muséologie*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2005, 128 p.
- POULOT, Dominique. *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris, Hachette, 2001, 224 p.
- PREZIOSI, Donald, Claire FARAGO (dir.). *Grasping the World: The idea of the Museum*, Aldershot (GB), Ashgate Publishing, 2004, 779 p.
- RIOUT, Denys. *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000, 577 p.
- RYKNER, Didier. *Le spleen d'Apollon. Musées, fric et mondialisation*. Paris, Nicolas Chaudun, 2008, 141 p.
- SALLOIS, Jacques. *Les musées de France*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2005, 127 p.
- SAVIDAN, Patrick. *Le multiculturalisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2009, 127 p.
- SCHAER, Roland. *L'invention des musées*, Paris, Découvertes Gallimard & Rmn, coll. « Histoire », 2007, 143 p.
- SHERMAN, Daniel, Irit ROGOFF (dir.). *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, Minneapolis, University of Minnesota Press, coll. « Media & Society », 1994, 301 p.
- THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales : Europe XVIIIe - XXe siècle*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2001, 307 p.
- THORNTON, Sarah. *Seven days in the Art World*, New York & Londres, Éditions W.W. Norton & Company, 2008, 274 p.
- TOBELEM, Jean-Michel. *Le nouvel âge des musées. Les institutions culturelles au défi de la gestion*, Paris, Armand Colin, 2005, 318 p.
- WALLACE, Margot A. *Museum Branding. How to create and maintain image, loyalty, and support*, Lanham, MD, AltaMira, 2006, 193 p.

WARESQUIEL, Emmanuel de (dir.). *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, Éditions Larousse et CNRS, 2001, 657 p.

WARNIER, Jean-Pierre. *La mondialisation de la culture*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2004, 120 p.

B. ARTICLES DE PERIODIQUES

AZIMI, Roxana. « L'île de Saadiyat accueille ses premiers visiteurs. », *Le Journal des Arts*, n° 314, 27 novembre 2009, p. 35.

BAILEY, Martin. « Outrage at plan to sell public works », *The Art Newspaper*, n° 205, septembre 2009, p. 13.

BARR, David, W. « Legs ou sacrilège ? : Quelques solutions au problème du dessaisissement des collections », *Muse*, Vol. VIII, n° 2, été 1990, p. 17-19.

BAYLISS, Sarah H. « A Positive Understanding of Islam », *ARTnews*, n° 5, mai 2008, p. 92-96.

BENHAMOU, Françoise. « Le Louvre d'Abou Dhabi : dévoyé ou rayonnant ? », *Esprit*, n° 334, mai 2007, p. 171-174.

BÉNICHOU, Anne. « La transmission des œuvres d'art : du monument à l'art de l'interprétation. Les ruses de Christian Bolstanski », *Intermédialités*, n° 5, printemps 2005.

BORDIER, Julien. « Un triste visage de la République : le musée du quai Branly », *Variations*, printemps 2007, p. 119-130.

BOYER, Guy. « Les musées doivent-ils rester dans leurs murs ? », *Connaissance des Arts*, n° 646, février 2007.

CACHIN, Françoise, Jean CLAIR et Roland RECHT. « Les musées ne sont pas à vendre » *Le Monde*, 12 décembre 2006.

CACHIN, Françoise et Krzysztof POMIAN. « Les musées français à l'heure d'Abou Dhabi. Entretien avec Françoise Cachin et Krzysztof Pomian », *Le Débat*, n° 145, mai-août 2007, p. 182-192.

DUBÉ, Richard. « L'aliénation : question éthique et pratique », *Muse*, vol. XVII, n° 2, été 1999, p. 49-52.

FLOUQUET, Sophie. « Décentralisation. Lancement de 'l'autre Louvre' », *Le Journal des Arts*, n° 315, 11 décembre 2009, p. 36.

FLOUQUET, Sophie. « Musée du Louvre. Vers un 9e département », *Le Journal des Arts*, n° 317, 22 janvier 2010.

FLOUQUET, Sophie. « Restitution. L'inaliénabilité au Parlement », *Le Journal des Arts*, n° 307, 10 juillet 2009, p. 40.

FREDET, Jean-Gabriel et Natacha TATU. « Grands contrats : la fin d'un mirage », *Le Nouvel Observateur*, n° 2357, 7 janvier 2010, p. 40-42.

GASQUET, Pierre de et Nathalie SILBERT. « Le Louvre à Abu Dhabi : ambition culturelle ou levier financier ? Dialogue entre le président du Louvre et le patron de l'entreprise mécène fimalac », *Les Échos*, n° 19888, 29 mars 2007.

GÉNIÈS, Bernard et Jean-Gabriel FREDET. « Quand la France vend un musée à Abou Dhabi. Le Louvre des sables », *Le Nouvel Observateur*, n° 2211, 22 mars 2007.

GIMBEL, Barney. « The richest city in the world. (No, it's not Dubai.) », *Fortune Magazine*, 19 mars 2007, p. 168-176.

GUERRIN, Michel et Emmanuel de ROUX. « Henri Loyrette confronté à la mondialisation des musées », *Le Monde*, 26 décembre 2007.

HARRIS, Gareth. « Musée d'Orsay's loan fees spark row. Museum revamp funded by international tour of impressionist works », *The Art Newspaper*, n° 207, novembre 2009.

HARRIS, Gareth. « Louvre and Verona agree six-year partnership », *The Art Newspaper*, n° 208, décembre 2009.

KAUFMAN, Jason Edward. « Troubles deepen for museums: layoffs, budget cuts and cancelled shows », *The Art Newspaper*, n° 201, avril 2009, p. 4.

KAUFMAN, Jason Edward et Martin BAILEY. « Exhibitions axed as recession bites », *The Art Newspaper*, n° 203, juin 2009, p. 1 et p. 4.

KIMMELMAN, Michael. « Museums in a Quandary : Where Are the Ideals ? », *The New York Times*, 26 août 2001.

LACLOTTE, Michel. « Un Louvre à Abou Dhabi, ce n'est pas si simple », *Libération*, 29 janvier 2007.

LOYRETTE, Henri. « Nous avons hérité d'une vocation universaliste », *L'Humanité*, 20 janvier 2007.

MONTABELLO, Philippe de. « The art museum's most valuable currency : curatorial expertise », *The Art Newspaper*, n° 115, juin 2001.

NOCE, Vincent. « Les risques du Louvre à Abou Dhabi. 39 conservateurs ont adressé une note au ministre de la culture », *Libération*, 3 février 2007.

PIC, Rafael. « Derrière le Louvre, le désert ? », *Beaux arts magazine*, n° 274, avril 2007, p. 61-65.

POLLOCK, Lindsay. « Museums sales keep the auctioneers happy », *The Art Newspaper*, n° 206, octobre 2009, p. 61.

SHAPIRO, Tom. « Museums and the recessions », *The Art Newspaper*, n° 201, avril 2009, p. 34.

SELIGSON, Joelle. « Can Museums Buy Happiness », *Museum news*, novembre/décembre 2008.

TOLMATCH, Elaine. « Définition de l'‘aliénation’ et du ‘dessaisissement’ », *Muse*, Vol. VIII, n° 2, été 1990, p. 13.

WAXMAN, Sharon. « ‘An Oasis In The Desert’ », *ARTnews*, février 2009, p. 68-79.

« Abu Dhabi Art », *The Art Newspaper*, supplément, en français, réalisé pour le compte d'Abu Dhabi Art, novembre 2009.

« La France va restituer cinq fresques du Louvre revendiquées par l'Égypte ». *Le Monde*, 9 octobre 2009.

« Modifier la perception », *The Art Newspaper*, supplément, en français, réalisé pour le compte d'Abu Dhabi Art, novembre 2009.

C. RESSOURCES ELECTRONIQUES

Agence France-Muséums
<http://www.agencefrancemuseums.fr>.

Alliance Française
<http://www.alliancefr.org>.

Ambassade de France/Émirats arabes unis
<http://www.ambassadefrance-eau.org>.

AME info- the ultimate Middle East business resource.
<http://www.ameinfo.com>.

Direction des musées de France (DMF)
<http://www.dmf.culture.gouv.fr>.

Human Rights Watch
<http://www.hrw.org>.

ICOM – International Council of Museums
<http://www.icom.museum>.

ICOM – France
<http://www.icom-musees.fr>.

Institut du Monde Arabe à Paris (IMA)
<http://www.imarabe.org>.

Journal Officiel.
<http://www.textes.droit.org>.

La Tribune de l'art. Didier Rykner.
<http://www.latribunedelart.com>.

Le musée du Louvre
<http://www.louvre.fr>.

Le Louvre à Lens
<http://www.louvre.lens.fr/>

Le Monde
<http://www.lemonde.fr>.

Magazine d'art et de culture de Dubaï, couvrant le Moyen-Orient et le monde arabe.
<http://www.canvasonline.com>.

Ministère des affaires étrangères.
<http://www.France.Diplomatie.fr>.

Ministère de la culture et de la communication.
<http://www.culture.gouv.fr>.
<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/index-aboudabi.html>.

Ministère des finances
<http://www.minefi.gouv.fr>.

Ministère de l'immigration, de l'intégration, de l'identité nationale et du développement solidaire.
<http://www.immigration.gouv.fr>.

Palais présidentiel
<http://www.elysee.fr>.

UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
<http://www.unesco.org>.

Université Paris-Sorbonne (Paris IV)
<http://www.paris-sorbonne>.