



CHÂTEAU DE VERSAILLES

EXPOSER LES ŒUVRES NÉGATIVES OU POLITIQUES

Invités : Odile Burluraux, Bastien Coulon, Fabien Van Geert

Modération : Jacques-Erick Piette

Jacques-Erick Piette : Nous sommes ravis de vous accueillir à l'auditorium du château de Versailles, où aujourd'hui, nous commençons la journée sur le thème de l'exposition des œuvres négatives.

C'est une thématique qui est ressortie très rapidement dans les premiers échanges que nous avons pu avoir avec les étudiants du Master 2 Management des institutions culturelles de Sciences Po Lille quand nous avons commencé à élaborer cet événement. Nous trouvons intéressant de pouvoir échanger sur ce point et d'y consacrer une des tables rondes de ces deux journées de rencontres.

J'ai le plaisir d'accueillir aujourd'hui pour en parler Odile Burluraux, Bastien Coulon et Fabien Van Geert, qui nous offrent sur ce sujet particulièrement complexe trois regards complémentaires : historique, sociologique et enfin, celui de l'histoire de l'art, du point de vue de la conservation et du commissariat d'expositions.

Commençons en dévoilant un des éléments qui a été central dans nos échanges : celui de la bonne terminologie, la dénomination appropriée pour qualifier les œuvres dont nous souhaitons parler. L'a-t-on trouvée ?

Au moment de la co-conception avec les étudiants, nous pensions qu'il fallait accompagner la réception par les publics des œuvres susceptibles de faire débat et qui véhiculent un message politique, que celui-ci fasse partie des intentions de création ou qu'il soit perçu comme tel a posteriori dans notre contexte contemporain. On parle donc ici des œuvres qui touchent possiblement à des notions de représentation de communautés, de genres, d'événements historiques, avec un prisme particulier.

On voyait tous de quoi il s'agissait mais nous nous interrogeons sur comment dénommer ces œuvres. Et ce sera ma première question introductive, ouverte à tous et qui va nous permettre de partager nos échanges avec la salle sur le sujet.

Fabien Van Geert : Bonjour, merci tout d'abord de nous avoir invités à cette table ronde. Il y a des termes qui sont utilisés dans la littérature scientifique ; parfois on parle de patrimoine complexe, de patrimoine difficile ou d'œuvre négative. On pourrait peut-être aussi dire plus simplement que ce sont des œuvres qui ont besoin d'être contextualisées car elles cristallisent aujourd'hui des enjeux sociétaux, politiques, mémoriels, bien qu'au départ elles n'avaient pas besoin d'être explicitées en tant que telles.

Odile Burluraux : Je pourrais plus me positionner sur la question de l'exposition, de l'accrochage des œuvres. Aujourd'hui, dans les musées d'art moderne et contemporain, on fait extrêmement attention à davantage contextualiser la manière dont l'œuvre a pu être créée, l'époque dans laquelle elle s'inscrit, en donnant peut-être moins de précisions sur les éléments esthétiques ou artistiques. L'idée est vraiment de venir accompagner le regard, surtout pour les œuvres contemporaines. Je pense que cela est très important et j'ai pu remarquer cette attention particulière dans les collections et expositions, en tous cas dans les musées que je fréquente le plus.

Bastien Coulon : Le fait qu'il y ait une difficulté à énoncer ce propos est déjà une information en soi. C'est déjà quelque chose qui est presque un sujet de recherche, d'avoir du mal à énoncer ce que peuvent être ces œuvres. Sont-elles négatives ou simplement politiques ? On disait justement qu'elles sont complexes, peut-être même décontextualisées.

Je travaille sur le musée d'histoire de France de Louis-Philippe, qui a été fondé au XIXe siècle et qui a existé des années 1830 jusqu'au début des années 1890. Ce qui est intéressant, c'est que déjà à cette époque, il y a une certaine volonté d'expliquer et de contextualiser ces œuvres puisque qu'elles sont, à partir du Second Empire,



CHÂTEAU DE VERSAILLES

systématiquement liées à un guide qui présente des cartels extrêmement longs pour expliquer justement ces différents sujets et donc les différents événements politiques représentés, principalement des batailles. Bien sûr, à cette époque-là ce n'est pas pour en atténuer la portée, au contraire, c'est pour en glorifier le sens puisque on est sur une histoire, à partir des années 1830, qui va principalement tourner autour de ce que l'on va appeler le « roman national » et puis, à partir du début des années 1840, sur un pan tout à fait nouveau pour l'époque, cette question de l'histoire coloniale, donc le début de la conquête de l'Algérie qui est représentée dans les fameuses salles d'Afrique du musée de Versailles. Ce qui est assez intéressant c'est que, si à Versailles elles vont être contextualisées, glorifiées dans ces différents cartels et guides qui sont distribués à l'entrée du musée, il y a déjà un débat. Un certain nombre de ces œuvres sont reçues de manière négative dans les salons, c'est le cas de Baudelaire pour les œuvres de Vernet, ce sera le cas plus tard aussi pour Théophile Gautier et les œuvres des salles de Crimée sous le Second Empire. Donc il y a quelque chose qui se cristallise dès le XIXe autour de ces œuvres malgré leur projet politique ; il y a déjà une problématique qui se crée à ce moment-là.

JEP : Merci pour ces éléments à la fois sémantiques et historiques qui nous permettent de cadrer un peu le propos de cette table ronde. Pour rester sur des aspects de vocabulaire, on parle parfois de muséologie postcoloniale, multiculturelle, décoloniale. Fabien Van Geert, vous avez publié sur le sujet. Est-ce que vous pouvez nous éclairer sur l'emploi de ces différents termes ?

FVG : Ce n'est pas simple de définir concrètement ce qu'on entend par ces différents éléments. D'autant plus qu'il y a une certaine mode académique qui fait que ces termes sont utilisés aujourd'hui parfois dans un sens différent de celui initial. Il y a deux types de raisons qui expliquent cette complexité. Premièrement, la question géographique : selon le contexte d'où l'on parle, on n'entend pas exactement la même définition pour ces termes. Lorsque l'on parle d'une muséologie postcoloniale ou décoloniale dans les pays qu'on qualifierait de « neufs », donc les pays où les colons sont arrivés et ont pris le contrôle politique, économique, et culturel au détriment des populations qui étaient déjà sur place — comme en Amérique du Nord, en Australie, et en Nouvelle-Zélande — on a une certaine conception de la muséologie postcoloniale et décoloniale qui diffère de celle que l'on pourrait avoir dans le monde hispanophone ou latino-américain, où l'on comprendra le terme différemment. D'ailleurs le terme de « dé-colonialisme » n'existe pas dans le monde latino-américain. Et en France, on a une conception un peu spéciale qui amène les deux termes à se croiser, voire à être en partie synonymes.

La deuxième difficulté réside dans le fait que l'on n'entend pas exactement la même définition que l'on se trouve à l'intérieur ou à l'extérieur des musées. Les musées ont une conception du postcolonial et du décolonial qui n'est pas exactement la même que celle des acteurs qui se revendiquent comme dé-coloniaux à l'extérieur des musées. Il est intéressant de noter que des musées adoptant une logique décoloniale peuvent être critiqués par des militants extérieurs pour ne pas être suffisamment dé-coloniaux, car ils n'ont pas la même définition de la muséologie décoloniale ou postcoloniale.

Cela étant, je vais tenter de donner une définition. La muséologie postcoloniale consiste plutôt à réfléchir aux représentations des collections, de l'histoire de l'art, des peuples et des cultures ethnographiques, en essayant de remettre en perspective ces manières de voir à travers le filtre colonial. Ce dernier a influencé la manière dont on a perçu le monde et présenté ces collections dans les musées. Dans ces institutions, on questionne ces représentations, comme on le faisait déjà dans les études postcoloniales des années 70. La muséologie décoloniale, en revanche, propose de nouvelles représentations basées sur des postulats qui rompent avec la pensée coloniale. Par exemple, la pensée décoloniale établit un lien clair entre colonialisme et modernité, expliquant que la pensée des Lumières a été



CHÂTEAU DE VERSAILLES

exportée par le colonialisme puis intégrée par les élites locales, au détriment des visions précoloniales du monde existant en dehors de l'Occident. Une muséologie décoloniale chercherait à réhabiliter ces visions du monde non occidentales, non « modernes » dans le sens européen du terme. Cela peut notamment signifier pour les musées de ne pas présenter les collections en faisant une rupture entre nature et culture ou en suivant une chronologie linéaire, mais plutôt selon des cosmologies circulaires, par exemple andines, réinterprétant les collections et les manières de faire. Pour ce qui est de la France, les deux concepts sont souvent liés, mais nous pourrions y revenir plus tard.

JEP : Ce que l'on comprend de vos propos, c'est qu'il y a différentes formes de colonisation, et de situations, entre les pays toujours colonisés, comme vous l'évoquez, et ceux qui ont connu une décolonisation par la suite. Il y a aussi différentes décolonisations, et donc différents décolonialismes derrière. Dans le monde anglo-saxon, c'est un sujet tout à fait d'actualité. La presse française se faisait l'écho hier du projet de musée national de l'histoire du Québec, qui doit ouvrir en 2026 et autour duquel une polémique est née car le premier ministre de la province de centre-droit, mais à tendance nationaliste, présente les explorateurs Jacques Cartier et Samuel de Champlain comme fondateurs de la nation, en escamotant partiellement ou totalement, les nations autochtones. Importe-t-on dans les musées européens un débat qui serait davantage lié au monde anglo-saxon, ou a-t-on vraiment un foyer distinct de revendications dans le monde européen ?

FVG : Il y a effectivement différentes manières d'aborder le colonialisme dans les musées. Au Québec, c'est assez différent de la France métropolitaine. Il est important de noter que dans les territoires d'Outre-mer, notamment en Nouvelle-Calédonie, près de la Nouvelle-Zélande et de l'Australie, ainsi qu'en Guyane et dans les Antilles, la muséologie décoloniale est beaucoup plus influente. Ces régions adoptent une réflexion forte et proche de ce qui se fait dans des territoires tels que le Québec. En France métropolitaine, la réflexion est légèrement différente, notamment parce qu'il n'y a pas d'autochtones. Les visions non occidentales valorisées dans la muséologie décoloniale en Amérique du Nord ou au Québec sont étroitement liées à une reconnaissance politique et symbolique des populations autochtones, une dynamique absente en France. Ici, on tend à mélanger muséologie postcoloniale et décoloniale en questionnant principalement les représentations muséales, notamment des minorités.

BC : Ce qui est intéressant, c'est que même sur le territoire national, la question de ces différents points de vue se pose, comme par exemple de la vision du temps ou du temps historique. À Versailles, vous avez un musée d'histoire de France qui est pensé sous Louis-Philippe, qui est repensé sous le Second Empire, qui survit d'ailleurs pendant une partie de la IIIe République, mais qui est pensé sur le format de ce qui se faisait au XIXe siècle, c'est-à-dire à la naissance du roman national ; avec sous Louis-Philippe, une vision de l'histoire qui est linéaire, extrêmement longue et sans rupture. Or aujourd'hui, avec le développement de la recherche en histoire à l'université, on sait que l'histoire de France n'est pas aussi longue. Elle est surtout faite d'énormément de ruptures, et est multiple. Donc la chronologie proposée par Louis-Philippe, qui va de Clovis à lui-même, ne fonctionne plus. On a vraiment intégré le fait que ce roman national avait un aspect tout à fait fictif, qu'il constituait une fiction de ce temps historique. Or ces espaces muséaux — les salles des Croisades, les salles d'Afrique, les salles de l'Empire — existent encore aujourd'hui. Mais que faire d'un musée comme celui-ci, qui perdure et offre une vision de l'histoire qui n'est plus du tout adaptée aux enjeux contemporains, et surtout qui a été largement remis en cause dans la manière



CHÂTEAU DE VERSAILLES

dont il propose cette histoire, avec une dimension de glorification nationale ?

Sur le fronton du pavillon Dufour où nous nous trouvons, vous avez cette devise « À toutes les gloires de la France » ; or, sous la présidence de Nicolas Sarkozy, il y avait eu ce projet de musée d'histoire de France. Et où devait-il se situer ? Au sein même du château de Versailles. L'idée était de tout simplement rouvrir les galeries historiques de Versailles, en assumant tout à fait le roman national. Il y a eu bien sûr un grand débat autour de ce musée, qui d'ailleurs a été abandonné dès 2012, après l'élection de François Hollande. Ce projet apparaissait comme extrêmement archaïque, mais il a été assez longuement débattu avec la présidence de l'établissement public et la conservation. Ensuite, le projet qui commençait à se nuancer avait été déplacé aux Archives nationales. Il reste intéressant de voir qu'on a essayé de faire résonner ces espaces muséaux dans leur temps historique ancien.

OB : Je voudrais évoquer la Biennale de Venise qui se tient en ce moment et dont le thème *Stranieri Ovunque* (« Étrangers partout ») a suscité intérêt et réactions. Le commissaire principal a souhaité faire figurer dans sa proposition scénographique et artistique un grand nombre d'artistes qui, jusqu'à présent, ne participaient pas à ce genre de manifestations internationales parce qu'ils venaient de communautés ou de régions du monde qui n'étaient pas du tout inscrites dans les regards d'historiens de l'art et qui ne font pas partie, par exemple, du marché de l'art. C'était très intéressant de voir à quel point, justement, la partie commerciale de l'art, c'est-à-dire le marché de l'art, n'était pas présent et intéressé.

Il y a ainsi parfois des moments où des œuvres qui donnent une visibilité à des communautés qui pratiquent et produisent ces œuvres d'art, vont être mises à l'écart par d'autres parties de ces milieux. Ce sont des œuvres qui ont justement un caractère politique, que ce soit à la Biennale de Venise ou dans d'autres biennales à travers le monde puisque les biennales sont des rassemblements qui permettent à un commissaire d'inviter un grand nombre d'artistes. C'était le cas de la Documenta de Kassel l'année dernière, qui a fait l'objet d'énormément de critiques, notamment parce qu'elle donnait à voir un travail plutôt collaboratif et non pas individuel.

Ces tensions sont nécessaires, et permettent de réinterroger l'œuvre d'art en tant que telle, sa production, sa visibilité. Le caractère politique vient ainsi non seulement du sujet de l'œuvre ou de la manière dont elle est montrée, mais aussi de son processus de création même.

FVG : Pour les salles qui sont fermées comme vous l'évoquiez, il y a une pratique qui est aujourd'hui fortement répandue ; c'est d'en faire « un musée du musée ». Il s'agit non pas de les changer, mais de changer le récit, avec une médiation qui met en perspective le lieu et qui permet d'ajouter des éléments de contexte plus contemporains, de porter un regard historiographique sur la manière de représenter et de présenter une époque. Cela rentre dans cette optique décoloniale, et en plus, à bas coût, ce qui est assez pratique. On trouve par exemple cela dans certains musées ethnographiques de région qui ont pu garder une muséographie des années 30.

JEP : Je vais ici assumer mon rôle de responsable de la médiation culturelle au château de Versailles, peut-être en commençant par donner un élément d'information complémentaire concernant les galeries historiques Louis-Philippes, qui se déploient, aujourd'hui encore, dans une bonne partie du château. Les conservateurs successifs depuis Pierre de Nolhac se sont employés à rétablir les appartements, notamment les Grands Appartements, mais on conserve encore non seulement les espaces cités par Bastien Coulon, les salles d'Afrique, les salles des Croisades, mais aussi les attiques Nord, Chimay et Midi. Ces espaces sont fermés pour différentes raisons. Il y a d'abord des



CHÂTEAU DE VERSAILLES

contraintes de conformité à des normes contemporaines. Aujourd'hui, des travaux de rénovation très importants sont conduits dans les attiques du Nord ; il n'y a toujours pas d'électrification de l'attique du Midi, donc à partir de 16h30 en hiver, on ne voit plus rien dans ces salles dont l'éclairage repose uniquement sur une lumière zénithale avec des verrières qui ont été ouvertes sous Louis Philippe — réaménagées depuis, je vous rassure — mais qui datent du XIXe siècle. On a donc ces contraintes en termes de normes d'accès, et notamment d'évacuation en cas d'incendie. Les salles d'Afrique sont utilisées depuis plusieurs décennies par l'établissement du château de Versailles comme espace d'exposition temporaire. Aussi, la plupart du temps, les œuvres qui sont présentes dans ces salles sont escamotées derrière des cimaises temporaires qui, elles, reçoivent les œuvres de l'exposition. Il faut reconnaître que ce sont des volumes assez conséquents et qu'il y a une praticité d'accès en termes de présence d'ascenseurs — au château de Versailles, nous sommes très riches en escaliers, mais pas tant en ascenseurs — donc pour pouvoir apporter des œuvres, et notamment parfois assez lourdes, on est obligé de composer avec des contraintes organisationnelles de ce type.

Pour en revenir à votre propos sur Louis-Philippe, ces galeries historiques sont alors pensées « à toutes les gloires de la France », comme une recherche d'unité entre différentes factions, Louis-Philippe cherchant à légitimer sa position, mais aussi à éviter un nouveau coup d'État après les révolutions successives. Or ces mêmes espaces, que l'on a voulu réactiver sous la présidence de Nicolas Sarkozy, s'avèrent être plutôt aujourd'hui objet clivant finalement.

BC : Il me semble que la réouverture des salles des attiques n'est pas d'actualité même si elles sont rénovées et très bien entretenues. Les galeries historiques existaient de 1837 jusqu'au début des années 1890, parce qu'il y a eu un revirement sous la IIIe République. Déjà, sous la direction de Pierre de Nolhac, on observe un démantèlement progressif des galeries historiques de Louis-Philippe, non pas une destruction mais un changement de paradigme historique. On souhaite alors restituer l'ancien palais royal, le Versailles de Louis XIV, Louis XV et Louis XVI. Depuis, la logique est restée la même. C'est aussi ce qui a relégué les galeries historiques au second plan ; on vient voir le palais royal de l'ancien régime, le lieu de résidence de la Cour, sur des bornes chronologiques des années 1680 à 1789, en n'allant pas au-delà avec des galeries historiques qui étaient toujours ouvertes, que ce soit la salle du Sacre ou la galerie des Batailles. Et ces autres espaces se sont progressivement fermés ou ont été utilisés d'un point de vue très utilitaire, comme par exemple les salles d'Afrique pour y monter de grandes expositions. Cela pose la question du point de vue du public. Même ici, la question qui revient souvent quand on parle de l'ouverture des salles des Croisades ou des salles d'Afrique c'est de savoir si le public va venir les voir ! Est-ce que ce sont vraiment ces sujets-là qui l'intéressent, ou est-ce que le public vient à Versailles pour voir avant tout les salles du XVIIe siècle avec les portraits de toute la famille de Louis XIV ? Est-ce qu'il vient voir les grands appartements et la galerie des Glaces principalement ? Eh bien, oui, finalement. D'ailleurs, quand on étudie les enquêtes de publics, on constate que les visiteurs viennent effectivement surtout voir ces espaces-là.

Un autre élément de réponse c'est que, pour l'instant, on ne parle pas vraiment des galeries historiques qui ne sont pas connues. Récemment elles ont réouvert, mais combien de personnes les ont vues ? Qui a conscience que la première représentation de l'histoire de la conquête de l'Afrique du Nord, principalement de l'Algérie, se trouve à Versailles, sur des tableaux qui, par exemple pour la bataille de la Smala, font 20 mètres de long et sont extrêmement impressionnants, uniques en leur genre ? Aussi, vous ne trouverez pas beaucoup de personnes du public qui réclament l'ouverture de ces salles dans la mesure où elles sont, il faut bien le dire, assez confidentielles.



CHÂTEAU DE VERSAILLES

FVG : Dans le public du château de Versailles, il y a beaucoup de diversité. Il y a les visiteurs français, qui ont potentiellement un imaginaire différent du touriste japonais, asiatique, latino-américain ou américain, qui vient voir peut-être le château de Louis XIV et tout l'imaginaire qui tourne autour. Les publics nationaux sont peut-être plus ouverts à ces questions-là. Mais cela fait des années que Versailles cherche à ne plus se cantonner à cet imaginaire du château, par exemple en faisant des expositions sur le « *Revival* de Versailles ». Si le château travaille à la création d'un autre imaginaire, cela peut potentiellement toucher aussi des nouveaux visiteurs qui vont redécouvrir ces salles.

JEP : Il y a une volonté depuis plusieurs années de ne plus seulement être un monument, mais aussi un musée, de réaffirmer l'identité muséale et de redonner de l'importance à ces collections du XIXe siècle. Malgré tout subsistent les difficultés et contraintes matérielles que j'ai pu exposer. Le château est un chantier permanent depuis le XVIIe siècle, notamment ces dernières années en tant que musée. Les publics sont effectivement diversifiés, avec des internationaux à plus de 70 %, principalement des primo-visiteurs. La situation est la même dans d'autres grands établissements, comme le Louvre : il est difficile d'inciter quelqu'un qui vient pour la première fois, et donc statistiquement pour la dernière fois de sa vie, à ne pas visiter la galerie des Glaces malgré la foule. En revanche, on peut l'orienter aussi vers la Prise de la Smala. C'est un effet complexe, et une proposition plus adaptée à un public repeater. Avec les galeries historiques, on voit qu'on part d'un projet politique initié par Louis-Philippe, et cette dimension politique reste présente aujourd'hui, comme avec Nicolas Sarkozy. Elle est de plus en plus visible dans la mise en exposition des œuvres. Odile Burluraux a évoqué dès le début de la table ronde cette dimension politique, visible par exemple dans la campagne de soutien au mouvement iranien « Femme, vie, liberté », ainsi que dans l'exposition « Power of My Hands » au musée d'art moderne de Paris, mettant en avant des œuvres de femmes originaires d'Afrique.

OB : Si on remonte dans l'histoire, en tout cas de celle du musée d'art moderne de Paris, on voit à quel point les partis pris de certains conservateurs ou de certains directeurs d'institutions engagent des voies qui mènent à des propositions qui ont un caractère politique.

Pour revenir sur les événements dont vous parliez, ils ont des caractères très différents.

« Femme, vie, liberté » est un mouvement qui naît en septembre 2022 en Iran. Je m'étais rendue à plusieurs reprises dans ce pays pour préparer une exposition, dont j'assurais le commissariat en 2014, sur la modernité en Iran. J'avais eu l'occasion de mesurer et d'admirer la place des artistes, des intellectuels et de la culture visuelle en Iran. Et lorsque ce mouvement a commencé à la suite de la mort de Jina Mahsa Amini, jeune femme tuée pour ne pas avoir porté le voile de manière appropriée, un grand nombre d'artistes, mais aussi de graphistes, ont produit des affiches pour engager la population à se mobiliser. Ces affiches n'étaient pas imprimées, elles ne circulaient, comme pour tout événement politique aujourd'hui, que sur les réseaux sociaux, qui sont extrêmement dynamiques et actifs en Iran. Près de 12 000 posters différents ont été conçus, pas seulement en Iran, mais aussi à l'international. L'idée m'est alors venue d'en faire une sélection et de les proposer pour la journée nationale des droits des femmes, le 8 mars 2023. Un grand nombre d'institutions muséales, de centres d'art, d'écoles d'art pouvaient s'associer à cette journée en traduisant, dans leurs espaces, le soutien citoyen à ce mouvement. Cette proposition a reçu un très bon accueil. Nous proposons un kit sur QR code ; ceux qui voulaient participer n'avaient qu'à imprimer la centaine d'affiches et les faire accrocher dans le hall de leurs institutions ou à l'extérieur au format de leur choix. C'était quand même un engagement politique de la part de ces institutions, dépendant de municipalités, de départements ou de régions qui les finançaient, et qui pouvaient être de bords politiques variés. Il y a eu une véritable adhésion et un



CHÂTEAU DE VERSAILLES

engagement sincère pour manifester un soutien à une cause, ce qui est assez rare dans de telles proportions. Il y a peut-être eu, au moment de la mort de George Floyd en 2020, un mouvement similaire dans tous les musées qui ont affiché sur leur compte Instagram un carré noir pour manifester ce soutien, mais c'est vraiment très peu fréquent. C'était évidemment sur la base d'un produit artistique, non commercialisable, que sont des affiches, qui ont donc eu de la visibilité dans l'espace public.

Avec l'exposition « The Power of My Hands » cette fois, il s'agissait d'inviter des femmes artistes du continent africain ou de la diaspora à exposer, à montrer que leur travail peut avoir un caractère politique ; de dire qu'un travail qui parle de la féminité, qui parle du corps, qui parle de la manière dont l'artisanat, le tressage des cheveux ou la poterie, la réalisation de tissu, peut être une manière d'avoir un engagement réellement féministe, ou en tout cas de défendre la cause des femmes. En Afrique, la question du féminisme n'est pas vue de la même manière. C'était aussi montrer à quel point la vie dans l'espace public est devenue une cause de mobilisation, une cause de changement dans la société, aussi bien dans certains pays de du continent africain qu'ailleurs. Ces œuvres révélaient le côté intime et le côté plus mobilisé, plus politique. Et ça, c'était aussi vraiment intéressant. Cette exposition a circulé en Côte d'Ivoire et en Angola et va être montrée prochainement au Brésil, avec des artistes africaines et brésiliennes qui vont être invitées.

Aujourd'hui enfin, l'exposition « Présence arabe, art moderne et décolonisation, Paris, 1908-1988 » veut donner à voir ce qui a pu se passer au cours du XXe siècle à travers des trajectoires d'artistes arabes se rendant à Paris, soit pour parfaire leur éducation, soit pour exposer ou pour être collectionnés. Elle raconte à quel point un grand nombre d'artistes ont pu passer par Paris avant de repartir dans leur pays d'origine. Je parle de l'Afrique du Nord et du Proche-Orient. Nous l'avons d'ailleurs intitulé « Asie de l'Ouest » dans notre texte d'introduction, ce qui a beaucoup interrogé, notamment lors d'une visite d'équipes du Quai d'Orsay qui travaillent sur ces zones géographiques. Je leur ai expliqué que c'est un terme qui est encore employé localement et que le musée essaie de porter un regard décentré et de repositionner la manière dont on regarde le monde.

Cette exposition vient reconsidérer non seulement le travail des artistes, mais aussi la question anti-coloniale, aussi bien dans les pays qui étaient à l'époque colonisés, qu'à Paris. Cela passe par le Parti communiste, les surréalistes et d'autres intellectuels qui pouvaient se mobiliser dans des événements comme l'exposition coloniale de 1931, ou la Biennale de Paris dans les années 60, qui est un lieu d'intégration mais aussi d'exclusion puisque certains y eurent accès et d'autres pas.

La réaction de certains critiques d'art est très intéressante parce qu'on nous a reproché de faire une exposition qui a un caractère historique trop important et d'avoir donné trop de place à des contextes historiques. Même si l'œuvre n'a pas un caractère politique, elle est créée dans un moment et elle est montrée aujourd'hui dans un autre contexte. Faire une exposition sur les pays arabes en 2024, à la suite du 7 octobre 2023, ce n'est pas simple. On a eu un seul article de presse dans la presse quotidienne (dans *Libération* il y a une semaine) et hebdomadaire (*Télérama*). Pour Nicolas de Staël, une exposition juste auparavant, on a eu 400 journalistes et énormément de presse. Cela interroge.

JEP : Est-ce que finalement les citoyennes et les citoyens attendent quelque chose de différent aujourd'hui des institutions et des personnes qui y travaillent, des commissaires d'exposition, peut-être aussi des artistes, des personnes qui tiennent un discours sur les œuvres, historiens, historiens de l'art, sociologues ?

Dans nos échanges, vous avez pu, les uns et les autres, souligner que le rapport aux œuvres pour les publics, c'est aussi une démarche qui fait écho à une histoire personnelle. C'est construire sa propre histoire dans ses pratiques culturelles. Est-ce que cette construction aujourd'hui implique d'autres



CHÂTEAU DE VERSAILLES

attendus que ceux d'il y a quelques décennies ?

BC : Le public, depuis maintenant une dizaine, quinzaine d'années, attend autre chose des musées, notamment des musées nationaux.

Le COVID a fait beaucoup aussi pour ça, car avec la diminution drastique, voire la disparition pendant un an ou deux au moins du public étranger, il a forcément fallu qu'un certain nombre de musées se recentrent sur un public plus local ou national. Les attentes et les politiques muséales ont été bouleversées à ce moment-là.

Ensuite, comme il a été dit, un musée comme Versailles par exemple, a quand même changé son point de vue. Il y a eu l'exposition « Louis Philippe et Versailles » en 2018, il y a eu l'exposition « Versailles Revival » quelques années plus tard, il y a eu l'exposition « Horace Vernet - 1789-1863 » donc, sur un peintre du XIXe siècle et qui a mené à la réouverture temporaire des salles d'Afrique. Il y a donc cette ouverture du musée à autre chose, ce souhait de voir jusqu'où on peut amener le public dans son expérience d'un musée comme celui-ci et cette question de savoir si justement on peut le décentrer de ce qu'il a l'habitude de voir.

Ensuite, moi qui ne travaille pas pour les publics, ni pour la médiation culturelle, je ne connais pas l'efficacité ou non de ce type de démarche. Mais c'est intéressant de voir que c'est une dynamique qui est petit à petit mise en place. Avant l'exposition Louis Philippe, le XIXe siècle était très peu présent dans les expositions et tout cet aspect était relativement gommé. À voir justement s'il y aura une poursuite de cette politique.

FVG : Les attentes des publics sont aujourd'hui diverses, c'est évident. Ils veulent des points de vue thématiques, une expérience plus participative aussi. Un certain nombre de visiteurs attendent aussi une prise de position des musées et de leurs professionnels au sujet de certains sujets sociétaux, quand on pense que les collections ou l'histoire même du musée peuvent y être liées. En tout cas, que ce soit la question du décolonialisme ou celle du genre, de l'écologie, des questions politiques actuelles, les visiteurs attendent aussi parfois que les institutions se positionnent, mais sur des sujets qui font globalement l'unanimité. Le musée ne peut pas non plus se positionner sur des choses qui sont politiquement plus complexes. Par exemple, il y a eu une condamnation assez unanime de l'assassinat de George Floyd par les musées américains et européens, mais des questions proches, comme celles des violences policières en France, sont plus complexes pour des institutions publiques car il existe un devoir de réserve des musées ; ce sont des lieux qui sont censés être neutres et qui ne peuvent donc pas se positionner sur ces sujets.

OB : Dans les musées d'art moderne et contemporain, il est vrai que le personnel est en général fonctionnaire, et donc soumis à un devoir de réserve, ce qui empêche de donner ouvertement une opinion. Cependant, avec l'essor des réseaux sociaux comme Instagram, de nombreuses personnes expriment leurs positions à travers les visuels ou les textes qu'elles partagent. Parfois, cela peut se faire de manière subtile, mais il est ainsi possible de comprendre les positions de certaines personnes.

Aujourd'hui, par exemple, les commissaires d'exposition et les professionnels des institutions culturelles sont considérés comme des leaders d'opinion, influençant parfois les perceptions et les débats. C'est une dynamique intéressante, mais elle peut également fragiliser l'institution. En effet, si une personnalité est trop visible ou exprime des positions claires, cela peut remettre en cause des partenariats de mécénat ou des subventions, créant des tensions.

Ce matin, je relisais une intervention de Nan Goldin, une artiste américaine qui a mené un long



CHÂTEAU DE VERSAILLES

combat contre l'entreprise pharmaceutique Sackler, connue pour produire des opiacés très nocifs. Ayant elle-même souffert des conséquences de ces médicaments, elle a réussi à faire en sorte que de nombreuses grandes institutions à travers le monde cessent de recevoir des financements de la société philanthropique des Sackler. C'était un combat incroyable qui a sensibilisé les institutions à leurs sources de financement.

De même, en France, des sociétés comme Total sont la cible de militants écologistes qui dénoncent leur impact environnemental. Ces militants interviennent parfois dans les institutions culturelles en jetant des liquides sur les œuvres pour attirer l'attention sur leurs causes. Ainsi, le discours politique s'invite aussi dans l'institution culturelle, créant des débats et des défis constants.

JEP : Il y a là peut-être un élément de différenciation aussi avec le monde anglo-saxon qu'on évoquait au début de la table ronde. En France, et sans doute en Europe globalement, les institutions culturelles sont très majoritairement publiques. Leurs actions et leurs prises de position peuvent donc être perçues comme une émanation de la puissance publique et politique. Cela suscite des questionnements chez le public et peut également toucher les agents, notamment avec le devoir de réserve dans des contextes politiques agités, comme celui que nous traversons actuellement.

Quelles sont les limites de l'institution dans cette démarche ? Est-ce que la neutralité et l'objectivité sont réellement possibles ? Et si elles le sont, sont-elles toujours souhaitables ?

OB : Lorsque j'ai commencé à travailler au musée d'art moderne de Paris, le périmètre sur lequel on intervenait était essentiellement limité à l'Europe. On avait choisi, dans les années 80, de ne pas traiter l'Asie ou les Amériques, plutôt pour des questions financières. Aujourd'hui, l'art est complètement globalisé, comme le reste des activités. Nous nous intéressons, collectionnons et exposons des artistes issus de tous les continents, certains vivant dans leur pays d'origine, d'autres vivant actuellement en France par exemple.

Certains artistes français nous reprochent alors de ne pas leur consacrer d'exposition, de ne pas les acquérir. D'une certaine manière, on ne peut pas tout faire ; l'équilibre est complexe à trouver. Lorsque nous programmons les expositions des prochaines années, il faut faire des expositions sur les femmes, des expositions monographiques pour attirer beaucoup de public, des expositions à thème de société qui peuvent intéresser ; par exemple, notre prochaine exposition s'appelle « L'Âge atomique » et va traiter de la manière dont les artistes ont appréhendé l'atome depuis la prise de conscience de ce qu'était l'atome, jusqu'aux moments cruciaux de 1945, mais aussi après.

Nous sommes face à énormément de sujets possibles. Ce sont vraiment des choix qui sont faits, mais qui peuvent être critiqués ou, a minima, questionnés. De même, la constitution de la collection, son enrichissement, et les acquisitions qui se font régulièrement traduisent toutes ces questions, les centres d'intérêt collectifs d'une équipe qui travaille, mais aussi les influences que l'on peut recevoir. Par exemple, beaucoup de personnes font des dons aux musées, et ces dons sont déductibles des impôts. C'est un facteur d'influence très important parce que les musées, n'ayant pas beaucoup de moyens aujourd'hui pour acquérir, sont sollicités par des donateurs généreux, qui ont une manière d'influencer la politique d'acquisition. C'est très difficile de résister.

Nous essayons toutefois de ne pas être influencés et de garder les lignes définies dans le Projet scientifique et culturel de l'institution (PSC), qui s'écrit tous les cinq ans. Mais on voit bien à quel point des facteurs très influents peuvent faire dériver, ou en tout cas changer de voie l'institution pour sa programmation et pour ses acquisitions.



CHÂTEAU DE VERSAILLES

BC : Se pose finalement la question de la limite de l'engagement politique ? Qu'est-ce qui apparaît comme étant un geste politique ? Il y a des choses qui peuvent apparaître comme étant une sorte de geste politique, presque d'engagement, alors qu'en fait cela s'inscrit aussi dans une histoire qui va être peu visible. Exposer, penser la question de l'histoire coloniale va apparaître, par exemple si on le faisait à Versailles, comme un geste politique, une sorte d'engagement. Montrer ce pan de l'histoire de France en essayant de le sortir de son contexte de glorification nationale pour, peut-être, le remettre en question pourrait apparaître comme un engagement politique. Cela paraîtrait tel quel parce que l'histoire de cette conquête de l'Afrique du Nord, de cette guerre, et même, disons-le, de certains massacres coloniaux, est quasi absente de l'espace public. Les commémorations de ces massacres sont extrêmement peu visibles encore aujourd'hui dans la société française, et peu visibles d'ailleurs dans un certain nombre de musées. Pourtant, les collections existent, on le sait, mais elles ne sont que très peu montrées. Cela apparaîtrait aussi comme une sorte d'engagement ou de geste politique de le faire parce qu'à l'heure actuelle, on ne le fait pas. Mais peut-être qu'à force de laisser un peu plus d'espace à cette mémoire, cela apparaîtrait de moins en moins comme un engagement, mais comme quelque chose de tout à fait normal, d'exposer ces choses-là, qui sont assez peu glorieuses, en ce qui concerne les salles d'Afrique notamment. Cela permettrait de poser des questions, de remettre certains problèmes au cœur du débat public plutôt que de faire ce que l'on fait souvent dans les institutions publiques, c'est-à-dire mettre de côté en pensant que, si on n'en parle pas, ça n'existe pas.

Le problème est que cela existe, et c'est là le côté très relatif de l'engagement politique. En est-ce vraiment un ? Peut-être dans le contexte actuel, mais peut-être qu'à terme, une fois que l'on aura remis un peu plus de visibilité sur ces différentes mémoires et sur ces différentes histoires, on pourra aussi avoir un regard un peu plus apaisé sur ces questions.

FVG : Bien sûr, le fait de patrimonialiser certaines choses et pas d'autres est un choix de chaque époque. Ces choix sont remis en question par les suivantes, on les réactualise, les réinterprète et on fait émerger des aspects autrefois invisibles, en accord avec l'esprit du temps.

Pour les musées, comme on l'a démontré, il n'existe pas vraiment de neutralité totale. Les sujets abordés, la programmation, ainsi que la politique de dons et autres engagements sont toujours des prises de position qui reflètent les valeurs et les orientations de l'institution. Le Musée d'art moderne, par exemple, a une conception spécifique de son rôle et de son identité, tout comme le château de Versailles à une échelle internationale.

Ces grandes questions sur ce qu'est un musée ont suscité beaucoup de débats et parfois des conflits, notamment sur son rôle et son positionnement dans le paysage culturel global. Ce positionnement varie considérablement d'un pays à l'autre et même d'une institution à l'autre, comme cela est évident dans les contextes anglo-saxon, français, et néerlandais, par exemple.

SÉANCE DE QUESTIONS RÉPONSES

Question du public : Je voudrais revenir sur le terme « œuvre négative » parce que finalement on a parlé de questions politiques mais pas tant de l'emploi de ce terme « négatif » ; comment en êtes-vous arrivés à ce terme ? Au Musée-Mémorial du terrorisme, avec la future Maison du dessin de presse et l'École du Louvre, nous avons organisé il y a peu une journée d'étude. L'idée était de se décentrer de notre objet principal, le terrorisme, pour explorer ce qui se faisait sur d'autres sujets complexes. Nous avons abordé les questions de genre et les questions coloniales, en utilisant le terme d'« objets



CHÂTEAU DE VERSAILLES

sensibles ». Cependant, ce ne sont pas les objets qui sont sensibles, mais bien les publics qui les perçoivent et dont la perception peut évoluer. Je me retrouve beaucoup dans ce qui a été dit sur la question du 7 octobre et de l'invisibilisation dans les médias, notamment sur cette question négative sur la visibilité des sujets, et cette idée que, si quelque chose est trop compliqué, on préfère se tourner vers des sujets culturels pour amener un peu de joie. Je voulais donc revenir sur cette question du « négatif », moins abordée mais que je trouve très intéressante à questionner.

JEP : Je vais donner un premier élément de réponse, nos intervenants étant moins responsables de l'intitulé de la table ronde qui s'est forgé un peu dans l'échange avec les étudiants. Le terme a émergé dans l'idée d'œuvres susceptibles de heurter des sensibilités, de blesser certains publics. Le terme « négatif » était dans ce sens, pas pleinement satisfaisant, d'où l'emploi des guillemets et d'où la première question de la table ronde.

Je voudrais ouvrir une fenêtre sur un autre pan du débat peut-être, qui serait les sensitivity readers. Chercher à ménager toute potentielle sensibilité qui pourrait être heurtée, n'est-ce pas le risque peut-être d'escamoter les discours politiquement engagés, et de se retrouver avec un propos scientifique et artistique qui serait un peu homogénéisé, nivelé de ce fait ? Nous parlions tout à l'heure d'histoire personnelle. Dans nos échanges, nous avons évoqué l'hétérogénéité de la sensibilité aux différents sujets. Certains sont, pour certains publics, très proches, alors que possiblement éloignés historiquement. Donc, qu'est-ce qui finalement favorise cette sensibilité ? Bastien Coulon, vous évoquiez dans votre conclusion cette notion de ce qui est aujourd'hui invisible et d'autant plus sensible.

BC : Récemment, j'ai fait visiter l'exposition Horace Vernet, dont les salles d'Afrique, à deux chercheuses américaines qui étaient assez choquées. Elles ont pris des photos en disant qu'elles ne pourraient pas les exploiter. Elles étaient particulièrement surprises de l'absence de recontextualisation historique et de prise en compte des différentes sensibilités liées à cet événement historique. Il est vrai qu'à Versailles il n'y a pas de cartel dédié à ces informations ; je ne sais pas ce qu'il en est dans les autres musées nationaux. C'est une attente qui va prendre du temps pour être prise en compte par nos institutions car cela va à l'encontre de tout un pan de la culture française, qui touche notamment à la question de la liberté d'expression. Cela pose la question de l'inclusivité de publics qui, jusqu'ici, n'étaient pas inclus dans nos propos en termes d'expositions. On commence maintenant à agréger des publics qui pouvaient ne pas se sentir concernés, voire se sentir agressés, et c'est aussi comme cela que l'on fait société, en essayant d'inclure tous les aspects d'une société et toutes les histoires personnelles. C'est ainsi remettre en cause une certaine vision de notre histoire collective.

OB : Pour l'exposition « Présences arabes - Art moderne et décolonisation. Paris 1908-1988 » au Musée d'art moderne, nous avons invité un soir des influenceurs qui soit venaient de ces régions, soit étaient des étudiants en histoire de l'art et qui se spécialisaient sur l'art moderne arabe. Par leur entremise, on touche un public qui n'est pas informé par la presse mais qui vient parce que l'exposition parle de la communauté à laquelle ces personnes appartiennent, ou dont leurs parents sont issus, et ils viennent revisiter une histoire personnelle, mais aussi nationale. Ce sont des lieux de réconciliation et de réparation, même si ce n'est pas la prétention première de l'exposition, mais on conçoit dans les dispositifs d'accompagnement que cette exposition peut également avoir cette fonction envers une histoire qui n'a pas été dite, et qu'il est aujourd'hui important de contribuer à écrire, en espérant que d'autres institutions y contribueront également ensuite.



CHÂTEAU DE VERSAILLES

FVG : On s'intéresse de plus en plus à la subjectivité des publics. Ce sont des questions qui sont riches pour tous les professionnels des musées, mais qui soulèvent beaucoup de questions lorsque l'on considère que tout un chacun est susceptible d'être heurté par tout type de patrimoine, au-delà de la question coloniale. Le musée du Quai Branly, par exemple, appose de plus en plus de mises en garde dans ses expositions pour signaler les œuvres susceptibles de heurter. Ce sont des questionnements très riches et très nouveaux.

Question du public : Quel type de dispositifs de médiation ou de scénographie mettez-vous en œuvre, notamment dans l'exposition sur l'« Asie de l'Ouest » pour recontextualiser et sortir de cette vision eurocentrée ?

OB : Nous avons prévu d'utiliser une carte du monde arabe qui date de 1908 et ne présente donc pas les frontières de certains pays non créés alors, mais vu le contexte international, nous avons préféré ne pas la présenter.

Pour des raisons financières, sur cette exposition précisément, on ne pouvait pas montrer tous les ouvrages initialement prévus. Nous avons finalement choisi de les montrer par une reproduction, à taille, de leur couverture. Cela devient ainsi plus un visuel, et moins quelque chose qui contiendrait toute cette histoire. Je ne sais pas si cela désacralise, si cela informe suffisamment, mais nous cherchions à ne pas alourdir le regard.

Bien sûr que dans une exposition, la façon dont on va présenter des œuvres va donner de la place que ce soit au niveau des codes couleurs, des volumes de cimaises qui sont construites ou des vitrines. L'objectif est vraiment de fluidifier et de créer des parcours lisibles, mais on ne réfléchit pas spécialement à ce que la scénographie révèle aussi le contenu de l'exposition en tant que pensée. La scénographie est là pour soutenir et accompagner la monstration des œuvres.

FVG : J'ai à l'esprit une exposition qui avait été faite au Chili, au musée Mapuche de Cañete (Ruka Kimvn Taiñ Volil - Juan Cayupi Huechicura). On commençait par une salle qui s'appelait « le futur » et on arrivait, à la fin, au présent ; le fil chronologique était complètement inversé par rapport à la manière une exposition suit habituellement le cours historique, et cela reflétait la manière de penser spécifique à certains peuples, qui voient le temps comme circulaire. Dans ce type de démarche, les dispositifs vont être adaptés à cette disposition de l'exposition, mais pas les vitrines et autres... je ne pense pas qu'il y ait une vitrine qui soit per se décoloniale ; c'est les mêmes dispositifs que les musées classiques mais qui accompagnent complètement le récit.

JEP : Il faut peut-être rappeler qu'une mise en exposition, quelle soit éminemment temporaire ou appelée à durer, c'est aussi un projet à plusieurs mains. Il y a plusieurs volontés : le ou les commissaires d'exposition qui peuvent avoir des désaccords, le ou les scénographes, les différents corps de métiers qui vont travailler à la mise en œuvre de la scénographie, les services qui assurent la coordination du projet, la médiation, et sur ce projet, vous allez rajouter tout un jeu de contraintes qui sont les espaces, la conservation préventive des œuvres, la lumière, l'hygrométrie, des notions de budgets, de délais, de marchés publics, d'entreprises qui les remportent... bref un ensemble de paramètres complexes, ce qui fait que — même tout le monde cherche à contribuer au mieux au meilleur projet possible —, nous sommes à la fin sur une œuvre de collaboration qui peut ne pas répondre pleinement aux enjeux que, d'un point de vue théorique ou extérieur, on pourrait attendre.