



HAL
open science

La diffusion culturelle internationale : les enjeux de la politique de prêts d'oeuvre et d'expositions du MNAM-CCI (Centre Georges Pompidou) pendant la période 2000-2007

Harumi Kinoshita

► To cite this version:

Harumi Kinoshita. La diffusion culturelle internationale : les enjeux de la politique de prêts d'oeuvre et d'expositions du MNAM-CCI (Centre Georges Pompidou) pendant la période 2000-2007. Héritage culturel et muséologie. Université d'Avignon, 2011. Français. NNT : 2011AVIG1102 . tel-00767576

HAL Id: tel-00767576

<https://theses.hal.science/tel-00767576>

Submitted on 20 Dec 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
Laboratoire Culture & Communication

**LA DIFFUSION CULTURELLE INTERNATIONALE :
LES ENJEUX DE LA POLITIQUE DE PRÊTS D'ŒUVRES ET
D'EXPOSITIONS DU MNAM-CCI (CENTRE GEORGES POMPIDOU)
PENDANT LA PÉRIODE 2000-2007**

Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication

Présentée par Harumi Kinoshita

Sous la direction de Madame le Professeur Bernadette Dufrêne

Jury :

Monsieur Jean Davallon, Professeur à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Madame Bernadette Dufrêne, Professeur à l'Université Paris 8

Monsieur Junji Ito, Professeur à l'Université Toyama

Monsieur Rémi Labrusse, Professeur à l'Université Paris-Ouest Nanterre La Défense

Monsieur Alain Quemin, Professeur à l'Université Paris 8

Martine Regourd, Professeur à l'Université de Toulouse 1

Novembre 2011

Remerciements

Je voudrais exprimer mes remerciements à Madame Bernadette Dufrière, ma directrice de thèse, pour son soutien, ses suggestions, et la stimulation qu'elle m'a apportée. Je n'oublierai pas sa direction envers mon travail à la fois professionnelle et humaine.

Je remercie Messieurs les Professeurs Jean Davallon, Junji Ito, Rémi Labrusse, Alain Quemini et Madame le Professeur Martine Regourd qui m'ont fait l'honneur de participer au jury.

Ma reconnaissance va également à Mesdames Nathalie Leleu et Olga Makhroff pour leurs documents et informations. L'aide de Stéphanie Farger-Demergès, qui s'est intéressée à mon sujet et qui m'a donné toutes les statistiques pour réaliser ma thèse, a été décisive.

Je suis heureuse de pouvoir exprimer ma reconnaissance à tous ceux qui ont suscité ma réflexion sur l'exposition, la diffusion culturelle, et l'échange international : Jean-Paul Ameline, Hanako Nishino, Didier Ottinger, Germain Viatte.

Je remercie vivement tous ceux qui ont facilité ce travail : les Archives du Centre Georges Pompidou, les Archives des musées nationaux, la Documentation AGER, la Documentation de la Direction des musées de France.

Je tiens à remercier Muriel Flicoteaux qui a lu et corrigé cette thèse. Je remercie également Gérard Gautier pour la correction de certaines parties de ce travail. Je voudrais exprimer ma gratitude à, Cristina Castellano, Seon-hey Cho, Youma Fall, Fumie Ishikawa, Iimin Nan, Antonio et Silvia Palermo, Akiko Rikou, Tara Yahiya Mariko Yoshida pour leur amitié.

Je suis très reconnaissante à Christian Brühle de son soutien et de son conseil. Cette thèse n'aurait pas pu être réalisée sans son aide précieuse.

Enfin je remercie infiniment ma famille, mes parents et ma sœur, pour leur constant soutien.

TABLE DES MATIERES

Introduction.....	7
PREMIÈRE PARTIE	
Circulation des œuvres et territorialités muséales.....	19
Chapitre I : L'approche historique.....	23
I-1. La politique de diffusion des musées : principaux repères historiques.....	23
I-1-1. Le cadre institutionnel de la politique de diffusion : la création du Louvre, des musées départementaux, le musée napoléonien.....	23
I-1-2. Le prêt d'œuvres lié à la politique de dépôts : l'enjeu de la décentralisation.....	25
I-1-3. Le musée napoléonien : les débuts d'une politique d'échanges entre musées	28
I-2. La politique de prêt liée à l'essor des expositions	29
I-2-1. Le prêt des œuvres au XIX ^e siècle : quelles en sont les caractéristiques ?	30
I-2-2. Le début du XX ^e siècle : la montée des expositions temporaires et le prêt d'œuvres par le musée du Luxembourg et celui du Louvre	32
I-2-3. Après la seconde guerre mondiale : le prêt d'œuvres du musée national d'art moderne : renforcement des deux logiques, logique de prestige et logique diplomatique	34
I-3. Deux cas de prêt emblématiques de l'intrication des logiques de prestige et diplomatique.....	39
I-3-1. Le prêt de <i>la Joconde</i> aux États-Unis en 1963.....	39
I-3-2. Le prêt de <i>la Vénus de Milo</i> au Japon en 1964.....	42
Chapitre II. La politique de diffusion et l'analyse de la circulation des œuvres : quels outils ?.....	48
II-1. La notion de transfert culturel.....	49
II-1-1. La naissance de la notion de transfert culturel	49
II-1-2. L'approche de l'histoire de l'art : la réception des œuvres à l'échelle internationale..	52
II-1-3. Le transfert culturel à la source d'une internationalisation de la culture	54
II-2. La notion de territoire.....	56

II-2-1. La dimension politique du territoire : appropriation d'un espace et construit social	56
II-2-2. Territoire et lieu	59
II-2-3. Territoire et mobilités	60
II-3. Territoire et réseau	62
II-3-1. Le réseau comme organisation communicationnelle	62
II-3-2. Le réseau comme système de communication : un opérateur d'action	66
II-3-3. La société en réseau : le réseau comme structure sociale	69
II-4. Circulation et communication	71
II-4-1. La circulation comme spectacle du pouvoir	71
II-4-2. La circulation de l'information : la métaphore selon Bruno Latour	73
II-4-3. Circulation et appropriations	76
Chapitre III. Le musée et ses territoires	78
III-1. Le musée et la mondialisation	78
III-1-1. La notion de mondialisation	78
III-1-2. La mondialisation et la communication	80
III-1-3. Leclerc : la mondialisation de l'art	82
III-1-4. Raymonde Moulin : le changement du monde de l'art	84
III-2. L'expansion du musée à l'échelle nationale : le musée et ses annexes	86
III-2-1. Le Centre Pompidou-Metz	87
III-2-2. Le Louvre Lens	89
III-3. Le musée comme marque : l'internationalisation des musées	92
III-3-1. La notion de marque	92
III-3-2. Le Louvre Abou Dhabi	94
III-3-3. La Fondation Guggenheim : sa stratégie d'implantation	99
III-3-4. Le musée à l'ère de l'internationalisation	101
III-4. Le rôle des expositions internationales	103
III-4-1. L'expo-système	103
Chapitre IV. Les étapes de la politique de diffusion du Centre Georges Pompidou	107

IV-1. L'objectif du musée et le développement de la politique de diffusion	108
IV-1-1. La mission envers l'étranger.....	108
IV-1-2. Le paysage historique : le développement des relations internationales	109
IV-1-3. La programmation du Mnam-Cci	111
IV-2. Les différentes formes de la politique de diffusion	114
IV-2-1. Le lancement de la manifestation « hors les murs »	114
IV-3. L'expansion internationale du Centre Georges Pompidou.....	116
IV-3-1. Les projets en Chine	116
DEUXIÈME PARTIE	
Comment penser la circulation des biens culturels à l'heure de la mondialisation ?.....	121
Chapitre V. Qu'est-ce que la politique de diffusion d'un musée à l'échelle internationale ?.....	125
V-1. Les différents types de prêt du Mnam-Cci	125
V-1-1. Description des types de prêts	125
V-1-2. À quelle politique correspond chaque type de prêt ?.....	127
V-2. Les mouvements globaux des œuvres	132
V-2-1. Les mouvements d'œuvres par année.....	132
V-2-2. Les mouvements d'œuvres par type de prêt	134
Chapitre VI. Cartographie des diffusions et mondialisation	137
VI-1. Quelles sont les zones privilégiées ?	137
VI-1-1. Les réseaux du Mnam-Cci	137
VI-2. Quels sont les pays avec lesquels les prêts sont les plus nombreux ?.....	138
VI-2-1. Le prêt d'œuvres du Mnam-Cci par pays durant la période 2000-2007	139
VI-2-2. Le palmarès des pays bénéficiaires de prêts selon la fréquence et le volume des œuvres prêtée	141
VI-2-3. Le palmarès des pays qui bénéficient des prêts du Mnam-Cci entre 2000 et 2007, triés par le volume du plus grand au plus petit	142
VI-2-4. Quels sont des pays avec lesquels la politique de prêt est la plus développée ? Les	

partenaires forts	144
VI-3. Quelles sont les institutions avec lesquelles la diffusion est la plus suivie ?	149
VI-3-1. La politique de prêt : palmarès par institution	149
VI-3-2. Les nationalités des premières trente-trois institutions	150
VI-3-3. Pourquoi ce palmarès ? Le « club » des grandes institutions européennes	152
VI-3-4. Palmarès par nationalité des institutions qui bénéficient des prêts du Mnam-Cci entre 2000 et 2007.....	153
VI-4. Les partenaires privilégiés pour le Mnam-Cci : l'Allemagne, le Japon, les États-Unis, l'Italie et l'Espagne	157
VI-4-1. Pour être un partenaire privilégié	157
VI-4-2. Pourquoi existe-t-il un écart entre les principaux partenaires ?	161
Chapitre VII. Comment la politique de diffusion est-elle liée à des enjeux économiques ?.....	165
VII-1. Le prêt des œuvres et la location d'expositions sont-elles une source du profit ?.....	165
VII-1-1. Les expositions clefs en mains	165
VII-1-2. Le prix de location des œuvres / Loan Fee.....	167
VII-1-3. Le bilan économique des expositions dans le contexte de la coproduction.....	170
VII-2. Dans quelle mesure les expositions peuvent-elles être rentables ?.....	172
VII-2-1. Le cas du Japon : l'exposition sponsorisée par le journal.....	173

TROISIÈME PARTIE

Les enjeux de la politique de diffusion du Mnam-Cci.....	181
-----------------------------------------------------------------	------------

Chapitre VIII. La construction d'une culture internationale au regard de la politique de diffusion	184
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------

VIII-1. Quelles sont les œuvres les plus prêtées ? Quelles sont les œuvres les plus présentées ?	184
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------

VIII-1-1. Les œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées	184
----------------------------------------------------------------	------------

VIII-1-2. Les œuvres du Mnam-Cci les plus présentées.....	189
------------------------------------------------------------------	------------

VIII-2. L'offre du Centre Pompidou et les relations dans le cadre de l'exposition itinérante du	
--------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

Mnam-Cci (M31).....	193
VIII-2-1. Quels sont des thèmes d'expositions itinérantes du Mnam-Cci (M31) ?	193
VIII-2-2. Quelles sont les expositions itinérantes du Mnam-Cci (M31) les plus diffusées et dans quels lieux ?	196
VIII-2-3. Pour quelle exposition itinérante (M31) le Mnam-Cci réunit-il le plus grand nombre d'œuvres ?	198
VIII-2-4. Quelles sont les œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées et dans quels lieux dans le cadre d'une exposition itinérante du Mnam-Cci (M31)?	199
Chapitre IX. Les stratégies territoriales du musée : une politique de diffusion différenciée	202
IX-1. Comment une diffusion différenciée du patrimoine du Mnam-Cci permet-elle une adaptation à différentes situations? Comment se traduit la prise en compte des centres et des périphéries?	202
IX-1-1. Prêts dans le cadre d'expositions organisées par le Mnam-Cci : aires géographiques et pays d'accueil	202
IX-1-2 Le cas du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31): coproductions et palmarès des pays partenaires	205
IX-1-3. Le cas du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33): expositions hors les murs et palmarès des pays bénéficiaires	210
IX-1-4. L'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32) : les pays bénéficiaires.....	216
IX-1-5. Est-ce que les différents types d'exposition répondent aux mêmes critères et aux mêmes objectifs ?	220
IX-2 Les expositions organisées à l'étranger à partir de la collection du Mnam-Cci : prééminence des initiatives européennes	
Le cas du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), le cas du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21), et le cas du prêt exceptionnel (M29)	223
IX-2-1. Prêt dans le cadre d'expositions organisées par les institutions étrangères : les pays partenaires	223
IX-3. Les expositions du Mnam-Cci dans le cadre de la diplomatie culturelle	227
IX-3-1. L'exposition organisée par l'Association Française d'Action Artistique (L'AFAA).....	227

IX.3-2. Les expositions du Mnam-Cci avec la collaboration de l'AFAA.....	229
IX-4. Les circuits muséaux au regard de ceux du marché de l'art : une homogénéisation des réseaux	231
IX-4-1. Le réseau des pays emprunteurs du Mnam-Cci est-il identique aux pays acteurs du marché de l'art ?	232
IX-4-2. Le réseau des pays emprunteurs du Mnam-Cci coïncide-t-il avec les axes géographiques révélés par le Kunstkompass ?	239
IX-4-3. Prêts d'œuvres et institutions réputées	240
Chapitre X. Les ruses de la réception.....	245
X-1. Les effets de la politique de diffusion en matière de réception	245
X-1-1. La construction de l'image du Mnam-Cci à travers ses expositions	245
X-1-2 . La construction de la compétence de publics étrangers	249
X-1-3. Les paradoxes de la construction du goût : le cas de l'exposition <i>Henri Matisse</i> au Japon.....	253
X-2. Politique de diffusion et engouement international pour l'art moderne et contemporain	255
X-2-1. La nouveauté du phénomène en Asie	255
X-3. Quelles sont les œuvres les plus prêtées entre 2000 et 2007 en Allemagne, en Italie et au Japon ?	258
X-3-1. Quelles sont les œuvres les plus prêtées en Allemagne entre 2000 et 2007 ?	258
X-3-2. Quelles sont les œuvres les plus prêtées en Italie entre 2000 et 2007 ?	260
X-3-3. Quelles sont les œuvres les plus prêtées au Japon entre 2000 et 2007 ?	263
Conclusion	268
Définition des termes	277
Sources et Bibliographie.....	278

Introduction

En mars 2011, le projet « Centre Pompidou mobile » a été présenté à la presse : il s'agit d'une structure mobile permettant de montrer la collection du Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle (MNAM-CCI) en différents points du territoire national.¹ Peu de temps auparavant, en 2010-2011, l'exposition rétrospective *Claude Monet (1840-1926)* est présentée aux galeries nationales du Grand Palais à Paris.² Une cinquantaine de tableaux de Monet sur 170 provenant du musée d'Orsay sont alors été présentés. Le reste des œuvres prêtées proviennent de musées étrangers et de collectionneurs privés. Cette exposition reçoit un public record de 913 064 visiteurs, ce qui correspond à la plus forte fréquentation d'une exposition de quatre mois en France depuis plus de 40 ans.³ Ce chiffre dépasse le nombre de visiteurs de l'exposition *Picasso et les maîtres* en 2009 qui avait atteint 783 000 organisée dans un même lieu. À Tokyo, pendant la même période, l'exposition *Post-impersonnisme : 115 chefs-d'œuvres de la collection du musée d'Orsay* est présentée au National Art Center.⁴ Cette exposition attire aux environs de 780 000 visiteurs. Le National Art Center à Tokyo présente également l'exposition *Le surréalisme : Exposition organisée par le Centre Pompidou à partir de sa collection*.⁵ Ces expositions à Tokyo ont pu avoir lieu grâce à la mobilité des œuvres et des expositions des musées français à l'échelle internationale, mais les dispositifs sont méconnus du public : l'échange entre musées, le prêt des œuvres, et le prêt des expositions.

Le Centre Georges Pompidou, dès son ouverture en 1977, est chargé d'une

¹ Cf. <http://www.culture.gouv.fr>

² Cette exposition a été montrée du 22 septembre 2010 au 24 janvier 2011.

³ L'exposition *Toutankhamon*, qui avait duré six mois et demi au Petit Palais, a attiré 1,2 million de visiteurs en 1967.

⁴ Cette exposition a été montrée du 26 mai au 16 août 2010.

⁵ Cette exposition a été montrée du 9 février au 9 mai 2011.

mission de diffusion⁶ Notre projet de thèse intitulé « La diffusion culturelle internationale : les enjeux de la politique de prêts d'œuvres et d'expositions du Mnam-Cci (Centre Georges Pompidou) pendant la période 2000-2007 » est centré sur l'apparition et l'adaptation de cette forme de communication dans le musée. Notre projet concerne donc « Le Mnam-Cci hors de France ». Nous détournons l'expression « hors-les-murs » déjà utilisée à propos du Mnam-Cci, au profit de « Hors de France » qui doit alors se comprendre dans le sens de « représentation et action de la France à l'étranger ». La question est aussi de savoir, si hors de France, le Mnam-Cci a depuis une décennie, développé une spécificité, voire une autonomie d'action, liée certes à sa « réputation », à sa « marque », mais aussi à l'exportation de ses savoir-faire et à la valorisation de ses collections par leur diffusion.

En effet, la politique de diffusion entendue comme la circulation des œuvres et des expositions est une activité qui a connu un fort développement au Mnam-Cci. Pour ne citer qu'un exemple, lors de l'année 2001, 2 807 œuvres sont prêtées à 31 pays étrangers, 15 expositions sont conçues par le Mnam-Cci, et 170 expositions sont organisées par les institutions étrangères. En 2001, le Japon a reçu le plus grand nombre d'œuvres prêtées par le Mnam-Cci, au total 956, et 6 expositions organisées par le Mnam-Cci ont circulé au Japon durant la même période.

Etant japonaise, je m'intéresse beaucoup à la circulation des œuvres et des expositions du musée. Toutes les collections des musées prestigieuses dans le monde entier sont présentées au Japon. Dans notre thèse, nous nous concentrons sur la stratégie

⁶ Cf. loi n°75-1 du 3 janvier 1975 portant création du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, *Journal officiel*, 4 janvier 1975

« Art.1^{er}. – Il est créé, sous forme d'établissement public national à caractère culturel doté de la personnalité morale et de l'autonomie financière, un centre national d'art et de culture portant le nom de Georges-Pompidou. Cet établissement public favorise la création des œuvres de l'art et de l'esprit ; il contribue à l'enrichissement du patrimoine culturel de la nation, à l'information et à la formation du public, à la diffusion de la création artistique et à la communication sociale ».

du musée à travers la circulation des œuvres et des expositions, mais en même temps notre réflexion cherche à prendre en compte la dimension symbolique qui s'attache à cette circulation et pose la question de ses effets en termes de réception. Ainsi les expositions clés en mains (produites par le Mnam-Cci) peuvent-elles être analysées selon trois axes : la stratégie territoriale du musée prêteur, l'économie des expositions, le développement du goût du public ou l'acculturation.

Dans cette perspective, le musée contemporain ne se caractérise plus seulement comme un lieu voué à la préservation, la conservation et la présentation des collections mais comme un lieu inscrit dans des réseaux, comme le montrera l'étude de la politique de diffusion. La muséologie s'est intéressée à beaucoup d'aspects de la vie des musées, mais elle a négligé la circulation des œuvres et des expositions dans le cadre du musée. En fait, la circulation des œuvres et des expositions, ce n'est pas seulement une question technique comme la régie des œuvres mais c'est aussi un phénomène qui s'intensifie dans le temps et qui pose la question des stratégies de développement des grands musées. C'est dans cette optique que notre étude veut apporter sa contribution aux études de muséologie : nous chercherons à donner à partir des rares travaux existant sur le sujet quelques repères pour l'histoire des prêts tout en nous concentrant sur la stratégie territoriale du Centre Pompidou que nous considérons comme emblématique de l'intensification contemporaine du mouvement des œuvres. C'est le sens de la communication que j'avais présentée au colloque organisé par le professeur Martine Regourd en 2009 dans l'axe internationalisation des musées.⁷ En dehors de la thèse de Bernadette Dufrière intitulée « Art et médiatisation : Le cas des grandes expositions inaugurales du Centre Georges Pompidou (Paris – New York, Paris – Berlin, Paris – Moscou) », très peu d'études abordent la problématique de la diffusion culturelle dans un contexte international et de façon plus large le processus de l'invention de nouveaux réseaux à travers la circulation des œuvres et des expositions. Le concept de "territorialité

⁷ Harumi Kinoshita, « Comment analyser l'internationalisation de la politique des musées sous l'angle de la politique de prêt ? Le cas de la politique de diffusion du Centre Pompidou », colloque *Musée en mutation, un espace public à revisiter*, Toulouse, 2009

circulatoire” est proposé par cet auteur. Nous appliquons à notre sujet l’idée selon laquelle « ce sont la circulation des œuvres et la rotation des expositions qui sont les fondements de la territorialité circulatoire »⁸ ; notre hypothèse est que l’analyse de la circulation des œuvres et des expositions doit nous permettre de déterminer les territoires du musée par-delà son inscription dans une territorialité locale. Elle nous conduit à nous poser une première question : comment la circulation des œuvres et celle des expositions définissent-elles des territoires à l’échelle internationale ?

Par ailleurs, à travers la politique de diffusion à l’échelle internationale, c’est la question de la communication territoriale qui est posée : avec quels outils penser la circulation des biens culturels à l’heure de la mondialisation ? Pour montrer comment le musée s’inscrit de manière spécifique dans le processus de l’internationalisation des échanges, il nous faut avoir recours non seulement aux sciences de l’information et de la communication mais aussi à d’autres sciences humaines et sociales, notamment à la réflexion menée par les géographes et les sociologues sur la notion de territoire.

Le point de vue de la communication territoriale ancre notre travail dans le domaine des sciences de l’information et de la communication. Le musée, qui est un moteur de cette opération, fonctionne comme un média puisqu’il diffuse de l’information, comme le rappelle Jean Davallon dans un article important.⁹ En proposant la définition du musée comme une « matrice institutionnelle » à partir de la fonction sociale, Davallon souligne « objets », « public », et « exposition » pour penser le musée comme média. Nous lui empruntons l’idée suivante : « l’exposition, comme présentation des œuvres au public, va devoir trouver son lieu ; là, où va s’établir cette nouvelle relation entre le spectateur et l’œuvre ».¹⁰ Elle nous permettra de nous pencher sur les effets de la diffusion culturelle d’un musée du point de vue de la réception. Par ailleurs, les sciences

⁸ Bernadette Dufrene, *Art et médiation : Le cas des grandes expositions inaugurales du Centre Georges Pompidou (Paris – New York, Paris – Berlin, Paris – Moscou)*, Thèse, 1998, p.418

⁹ Jean Davallon, « Le musée est-il vraiment un média ? », in *Publics et Musées*, No.2, Décembre 1992, pp.99-123

¹⁰ *Ibidem*, p.107

de l'information et de la communication appréhendent la question de la circulation des informations et celle des réseaux de communication. Nous reprenons la perspective d'Armand Mattelart pour l'appliquer au domaine des musées : « La communication sera ici prise dans une vision plus large, englobant les multiples circuits d'échanges et de circulation des biens, des personnes et des messages. Cette définition couvre tout à la fois les voies de communication, les réseaux de transmission à longue distance et les moyens de l'échange symbolique, telles les expositions universelles, la haute culture, la religion, la langue et, biens sûr, les médias ». ¹¹ Par analogie avec les grands médias, on peut montrer que la circulation des œuvres et des expositions est un moyen de diffusion de l'information culturelle à l'échelle internationale bien qu'il ait ses propres modalités : la politique de prêts et d'expositions itinérantes.

L'extension des réseaux des grands musées est traitée dans les travaux de la sociologie notamment dans les ouvrages de Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché* et *Le marché de l'art : Mondialisation et nouvelles technologies*, qui s'interrogent sur la nature de la mondialisation des échanges et mettent l'accent sur l'extension des réseaux tant en ce qui concerne le marché de l'art que les institutions. Dans ce cadre, la circulation des œuvres des musées s'intensifie comme Moulin le rappelle : « Les vingt-cinq dernières années se caractérisent par la multiplication et la diversification des circuits d'exposition et par le développement d'un réseau institutionnel de diffusion, national et international ». ¹²

C'est à partir de ce point de vue sociologique que je questionnerai le réseau d'un musée et chercherai à identifier les partenaires d'un réseau international et les modes de structuration d'un tel réseau.

La question selon laquelle la circulation des œuvres et des expositions définit les territoires du musée peut être appréhendée par la notion de « territoire » largement élaborée par les géographes. Les études des géographes permettent de saisir dans la notion de territoire deux dimensions : celle qui s'attache au contexte politique et juridique

¹¹ Armand Mattelart, *L'invention de la communication*, Paris, La Découvert, 1997, p.8

¹² Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1997, p.340

et celle qui la rapporte au contexte sociologique et anthropologique. Nous appliquerons cette notion de territoire ainsi déterminée au cas de la circulation des œuvres et des expositions.

La circulation des œuvres et en particulier la politique de prêts ont fait récemment l'objet de débats à l'occasion de l'annonce de projets comme celui du Louvre Abou Dhabi : la problème de la gratuité des échanges entre institutions et celui de la transformation du nom d'un musée en marque ont été au cœur de la polémique. La stratégie de la marque est importante non seulement dans le champ d'une entreprise mais aussi dans le secteur du musée comme Jean-Michel Tobelem le souligne : « L'importance des marques les place donc au centre des stratégies marketing en termes de différenciation d'identité, d'image et de communication ».¹³ Nous chercherons à montrer comment la politique de diffusion à travers la circulation des œuvres et des expositions est liée à cet enjeu communicationnel qu'est la marque dans la mesure où elle véhicule l'identité et l'image du musée. La circulation des œuvres et des expositions liée à la question de marque dans l'heure de l'internationalisation du musée est traitée dans un colloque organisé par Martine Regourd (*Musées en mutation, un espace public à revisiter* à Toulouse en 2009). Les musées sont comme des « marques prometteuses sur lesquelles doit s'appuyer l'Etat pour accroître sa compétitivité »¹⁴ et se retrouvent une place cardinale dans une mutation sociale.¹⁵ Ce point de vue permet aussi de cerner les enjeux de la « marque » dans la compétition internationale des musées.

Notre objectif est, à travers la politique du prêt d'œuvres et d'expositions du Mnam-Cci, d'essayer de décrire le fonctionnement d'une politique de diffusion à l'échelle internationale mais aussi de l'inscrire dans le questionnement sur l'internationalisation de la culture : quels en sont les contours réels ? Notre analyse du mouvement des œuvres et

¹³ Jean-Michel Tobelem, *Le nouvel âge des musées : Les institutions culturelles au défi de la gestion*, Paris, Armand Colin, 2005, p.271

¹⁴ Martine Regourd, « Les musées en Région au prisme de la recomposition des territoires », in *Sciences de la société*, n°71, mai 2007, p.155

¹⁵ *Ibidem*.

des expositions s'inscrira aussi dans la perspective d'une géopolitique culturelle ; elle se donne aussi comme objectif de tenter d'appréhender cette forme de communication internationale au niveau de la réception.

Notre hypothèse générale est donc que la circulation de l'information culturelle obéit à plusieurs logiques : elle pose la question des formes de territorialité dans le cas du musée, celle des enjeux économiques ainsi que celle des enjeux de diplomatie culturelle et naturellement celle de la politique scientifique des musées. La politique de diffusion peut cristalliser ces différentes dimensions et illustrer les spécificités de cette communication. Ces différents niveaux, économique, diplomatie culturelle, politique scientifique concernent des aspects à la fois spécifiques mais étroitement corrélés quand on cherche à penser la communication d'une institution culturelle sous l'angle de la politique de diffusion.

L'hypothèse s'articule autour d'une question centrale : quels sont les effets de la circulation des œuvres et des expositions ? S'agit-il seulement de tourisme culturel ? S'agit-il de diplomatie culturelle ? Comment cette diffusion contribue-t-elle à construire les représentations de l'art et de la culture ? Quels sont les effets sur l'institution muséale ? Comment la réputation d'une institution se crée-t-elle à l'échelle internationale ?

Notre thèse d'ensemble est que le Mnam-Cci France prolonge et actualise la pratique générale du prêt d'œuvres d'art et d'expositions conçue comme une véritable politique culturelle de l'État (prêt de *la Joconde* aux États-Unis en 1963 et prêt de *la Vénus de Milo* au Japon en 1964 sous le ministère Malraux), tout en inaugurant au cours de la dernière décennie (de référence) une pratique spécifique d'établissements interconnectés (notamment avec des établissements équivalents mais aussi au niveau des États).

Par ailleurs, à propos de la politique de diffusion à l'échelle internationale, on peut identifier plusieurs questions sous-jacentes.

La première question concerne les normes de la politique de diffusion et les rôles du musée : à part les codes professionnels des régisseurs de musées, existe-t-il des normes internationales concernant la politique de prêt ? Les six types de prêts du Centre Pompidou correspondent-ils à un objectif spécifique ? Quels sont les rôles du musée dans

l'activité de prêt (prêteur, producteur, coproducteur...)?

La deuxième question concerne l'intensification du mouvement d'œuvres, de la politique d'expositions itinérantes dans le cadre des processus d'internationalisation des musées : dans quelle mesure peut-on parler d'une mondialisation des échanges ? L'analyse de cette question nous amènera à nous confronter à la fois à l'aspect économique et à l'aspect culturel. Nous interrogerons les retombées de l'exposition *blockbuster* ou de l'exposition clefs en main sur ces deux plans, les effets en matière de connaissance de l'art occidental qu'apporte la collection du Mnam-Cci.

Si nous avons choisi de mener notre réflexion à partir du terrain que constitue la politique de diffusion du Centre Pompidou, c'est parce que, comme nous l'avons déjà souligné, la loi du 3 janvier 1975 portant création du Centre lui assigne cette mission de diffusion culturelle. L'analyse de la politique du Mnam-Cci, l'un des plus importants musées au monde grâce à sa collection d'art moderne et contemporain, est aussi pertinente car le Centre offre non seulement des expositions temporaires mais aussi de nombreuses activités culturelles : cinémas, conférences, concerts, spectacles. C'est donc un *package* qui entoure le prêt d'œuvres comme matérialisation ou support d'un échange culturel plus vaste, aux protocoles et aux dispositifs variés. Par ailleurs, étant donné l'absence d'études de cas, une démarche inductive nous a semblé préférable même si elle est orientée par les questionnements théoriques formulés dans les sciences humaines et sociales. La délimitation à une période précise (2000-2007) s'est imposée parce que, dans l'histoire du Centre Pompidou et dans celle de la vie culturelle, les années 2000 correspondent à des moments de mutation : en ce qui concerne le Centre Pompidou, c'est le moment de sa réouverture au public et de la mise en œuvre d'une politique d'expositions hors les murs (qui commence en 1997) ; les années 2000, ce sont aussi celles où l'expression « mondialisation de la culture » connaît son apogée.¹⁶ La période sur laquelle porte mon enquête est donc une période de mutations à la fois dans l'histoire des pratiques muséales et dans celle des représentations de la culture.

¹⁶ Cf. La parution du livre de Jean-Pierre Warnier *La mondialisation de la culture*, Paris, La Découverte et Syros, 1999

Pour pallier le manque de connaissances sur le processus de circulation des œuvres et des expositions et afin de comprendre les effets de cette circulation des œuvres et des expositions, nous avons dû mettre en place une grille d'analyse : elle établit une cartographie des prêts (et des échanges), une périodisation et une thématisation par ensembles. Elle analyse les articulations de la politique du musée au sein d'un grand établissement public et la politique culturelle de la France et s'ouvre à des aspects sociologiques (la politique de prêts à l'international d'un établissement public comme le Centre Pompidou peut-elle être considérée comme la forme appliquée à l'univers muséal d'une logique de club ?). Par ailleurs, l'établissement de plusieurs tableaux fondés sur les statistiques de prêts d'œuvres du Mnam-Cci pendant la période 2000-2007, permet d'étudier des axes géographiques et géopolitiques du Centre Pompidou dans le cadre de la circulation des œuvres et des expositions. Cette étude permettra une étude comparative avec le marché de l'art pour laquelle nous nous appuyerons sur l'ouvrage d'Alain Quemin qui a analysé le *Kunstkompass*. L'établissement de ces grilles d'analyse s'inspire aussi de la méthode qu'il a mise en œuvre dans son étude.¹⁷

Ces tableaux reposent sur l'identification de plusieurs dispositifs de la mobilité des œuvres : le prêt des œuvres, l'exposition itinérante, l'exposition clef en main, et l'échange entre musées. Ces moyens sont liés à l'offre mais aussi à la demande. Pour les construire nous nous sommes appuyés sur les statistiques de prêts d'œuvres du Mnam-Cci pendant la période 2000-2007. Ces documents qui ont des dossiers se composant de plusieurs parties¹⁸ m'ont offert la possibilité d'analyser toutes les données relatives aux prêts

¹⁷ Alain Quemin, *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché (Le rapport disparu)*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002

¹⁸ Le dossier comporte plusieurs éléments : un numéro d'inventaire des œuvres, le nom de l'artiste, la date de début de l'exposition, la date de fin de l'exposition, les codes informatiques récapitulatifs du numéro de dossier et la clé informatique d'une œuvre, l'année où l'exposition a démarré, l'année où l'exposition s'est terminée, le titre de l'œuvre, le domaine de l'œuvre, le titre de l'exposition, les dates de l'exposition, le code informatique de l'organisme, le pays du lieu de l'exposition, le code région du pays, la ville du pays du lieu de l'exposition, le nom de l'organisme où a lieu l'exposition.

d'œuvres et aussi aux expositions.

Nous avons réalisé, pour la première étape, la construction de tableaux destinés à montrer la diffusion à partir des statistiques de prêt d'œuvres du Mnam-Cci entre 2000 et 2007. Nous avons établi des tableaux multiples pour mettre en évidence le mouvement global des œuvres, les zones privilégiés du Mnam-Cci, les pays privilégiés du Mnam-Cci, les institutions avec lesquelles le Mnam-Cci a la relation dense.

La deuxième étape consiste à analyser le discours des protocoles d'échanges et de prêts, de façon à comprendre des deux côtés du partenariat. Le corpus se base sur les rapports d'activités du Centre Pompidou, les articles de presse et les entretiens avec des acteurs dans un musée et dans une université. Pourtant, certains aspects n'ont pas pu être véritablement traités faute d'informations suffisantes notamment en ce qui concerne les budgets de ces opérations qu'il s'agisse de prêts ou d'expositions et des conventions entre musées. Les documents y ayant trait ont été jugés confidentiels par le Centre Pompidou ; quelques éléments ont été obtenus dans des entretiens ou recueillis dans la presse mais notre information sur ce point est partielle.

Les recherches ont été menées dans trois directions : l'étude théorique, l'analyse de terrain, l'élaboration d'un modèle et d'une périodisation.

La première partie de la thèse cherche à contextualiser l'histoire des prêts et à présenter les outils conceptuels permettant l'analyse des mécanismes de la circulation des œuvres et des expositions dans le contexte international. Sur le plan historique, nous allons étudier les débuts de la politique de prêt des œuvres des musées français à l'étranger afin de mettre en évidence la politique des musées français dans ce domaine. Ce chapitre est centré sur deux prêts qui font date dans l'histoire de la muséographie : le prêt de *la Joconde* aux États-Unis en 1963, et celui de *la Venus de Milo* au Japon en 1964 effectués sous la direction de Malraux. Il nous faut également analyser la politique du prêt des œuvres, en tant qu'invention française, sous l'angle de la politique culturelle.

D'un point de vue théorique, nous essayons d'appréhender la notion de territoire, celle de réseau et celle de circulation et nous appuierons notre démonstration sur les définitions données non seulement dans les sciences de l'information et de la

communication mais aussi dans, différentes disciplines comme la géographie, la sociologie, l'anthropologie.

Nous nous interrogerons plus particulièrement sur la notion de territoire appliquée au musée. Nous nous fonderons dans cette perspective sur l'analyse de l'expansion du musée à l'échelle nationale à travers l'exemple du Centre Pompidou Metz et celui du Louvre Lens. L'analyse des territoires des musées est corrélée, comme on le verra, à celle de la marque : celle-ci joue un rôle dans la compétition internationale des musées et passe par la capacité du musée à faire circuler sa collection.

Enfin, nous nous consacrerons à la politique de diffusion du Centre Pompidou. Cette politique se signale par le développement de différents types d'expositions et par le développement de réseaux. Cette étude de la politique de diffusion du Centre Pompidou dans une perspective historique permet de montrer que le Centre Pompidou, dès son ouverture, est chargé de mission vers l'étranger.

La deuxième partie de la thèse a pour objectifs de décrire les processus de la diffusion à l'échelle internationale et de montrer à la fois comment le musée construit ses territoires et quels sont ses réseaux.

Nous y privilégions l'analyse de terrain en dressant les tableaux de prêt des œuvres et des expositions du Mnam-Cci pendant la période 2000-2007. Nous présentons tout d'abord les tableaux concernant le prêt des œuvres.

D'un point de vue géographique, nous analysons le réseau du Mnam-Cci dans le monde. Nous mettons en évidence des zones, des pays et des institutions afin de comprendre quelle stratégie adopte le Mnam-Cci à travers les réseaux qu'il développe.

Une analyse des activités économiques permet de voir, à l'ère de l'internationalisation du musée, l'accélération des échanges entre institutions. Le point central est que les expositions sont une source du profit. Etant japonaise, j'accorde une part importante de cette recherche au cas du Japon en analysant la question : dans quelle mesure les expositions peuvent-elles être rentables ? Nous prenons entre autres l'exemple de l'exposition *Paris du monde entier. Artistes étrangers à Paris, 1900-2005*, qui a été organisée par le Mnam-Cci sous la forme de « hors les murs » et qui a été présentée au public japonais dans un nouveau Centre national d'art de Tokyo en 2007. Cette exposition

est sponsorisée par le grand journal l'*Asahi Shimbun* qui travaille depuis longtemps avec le Centre Pompidou. À travers cette exposition, nous analysons cette question et en même temps nous étudions le système muséal au Japon, c'est-à-dire le musée sans collection et l'exposition sponsorisée par le grand journal.

La dernière partie de la thèse montre les enjeux d'un politique de diffusion à l'échelle internationale : comment participe-t-elle à la construction d'une culture internationale ? Comment permet-elle à un musée de mener des stratégies territoriales tant en direction de centres culturels déjà établis qu'en direction de nouveaux centres artistiques émergents ou de périphéries? Quels sont les enjeux en termes de réception? Quelle image du musée? Quels processus d'appropriation de l'art moderne et contemporain ? Quelles formes la demande des pays étrangers prend-elle ?

PREMIÈRE PARTIE

Circulation des œuvres et territorialités muséales

À travers la politique de diffusion d'une institution culturelle à l'échelle internationale, c'est la question de la communication territoriale qui est posée. Nos recherches sur la circulation des œuvres et des expositions ont pour objectif de montrer les stratégies territoriales des musées et de souligner à ce propos qu'en France, la pratique du prêt d'œuvres d'art peut être le fruit d'une véritable politique culturelle d'État.

Notre thèse a comme visée l'éclaircissement des territorialités muséales : longtemps considéré uniquement comme lieu, le musée, en développant une politique de diffusion à l'échelle internationale, en faisant circuler œuvres et expositions, s'est à la fois délocalisé et dé-territorialisé.

Alors que la question de la construction de l'espace est au cœur de recherches en sciences humaines et sociales notamment sur ce qu'on appelle la mondialisation¹⁹ ou tout au moins l'internationalisation de la culture du fait de l'intensification des échanges que les mutations techniques – l'accélération des moyens de transport, la révolution numérique – ont entraînée, la muséologie au sens de discipline spécifique est restée plutôt à l'écart de ces interrogations. Il est d'ailleurs intéressant de constater l'écart entre la production d'une littérature professionnelle, celle des régisseurs d'art, corps en pleine expansion, et la quasi absence d'études sur cette forme de communication. Si la question de la politique d'acquisition ou celle de l'exposition ont été largement traitées en muséologie, en revanche, celle des déplacements d'œuvres – sans être ignorée – a beaucoup moins intéressé les chercheurs.²⁰ Car, comme nous l'avons déjà souligné dans notre introduction, la question de la circulation des œuvres comporte au moins deux dimensions : une dimension technique et une dimension symbolique. De quels outils disposons-nous pour l'analyse de ces deux dimensions ? En ce qui concerne le premier aspect, la dimension technique largement traitée par l'Association française des régisseurs d'œuvres d'art (AFROA), s'inscrit dans une économie particulière que seule une mise en

¹⁹ Jean-Pierre Warnier, *La mondialisation de la culture*, Paris, La Découverte, 2004

²⁰ Nabila Oulebsir, Dominique Poulot et Astrid Swenson se sont intéressés au déplacement des objets patrimoniaux et à la circulation des œuvres d'art, et ils ont organisé le séminaire intitulé « Frontières du patrimoine : déplacement et circulation des objets et œuvres d'art ».

perspective historique peut éclairer : elle est essentielle pour la construction de notre objet – la politique de diffusion d'un grand musée au début du XXI^e siècle, pour analyser les évolutions et les tendances. Cependant elle ne saurait suffire à fournir des instruments d'analyse sur un plan synchronique : s'il nous faut recourir aux concepts développés dans le champ des SHS, c'est parce que, dans le domaine de la muséologie, la définition d'une politique de diffusion semble relever davantage d'un champ pratique, de stratégies institutionnelles, que d'une réflexion sur les territorialités du musée dans un contexte socio-historique dans lequel elles prennent leur sens. De fait, si un historien de l'art comme Francis Haskell montre très tôt la corrélation entre le développement des expositions temporaires et la question de la circulation des œuvres, si, dans le cadre des études sur les transferts culturels, on s'est penché sur les implications symboliques de la circulation des œuvres, aucune étude à notre connaissance n'a cherché à rassembler les outils qui permettraient d'en montrer des déterminations, fussent-elles partielles. Pour quelles raisons une logique centrifuge dont le projet « Centre Pompidou mobile » est la dernière formulation se surajoute-t-elle à la logique centripète du musée et de la collection ?²¹

Traiter donc de la politique de diffusion, c'est d'abord s'interroger sur les circonstances dans lesquelles elle a été mise en place dans les musées. En effet, pour comprendre la multiplicité des formes de prêt et les logiques qui président à la circulation des œuvres et des expositions, l'enquête historique s'avère nécessaire : elle permet de saisir les origines, de comprendre les finalités et de voir l'accélération de ce mouvement.

Notre enquête historique s'appuie sur deux sources : des ouvrages consacrés à l'histoire des musées même si jusqu'à présent l'histoire du déplacement des œuvres est

²¹ Le Centre Pompidou mobile, lancé le 18 mai 2011, est un musée itinérant qui offre à tous ceux qui le désirent la possibilité d'un rapport direct avec les œuvres. L'architecte Patrick Bouchain a conçu un espace de 650 m² qui s'organise autour de plusieurs modules juxtaposés. L'exposition inaugurale du Centre Pompidou mobile présente des œuvres majeures des plus grands maîtres de l'art moderne, de Léger, Braque, Matisse, Picasso, Calder ainsi qu'une installation de l'artiste contemporain Olafur Eliasson. Le Centre Pompidou mobile prend la route dès octobre 2011.

restée partielle et sur les archives des musées nationaux. La formulation de concepts pouvant rendre compte des différentes formes de territorialités muséales constituera la deuxième phase de la constitution de notre objet. En effet notre point de vue consiste à privilégier le point de vue de la circulation des œuvres à celui de la constitution des collections souvent adopté par les historiens d'art. Ceci suppose de mener des investigations sur les raisons qui ont poussé les musées à prêter leurs œuvres plutôt que sur celles qui les ont amené à les capitaliser au sein de la collection. La politique d'acquisition n'est qu'une face du déplacement des œuvres ; l'autre face est celle de la diffusion qui répond à différents enjeux dans l'histoire des musées.

Chapitre I : L'approche historique

D'un point de vue historique, quels sont les débuts de la politique de prêt des œuvres des musées français à l'étranger, les mécanismes de la circulation des œuvres et des expositions dans le contexte international ? Bien que méconnue, la politique de diffusion est quasiment contemporaine de l'ouverture des musées au XVIII^e siècle. Quand on se penche sur l'histoire de la politique de prêts d'œuvres, on voit que celle-ci obéit à trois facteurs principaux : la politique de dépôt du musée napoléonien, la politique d'échanges entre musées, la montée des expositions temporaires. C'est l'ouvrage de Germain Bazin qui comporte le plus d'enseignements sur ce qui préside à la politique territoriale du musée à ses débuts.²² Pour autant le point central du premier chapitre s'articule autour de deux événements symboliques dans l'histoire de la politique muséologique : le prêt de *la Joconde* aux États-Unis en 1963, et celui de *la Venus de Milo* au Japon en 1964 prêts effectués sous la direction de Malraux.

I-1. La politique de diffusion des musées : principaux repères historiques

Quand on se penche sur l'histoire de la politique de prêt d'œuvres, on voit que la politique de prêt d'œuvres obéit à plusieurs facteurs : la politique de dépôt du musée napoléonien, la politique d'échanges entre musées.

I-1-1. Le cadre institutionnel de la politique de diffusion : la création du Louvre, des musées départementaux, le musée napoléonien

L'histoire du Louvre est bien connue. C'est une institution de la Révolution française.

Le projet du Museum Central des arts est daté du 10 août 1792. Le Museum Central des arts est inauguré le 10 août 1793. À son ouverture, 537 peintures et 124 d'objets d'art sont montrées.²³

²² Germain Bazin, *Le temps des musées*, Liège, Desoer S.A., 1967, pp.169-191(Chapitre 9)

²³ *Ibidem*, p.171

Certes, le musée ouvre dans un bâtiment en mauvais état et il doit fermer, mais la présentation des œuvres reste organisée selon le vieux principe où toutes les périodes et les différents genres étaient mêlés.²⁴ La collection du Museum s'enrichit de pillages : Gérard Monnier souligne les enjeux politiques de ce transfert d'œuvres :

« .. l'essentiel est dès lors dans l'intense utilisation politique du musée, où le pouvoir rassemble et exhibe les œuvres d'art conquises à la suite des victoires des armées de la République ; ce sont d'abord les Van Dyck et les Rubens, à la suite de l'annexion de la Belgique en 1795, puis la statuaire et les tableaux venus d'Italie, après la paix de Tolentino (19 février 1797). L'arrivée des convois qui transportent les chefs-d'œuvre de Rome, de Venise et de l'Italie du Nord, les 9 et 10 thermidor an VI (27 et 28 juillet 1798), est au centre de grandioses cérémonies publiques au Champ-de-Mars. Cette façon de célébrer à la fois les grandes dates anniversaires de la Révolution (y compris Thermidor) et les victoires de Bonaparte est une habile façon d'associer dans une manifestation de l'unité culturelle la plus large, qui répond à la demande d'une « Fête de l'art et des artistes », la valeur des résultats de la politique du Directoire et d'un commandement militaire ».²⁵

Cette politique impériale et militaire suscite une pétition. Quatremère de Quincy exprime son opposition dans ses *Lettres à Miranda* publiées en juillet 1794. Une contre-pétition s'appuie sur l'idée selon laquelle Paris doit être le centre des arts en Europe et la France est un pays qui possède les chefs-d'œuvre grâce aux armées victorieuses de la République française.²⁶ Ainsi cette politique apporte à Paris les œuvres provenant des pays conquis par Napoléon.

L'idée de créer un musée avec les musées départementaux avait déjà été évoquée en 1790 par le rapport de Bréquigny. Cette idée s'appuyait sur le besoin pédagogique et

²⁴ *Ibidem*, pp.171-172

²⁵ Gérard Monnier, *L'art et ses institutions en France : De la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995, p.38

²⁶ Germain Bazin, *Op.cit.*, p.176

en même temps l'affirmation de richesses artistiques locales.²⁷ Pendant la période 1792-1799, des musées se sont ouverts à Dijon, à Grenoble, à Lille, à Reims, à Rouen. C'était enfin la décision de Chaptal qui crée un musée dans quinze grandes villes. Ces quinze villes sont Bordeaux, Bruxelles, Caen, Dijon, Genève, Lille, Lyon, Marseille, Mayence, Nantes, Nancy, Reims, Rouen, Strasbourg, Toulouse. Nous allons approfondir les musées départementaux plus tard avec la politique de dépôts.

Le Museum central des arts est devenu le musée Napoléon en 1803 et a gardé ce nom jusqu'en 1814. Pendant cette période, le musée Napoléon a connu un succès suite à la politique de dépôts (Chaptal) et par la politique d'échanges (Denon).

I-1-2. Le prêt d'œuvres lié à la politique de dépôts : l'enjeu de la décentralisation

Le dépôt est la première forme de la politique de prêt. L.G. de Bréquigny est l'un des premiers qui a esquissé l'idée celle de la décentralisation, au sens plus large, celle de la création des musées départementaux. Édouard Pommier cite le texte écrit par L.G. de Bréquigny dans le rapport présenté dès le 2 décembre 1790 ouvrant la toute neuve Commission des monuments :

« Ce texte est très important : il pose en principe que, les « monuments des sciences et des arts » étant la propriété de la Nation, « il faut mettre, autant qu'il sera possible, tous les citoyens à portée d'en jouir » : c'est le principe de l'égalité (« géographique ») des citoyens à l'accès au patrimoine national. Pour le mettre en œuvre, le rapport recommande de créer un « dépôt » dans chacun des quatre-vingt-trois départements, « en ayant soin que chaque dépôt soit aussi complet qu'il se pourra ». On affiche donc d'emblée la volonté de créer un musée par département (sans déterminer le statut administratif de la nouvelle institution) ».²⁸

²⁷ Gérard Monnier, *Op.cit.*, p.42

²⁸ Édouard Pommier, « Collections nationales et musées 1790-1801 », in *Le rôle de l'État dans la constitution des collections des musées de France et d'Europe*, Colloque du Bicentenaire de l'Arrêté consulaire dit Arrêté Chaptal (14 fructidor an IX – 1^{er} septembre 1801), Direction des musées de France,

Le musée Napoléon, auparavant Musée central des arts, a inauguré ce qu'on appelle aujourd'hui la politique territoriale du musée non seulement en France mais aussi en Europe. Cette politique territoriale du musée Napoléon a partie liée avec la politique des dépôts. Des œuvres sont arrivées au palais du Louvre provenant des propriétaires qui ont perdu leurs pouvoirs durant la Révolution française, et des conquêtes napoléoniennes lorsque des œuvres ont été acquises par la victoire française. Cependant le Louvre s'est trouvé devant l'afflux des œuvres et la création de musées dans quinze villes françaises a décidée par Chaptal, le ministre de l'intérieur, en 1801, comme nous l'avons dit plus haut²⁹ Dans le rapport, Chaptal donne comme première raison le manque de place pour accueillir des œuvres :

« L'immense galerie ouverte au public ne peut pas recevoir la moitié des chefs-d'œuvre dont la nation est propriétaire, Plus de 1000 tableaux sont déposés à Versailles, et 6 à 700 existent dans les magasins du Louvre, en attendant une place qui puisse les recevoir, ou la restauration qui leur est nécessaire ».³⁰

De ce constat naît l'idée de dépôts dans des villes de province malgré la prééminence de la capitale qu'il justifie ainsi :

« Sans doute Paris doit se réserver les chefs-d'œuvre dans tous les genres ; Paris doit posséder dans sa collection les œuvres qui tiennent le plus essentiellement à l'histoire de l'art, qui marquent ses progrès, caractérisent les genres, et permettent à l'artiste de lire sur des tableaux toutes les révolutions et les périodes de la peinture. Paris mérite à tous égards cette honorable distinction ; mais l'habitant des départements a aussi une part sacrée dans le partage du fruit de nos conquêtes

2003, p.41

²⁹ Germain Bazin, *Op.cit.*, p.181

³⁰ Rapport présenté aux consuls de la République, par le ministre de l'intérieur, le 13 fructidor an 9, in *Le rôle de l'État dans la constitution des collections des musées de France et d'Europe*, Colloque du Bicentenaire de l'Arrêté consulaire dit Arrêté Chaptal (14 fructidor an IX – 1^{er} septembre 1801), Direction des musées de France, 2003, p.321

et dans l'héritage des œuvres des artistes français ».³¹

La logique centripète qui fait converger les œuvres vers la capitale³² n'exclut pas une logique de prêt ; Chaptal explique ainsi le choix de quinze villes :

« Cependant les monuments de la peinture ne peuvent pas être disséminés au hasard sur les divers points de la France. Pour que ces collections soient profitables à l'art, il faut ne les former que là où des connaissances déjà acquises pourront leur donner de la valeur, et où une population nombreuse et des dispositions naturelles feront présager des succès dans la formation des élèves. C'est d'après cela que je propose de choisir, pour former quinze grands dépôts de tableaux, Lyon, Bordeaux, Strasbourg, Bruxelles, Marseille, Rouen, Nantes, Dijon, Toulouse, Genève, Caen, Lille, Mayence, Rennes, Nancy ».³³

Au total 846 œuvres ont été envoyées aux quinze musées de province : 230 tableaux de l'école italienne, 234 tableaux de l'école du Nord, 238 tableaux de l'école française, et 144 tableaux inconnus.³⁴ Cette création du musée en province par Chaptal a

³¹ *Ibidem.*

³² Germain Bazin, *Op.cit.*, p.181

Bazin montre que la politique territoriale du musée Napoléon a suscité l'ouverture des musées européens. La construction de la pinacothèque de Brera à Milan en est un exemple :

« La constitution de la pinacothèque de Brera à Milan est caractéristique de la politique muséologique impériale à l'échelle européenne. De même que Paris, capitale de l'Europe napoléonienne devait recevoir des chefs-d'œuvre représentatifs de celle-ci, il est important que Milan voit consacrer de la même manière son rôle de métropole du vice-royaume d'Italie ».

La pinacothèque de Brera est devenue le musée le plus riche d'Italie en œuvres vénitiennes du Quattrocento.

³³ Rapport présenté aux consuls de la République, par le ministre de l'intérieur, le 13 fructidor an 9, in *Le rôle de l'État dans la constitution des collections des musées de France et d'Europe*, Colloque du Bicentenaire de l'Arrêté consulaire dit Arrêté Chaptal (14 fructidor an IX – 1^{er} septembre 1801), Direction des musées de France, 2003, p.322

³⁴ Édouard Pommier, *Op.cit.*, p.73

stimulé localement l'acquisition de collections, les legs et les dons, la construction de nouveaux bâtiments.³⁵

I-1-3. Le musée napoléonien : les débuts d'une politique d'échanges entre musées

Un autre apport de l'ouvrage de Bazin est de montrer les débuts d'une politique d'échanges entre musées.

Il signale, durant de l'année 1812 et 1813, les échanges d'œuvres entre le Louvre et la galerie de Brera sous la direction de Denon, le directeur général du musée Napoléon.³⁶ Denon propose quelques tableaux du musée Napoléon dont certains de l'école lombarde, de l'école de Brescia et de l'école primitive vénitienne contre cinq du musée de Brera : « quelques tableaux du musée de Brera pourraient convenir à la collection impériale de Paris ».³⁷ Denon insiste surtout sur l'idée d'envoyer à Paris le tableau de Boltraffio en expliquant que « cet artiste n'ayant travaillé que pour Milan et Bologne, je répondrai que cette observation même le rend plus précieux pour la collection Napoléon ».³⁸ Denon exprime son objection après avoir reçu la réponse négative dans une lettre au vice-roi d'Italie :

« Le Rubens, le van Dick et le Jordaens que j'ai indiqués, Monseigneur, pour le musée de Brera sont fort beaux et bien conservés. Je n'ai pas besoin de faire observer à Votre Altesse Impériale que leur valeur dans le commerce serait bien supérieure aux cinq du musée de Brera, que j'ai indiqué plutôt comme pouvant compléter la sublime collection du musée Napoléon que comme mérite réel. Je viens toutefois, et présumant que cela pourrait être agréable à Votre Altesse, de proposer qu'on joigne à ces trois tableaux deux portraits, l'un de van Dick, l'autre

³⁵ Gérard Monnier, *Op.cit.*, pp.97-98

³⁶ Denon est nommé directeur des Musées le 19 novembre 1802.

³⁷ Lettre de Denon au doc de Cadore datée du 9 mars 1812 in Marie-Anne Dupuy et al, *Vivant Denon, Directeur des Musée sous le consultat et l'empire : Correspondance (1802-1815)*, Tome II, Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, 1999, p.823

³⁸ *Ibidem*, p.824

de Rembrandt ». ³⁹

Il est évident que Denon utilise la gloire napoléonienne pour cette négociation comme il le souligne :

« Je n'ai désigné que cinq tableaux de peintres totalement inconnus en France, et j'ose croire que, lorsque Votre Altesse verra les tableaux que j'ai eu l'honneur de proposer en échange, elle se convaincra que je n'ai été guidé que par la plus sévère équité et par le désir d'être utile aux deux établissemens ». ⁴⁰

Le musée de Brera cède à finalement Denon. Le musée Napoléon reçoit quelques tableaux italiens de Carpaccio, Boltraffio, Moretto, Marci d'Oggione de ce musée et il lui donne des tableaux de Rubens, Van Dyck, Jordaens, Rembrandt. ⁴¹ Le musée Brera reçoit en compensation un tableau du Dominiquin qui était à l'église San Petronio à Rome. ⁴²

Denon réussit donc à transformer le musée Napoléon en vrai musée à travers cet événement. Pendant qu'il était un directeur général des Musées, il a beaucoup voyagé pour comprendre quelles collections ou quels artistes étaient dans quels musées et ce qu'il manquait au musée Napoléon. Denon a ainsi contribué à donner un équilibre à la collection en échangeant des œuvres entre musées.

Pour conclure, les débuts de la diffusion concernent, d'une part, la diffusion à l'échelle nationale comme le montre le dépôt en quinze villes dirigé par Chaptal en 1801, et d'autre part, la diffusion à l'échelle internationale comme le montre l'échange menée par Denon entre 1812 et 1813. Ils mettent en place les premières normes politiques.

I-2. La politique de prêt liée à l'essor des expositions

Notre recherche montre que la politique de prêt des œuvres est liée à un événement ou à une exposition temporaire. Nous trouvons quelques exemples au XIX^e siècle : le prêt pour un événement spécial, une exposition temporaire et pour une

³⁹ Lettre de Denon au vice-roi d'Italie datée du 10 mars 1812, *Op.cit.*, p.826

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ Germain Bazin, *Op.cit.*, p.183

⁴² Lettre de Denon au ministre de l'Intérieur datée du 24 novembre 1812, *Op.cit.*, p.916

exposition universelle. Le développement d'activité des expositions temporaires dans un musée s'accroît à partir du début du XX^e siècle.

I-2-1. Le prêt des œuvres au XIX^e siècle : quelles en sont les caractéristiques ?

Les documents sur le prêt des œuvres au XIX^e siècle restent partiels. Nous nous appuyons ici sur l'ouvrage de L. De Lanzac de Laborie et l'article d'Henri Baderou. Ces documents nous montrent les exemples de prêt d'œuvres effectués au XIX^e siècle.

Quand la cérémonie de Pâques est organisée en 1802 à Notre-Dame, le Musée central des arts prête des tapisseries et des tableaux flamands ou italiens.⁴³ Le Musée central des arts laisse à Notre-Dame dix tableaux sur seize et presque toutes les tapisseries car l'archevêque a montré son désir de les conserver.⁴⁴

En 1887 la ville de Toulouse décide d'organiser une exposition rétrospective de son école de peinture à l'occasion de l'exposition internationale. La Société archéologique du midi de la France demande au directeur des Beaux-Arts le prêt des cinq tableaux de maîtres toulousains placés à l'hospice de Bicêtre à côté de Paris. Le 11 septembre 1887, trois tableaux seulement sont envoyés à la ville de Toulouse. Ces trois tableaux prêtés à la ville de Toulouse sont rendus le 24 avril 1889.⁴⁵ Les deux exemples précédents montrent que le prêt des œuvres est lié à des événements particuliers.

Il faut noter également le prêt pour l'Exposition universelle même si les documents sont fragmentaires. Lors de l'Exposition universelle en 1873 à Vienne, 1 527 œuvres en provenance du musée du Luxembourg et de collections privées sont prêtées.⁴⁶ Lors de l'exposition universelle de 1885 à Anvers, quelques peintures sont prêtées par les

⁴³ L. De Lanzac de Laborie, *Paris sous Napoléon : spectacles et musée*, Paris, Plon, 1913, pp.308-309

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Henri Baderou, « Un échange d'œuvres d'art entre les musées de Paris et de province sous la Révolution », in *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1935, pp.198-199 (article pp.168-202).

⁴⁶ Eliane Wauquiez, « Académisme et modernité », in *Le livre des expositions universelles 1851-1989*, Paris, Union Centrale des Arts Décoratifs, 1983, p.250

musées: ainsi le musée de Rouen prête *La Barrière* de Léon Barillot, le musée d'Amiens prête *Fugitifs ; épisode du siège d'Athènes* par Sylla de Pierre-Paul-Léon Glaize, *Fra Angelico da Fiesole* de Paul-Émile Sautai et *Pro Patria ludus ; jeunes Picards s'exerçant à la lance* de Pierre Puvis de Chavannes.⁴⁷ Le catalogue officiel de l'exposition universelle de Chicago en 1893 montre que le musée des arts décoratifs prête 38 œuvres (métal, orfèvrerie), la manufacture nationale de porcelaine de Sèvres 386 œuvres, la manufacture nationale des Gobelins 5, la manufacture nationale de tapisseries de Beauvais en prête 16 et le musée du Louvre, le musée Carnavalet et le musée de sculpture comparée du Trocadéro prêtent 109 œuvres (moulages de sculptures françaises).⁴⁸ Aussi lors de l'exposition universelle de 1889 à Paris, le musée de la ville de Toulouse prête ses œuvres ; un brassard en or, un collier d'or en deux pièces dans l'époque gauloise. Le catalogue note le caractère précieux des objets :

« Ces bijoux étaient dans un champ à peu de profondeur et associés à des débris de poterie, des cendres, des charbons, quelques brides d'os brûlés (humains?) et des os des mouton, cheval, pord ; à tous égards ce sont des pièces exceptionnelles. Le torque par son système de fermeture et certains détails se rattache positivement aux autres colliers d'or découverts dans le pays toulousain ».⁴⁹

⁴⁷ *Exposition Universelle des Beaux-Arts à Anvers (Belgique) en 1885, France, Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure et architecture*, Paris, Édition Monnier et Cie, 1885

Le musée de Melun a prêté *La Celle sous Moret ; effet de nuit* de Eugène Lavieille, le musée de Lille a prêté *Le Loup d'Agubbio* de Luc-Olivier Merson, le musée de Carcassonne a prêté *Le soir* d'Adrien Moreau, le musée de Nancy a prêté *Martyre de Jésus de Nazareth* d' Aimé Morot, le musée du Havre a prêté *Atala* d'Élie Nonclercq.

⁴⁸ *Exposition universelle de Chicago. Section française. Beaux-arts. Catalogue officiel 1893*, Paris, Imprimerie de l'art, 1893

⁴⁹ *Exposition Universelle Internationale de 1889 Paris : Catalogue Général Officiel*, Lille, Danel, 1889, p.107

I-2-2. Le début du XX^e siècle : la montée des expositions temporaires et le prêt d'œuvres par le musée du Luxembourg et celui du Louvre

Notre enquête dans les archives des musées nationaux a fait apparaître le dynamisme du musée du Luxembourg et du musée du Louvre dans cette politique de prêt liée aux expositions temporaires, notamment à partir du début du XX^e siècle.

Le prêt des œuvres au musée Luxembourg à l'occasion d'une exposition temporaire a été effectué, d'une part, dans le cadre des relations internationales, et d'autre part, dans le cadre de la rétrospective d'artistes. Le musée du Luxembourg, qui est destiné aux artistes vivants, a été créé en 1818 par Louis XVIII. Gérard Monnier montre que la collection du musée du Luxembourg était surtout consacrée aux artistes français ; à son ouverture il avait présenté 74 tableaux d'artistes français. Dès 1822 les œuvres d'Ingres et de Delacroix ont été présentées au musée du Luxembourg.⁵⁰

Nous allons voir d'abord le prêt des œuvres dans le cadre des relations internationales. En 1908, l'exposition *Franco-Britannique* a été organisée à Londres, et à cette occasion le musée du Luxembourg a prêté de plusieurs œuvres comme *Les foins* de Bastien Lepage et *Buste de Femme* de Rodin.⁵¹ En 1912, pour l'exposition *Centenaire de l'art français* organisée à St Pétersbourg, il a prêté les peintures de Tissot (*Femme à la veste rouge*) et de Carolus-Duran, les dessins de Legros et de Pointelin et l'aquarelle de Signac (*Marine*).⁵² En 1914, l'exposition *Centenaire de la Norvège* a été organisée à Kristiania et pour cette exposition il a prêté *Jeune mère* de Holfdan Ström.⁵³

Le prêt des œuvres s'est aussi avéré très vite nécessaire dans le cadre de la rétrospective d'artistes. On remarque que le musée du Luxembourg a prêté des tableaux

⁵⁰ Gérard Monnier, *Op.cit.*, pp.96-97

⁵¹ Archives des musées nationaux, L11X 1857-1910

Pour cette exposition, le musée de Versailles a prêté quelques œuvres comme *le buste d'Edmond de Goncourt* d'A. Lenoir, et le Palais National de Fontainebleau a prêté également quelques œuvres comme *Le soir* de Jules Breton et *Les Bulles de Savon* de Chaplain.

⁵² Archives des musées nationaux, L11X 1911-1945

⁵³ *Ibidem*.

d'artistes reconnus. Les lithographies de Toulouse-Lautrec ont été prêtées pour l'exposition *Rétrospective des œuvres de Toulouse-Lautrec* organisée au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1929.⁵⁴ *Le Cirque* de Seurat a été prêté pour l'exposition *Seurat et ses amis* organisée à la Galerie Wildenstein de Londres en 1937 avec la valeur d'assurance 700 000 francs.⁵⁵

Le prêt des œuvres au musée du Louvre lié aux expositions temporaires est aussi caractéristique que le prêt des œuvres au musée du Luxembourg.

Le prêt des œuvres au musée du Louvre est catégorisé en deux parties : le prêt pour une exposition diplomatique et le prêt pour une exposition culturelle. Le musée du Louvre, qui a pour mission de conserver une collection publique, est aussi devenu par les prêts une grande institution culturelle à l'échelle internationale.

Nous allons voir d'abord le prêt des œuvres dans le cadre d'une exposition diplomatique. En 1928, l'exposition *Art Français* a été organisée au Caire, et pour cette occasion le musée du Louvre a prêté les 35 dessins ou aquarelles. Le cabinet des dessins du musée du Louvre a prêté les œuvres de Belly, de Corot, de Crapelet, de Decamps, de Delacroix, d'Ingres, de Marilhat, de Millet et de Rousseau.⁵⁶ En 1948, l'exposition *Le Proche Orient vu par les artistes français* a été organisée à Beyrouth à l'occasion d'une session de l'Unesco : pour cette exposition le musée du Louvre a prêté de nombreuses œuvres avec comme valeur d'assurance entre 100 000 et 300 000 francs. Les peintures prêtées sont *Femmes fellah au bord du Nil* de Fromentin et *Rue de Smyrne* de Decamps, et les dessins prêtés sont *Portrait d'homme à turban* de Delacroix, *Vue prise au Caire* de Marilhat, *Feuille de croquis* et *Libanais accroupi* (aquarelle) de Montfort.⁵⁷

Le prêt des œuvres obéit aussi à des raisons d'ordre muséologique, afin de pallier l'incomplétude d'une collection. Des peintures de Bonington ont été prêtées pour l'exposition *Art anglais* organisée à Londres (Royal Académie) en 1934 avec comme

⁵⁴ *Ibidem.*

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ Archives des musées nationaux, Z11X 1928

⁵⁷ Archives des musées nationaux, Z11X 1946-1948

valeur d'assurance entre 75 000 et 200 000 francs. Les œuvres prêtées sont *Sur l'Adriatique, Venise, À côte normande, François I^{er} et la Duchesse d'Etampes, Versailles* et *À la vielle gouvernante*.⁵⁸ Les œuvres de Rubens ont été prêtées pour l'exposition *Rubens* organisée à Rylmuseum d'Amsterdam en 1933 avec une valeur d'assurance entre 100 000 et 300 000 francs. Les peintures prêtées sont *Portrait d'Henri de Vicq, Paysage aux Bûcherons* et *Abraham et Melchiséder*, et les dessins prêtés sont *Portrait de Rubens par lui-même, Étude de dame pour le Jardin d'amour* et *Étude de dame agenouillée*.⁵⁹ Des œuvres de Cézanne ont été prêtées pour l'exposition *Cézanne* organisée à Bâle (Kunsthalle) en 1936 avec une valeur d'assurance entre 300 000 et 1 000 000 francs. Les tableaux prêtés sont *Les peupliers, L'Estaque, La Ferme* et *Deux natures mortes*.⁶⁰

I-2-3. Après la seconde guerre mondiale : le prêt d'œuvres du musée national d'art moderne : renforcement des deux logiques, logique de prestige et logique diplomatique

Après la seconde guerre mondiale, la politique de prêt d'œuvres est plus en plus active. Dans une perspective artistique, de nombreux prêts ont été effectués à l'échelle internationale et les musées français comme le musée national d'art moderne ont eu l'occasion de montrer leurs royaumes. Par ailleurs, dans une situation sensible après la seconde guerre mondiale, le prêt d'œuvres est un facteur important pour l'exposition diplomatique.

Notre enquête concernant les archives des musées nationaux montre que les années 1945, 1949 et surtout 1950 ont été marquées par des prêts exceptionnels du musée national d'art moderne. L'Europe, l'Amérique du nord et l'Amérique latine en sont les bénéficiaires. Quand on pense par pays, le Royaume-Uni, la Suisse et les États-Unis sont les destinations les plus fréquentes.

⁵⁸ Archives des musées nationaux, Z11X 1932-1933

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Archives des musées nationaux, Z11X 1936

Les musées londoniens ont reçu des œuvres à l'occasion de l'exposition *Matisse-Picasso* en 1945,⁶¹ l'exposition *Christian Berard* à Burlington House en 1950,⁶² l'exposition *Léger* à la Tate Gallery en 1950,⁶³ l'exposition *Art Italien moderne* à la Tate Gallery en 1950,⁶⁴ et l'exposition sur l'École de Paris à Burlington House en 1950.⁶⁵ On peut remarquer que Burlington House et la Tate Gallery ont établi de bonnes relations avec le musée national d'art moderne.

Les musées suisses ont bénéficié du prêt d'œuvres à l'occasion de l'exposition *Gauguin* à la Kunsthalle de Bâle et au musée des Beaux-Arts de Lausanne en 1949,⁶⁶ l'exposition *Bonnard* au Kunsthaus de Zurich en 1949,⁶⁷ l'exposition *Primitifs du XX^e*

⁶¹ Archives des musées nationaux, L11X 1911-1945

Les œuvres prêtées sont *Le Luxe, Le peintre et son modèle, Femme sur un fauteuil rouge, La Liseuse sur fond noir, Deux jeunes filles, Nature morte* de Matisse.

⁶² Archives des musées nationaux, L11X 1946-1950

Portrait de René Crecel de Berard a été prêtée avec la valeur d'assurance 250 000 francs.

⁶³ *Ibidem.*

Les œuvres prêtées sont *La Noce* avec la valeur d'assurance 1 000 000 francs et *Femme en rouge et vert*.

⁶⁴ *Ibidem.*

Cette exposition a circulé à Edimbourg et à Manchester. Les œuvres prêtées sont *Cariatide* de Modigliani avec la valeur d'assurance 2 000 000 francs, *Composition* de Russolo, et *Portrait de Femme* de Felice Casorati.

⁶⁵ *Ibidem.*

De plusieurs œuvres ont été prêtées comme de Bonnard, de Braque, de Chagall, de Léger, de Matisse, de Miro.

⁶⁶ *Ibidem.*

L'objet d'art fait par Gauguin a été prêté.

⁶⁷ *Ibidem.*

Les œuvres prêtées sont *Plage à marée basse, Paysage de montagnes, et Coin de salle à manger au Cannet* de Bonnard.

siècle à la Kunsthalle de Berne en 1949,⁶⁸ l'exposition *Futurisme italien* au Kunsthhaus de Zurich en 1950,⁶⁹ et l'exposition *Les Fauves* à la Kunsthalle de Berne en 1950.⁷⁰ Le Kunsthhaus de Zurich et la Kunsthalle de Berne ont marqué une relation forte avec le musée national d'art moderne.

Les musées américains ont bénéficié du prêt d'œuvres à l'occasion de l'exposition *Braque* au Museum of Cleveland et au Museum of Modern Art de New York en 1948,⁷¹ l'exposition *Bonnard* au Museum of Cleveland de Cleveland et au Metropolitan Museum of Art de New York en 1948,⁷² l'exposition *Art français* à Philadelphie en 1948,⁷³ l'exposition internationale à l'Institut Carnegie de Pittsburgh en 1950,⁷⁴ et l'exposition *Christian Berard* à l'Institut of Contemporary Art de Boston en 1950.⁷⁵ On remarque que le musée national d'art moderne a eu une relation constante avec les musées prestigieux

⁶⁸ *Ibidem.*

Les œuvres prêtées sont *Les lutteurs* et *Eglise de Cheny* de Bonbois, et *Château de la Reine Blanche* et *La Femme au divan* de Peyronnet.

⁶⁹ *Ibidem.*

Les œuvres prêtées sont la peinture de Russolo et *La danse de l'ours* de Severini.

⁷⁰ *Ibidem.*

Les œuvres prêtées sont *La plage de Fécamp* d'Albert Marquet et *Portrait de Fernand Fleuret* d'Othon Friesz.

⁷¹ *Ibidem.*

Les œuvres prêtées sont *Composition à l'as de trèfle*, *Le salon* et *Le tapis vert* de Braque.

⁷² *Ibidem.*

Les œuvres prêtées sont *Port de Trouville* et *Coin de table* de Bonnard.

⁷³ *Ibidem.*

De plusieurs œuvres de Matisse ont été prêtées.

⁷⁴ *Ibidem.*

Composition de Pierre Roy a été prêtée.

⁷⁵ *Ibidem.*

Portrati de René Crevel de Berard a été prêtée.

d'outre-Atlantique comme le Museum of Modern Art de New York et le Metropolitan Museum of Art de New York.

Quelles sont les œuvres les plus fréquemment prêtées ? Peut-on en tirer des conclusions sur le rayonnement de l'art français dans l'immédiat après-guerre ?

Les œuvres de Matisse ont été souvent prêtées : pour l'exposition organisée à Copenhague en 1945, pour l'exposition *Matisse-Picasso* à Londres en 1945, pour l'exposition montrée à l'Amérique du sud (Buenos Aires, Montevideo, Rio de Janeiro) en 1949, pour l'exposition *Art français* à Philadelphie en 1948, pour l'exposition sur l'École de Paris à Londres (Burlington House) en 1950. Les œuvres de Dufy, de Léger, de Braque et de Bonnard ont été aussi souvent prêtées. On remarque que le musée national d'art moderne a prêté, d'une part, les œuvres des grands artistes français du XIX^e surtout du XX^e siècle comme Seurat, Bonnard, Gauguin, Matisse, Dufy, Léger, Braque, et d'autre part, les œuvres des artistes français moins connus comme Bombois, Christian Bérard, Albert Marquet, Othon Friesz. On note que le musée national d'art moderne a également prêté les œuvres des artistes étrangers comme Van Dongen, Russolo, Severini, Modigliani.

Il faut souligner que surtout après la seconde guerre mondiale les musées français ont prêté leurs œuvres pour des expositions prestigieuses et souvent diplomatiques.

Durant les années 1954 et 1955, l'exposition *Art Français* a été organisée aux musées de Tokyo, Kyoto et Fukuoka, et pour cette exposition de nombreux musées français ont prêté leurs œuvres. Quinze œuvres ont été prêtées par le Cabinet des dessins du Musée du Louvre, 39 œuvres ont été prêtées par le département des objets d'art du Musée du Louvre, 20 œuvres ont été prêtées par le département des sculptures du Musée du Louvre, 47 œuvres ont été prêtées par le musée de Cluny, 3 œuvres ont été prêtées par le Musée national des arts décoratifs, 3 œuvres ont été prêtées par le musée national de Compiègne, 11 œuvres ont été prêtées par le Musée national du Château de Versailles, 5 œuvres ont été prêtées par le Musée Adrien Dubouché à Limoges, 1 œuvre a été prêtée par le musée national du Château de Pau, 13 œuvres ont été prêtées par le Musée des Arts

et Traditions Populaires.⁷⁶

En 1956, l'exposition *Peinture du XIX^e siècle français* a été organisée à Varsovie, à Moscou et à Leningrad, et pour cette exposition le Musée de Versailles, le musée de Compiègne et le musée du Louvre ont prêté leurs œuvres. Le Musée de Versailles a prêté *Portrait de J.B. Belley* de Girodet-Trioson et *Attentat de Fieschi* de Lug Lami, le musée de Compiègne a prêté *La lecture* de Couture, et le Musée du Louvre a prêté de plusieurs œuvres. Les œuvres prêtées par le Musée du Louvre sont : *Avenue de l'Isle-Adam* de Rousseau, *Proreude des poules* de Troyon, *Femme à la jupe rose* de Corot, *Mme de Loynes* de Amaury-Duval, *Port d'Anvers* de Boudin, *Nature morte* de Fantin-Latour, *Nature morte à la soupière* et *Le vase bleu* de Cézanne, *Danseuses bleues*, *Portrait de Valerne* et *Course de Jockeys amateurs* de Degas, *Anguilles et rougets*, *Mme Manet au piano*, et *Vase de cristal* de Manet, *Gabrielle à la rose*, *Ode aux fleurs* et *Paysage algérien* de Renoir, *Lions près de leur antre* de Barye, *Combat de chefs arabes* et *Portrait d'Adèle Chassériau* de Chassériau, *Les Catalans* de Decamps, *Bataille de Poitiers* et *La liberté sur les barricades* de Delacroix, *Tête de cheval*, *Esquisse du cuirassier blessé* et *Course de chevaux libres* de Géricault, *La source* d'Ingres, *Portrait de Pamela Larivière* de Larivière, *Paysage de neige*, *Chevreuil aux écoutes*, *Fileuse endormie* et *Berlioz* de Courbet, *La blanchisseuse* de Daumier, *Les glaneuses*, *La fileuse* et *L'Angélu* de Millet, *Le grand chêne* de Durré.⁷⁷

On remarque que la circulation des œuvres pour les expositions qui présentent la création artistique française à l'étranger est accentuée par la politique du prêt d'œuvres des musées français. Le prêt d'œuvres est donc un moyen important non seulement pour une raison artistique mais aussi pour des raisons politique et économique comme le montre l'exposition organisée au Japon ou en Russie. En envoyant les œuvres que les musées emprunteurs ont souhaité montrer à leurs publics, les musées français ont contribué aux expositions à caractère diplomatique. Le prêt d'œuvres a joué un rôle politique pour les relations entre pays.

⁷⁶ Archives des musées nationaux, Z11X 1950-1954

⁷⁷ Archives des musées nationaux, Z11X 1955-1956

I-3. Deux cas de prêt emblématiques de l'intrication des logiques de prestige et diplomatique

Les événements que constituent le prêt de *la Joconde* aux États-Unis en 1963 et celui de *la Vénus de Milo* au Japon en 1964 autorisés par André Malraux sont emblématiques de la diplomatie culturelle en France. Ils montrent également comment les expositions temporaires peuvent être un instrument pour satisfaire la demande sociale et avoir partie liée avec le tourisme culturel à l'échelle internationale comme à une échelle régionale. Ces deux prêts historiques montrent que la circulation des œuvres joue un rôle important dans le contexte d'une diplomatie culturelle mais marquent aussi les débuts d'un tourisme culturel lié aux expositions artistiques. Le prêt de *la Joconde* aux États-Unis a plutôt un caractère politique, en revanche, le prêt de *la Vénus de Milo* au Japon a plutôt un caractère économique lié à un grand événement sportif, les Jeux Olympiques. Cependant, *la Joconde* a attiré un nouveau public dans les musées américains et elle a contribué à faire venir les visiteurs même après son départ. Quant à *la Vénus de Milo*, elle a établi le record du nombre des visiteurs dans l'histoire des expositions d'art au Japon et elle a eu des retombées économiques. La circulation des œuvres contribue donc au tourisme culturel en satisfaisant la psychologie du public.

I-3-1. Le prêt de *la Joconde* aux États-Unis en 1963

Le plus célèbre tableau du monde, *la Joconde*, a été montrée au public américain en 1963. Il a été exposé à la National Gallery de Washington du 7 janvier au 3 février 1963, et au Metropolitan Museum of Art de New York au 7 février au 4 mars 1963.

L'annonce du prêt a suscité des inquiétudes. Le journal *Le Figaro* daté du 3 décembre 1962 a publié un article intitulé : « La Joconde ne doit pas quitter le Louvre », et plusieurs personnes ont relayé la contestation :

« Je suis très inquiet devant une pareille nouvelle. Ce projet présente les plus grands dangers et ce n'est pas parce que la Joconde est assurée cinq cents millions que le désastre serait compensé en cas de malheur ».⁷⁸

⁷⁸ Commentaire de Raymond Subes, in Pierre Mazars, « La Joconde ne doit pas quitter le Louvre », *Le*

« J'ai le cœur serré et je suis triste à la pensée que probablement cela se fera. Cela se fera parce que nous vivons davantage de curiosité que d'amour vrai. Cela se fera parce qu'il y a de braves gens pour penser que les plus irremplaçables chefs-d'œuvre de l'humanité doivent vivre eux aussi comme les hommes : dangereusement ». ⁷⁹

« Je trouve que cette idée est extravagante. Les chefs-d'œuvre ne devraient jamais changer de place. C'est au public à venir à eux. Les chefs-d'œuvre sont beaucoup plus importants que toutes les personnalités qui pourront les contempler ». ⁸⁰

« La Joconde a été peinte, je crois, sur des panneaux jointifs. Il y a lieu de craindre les secousses dans le transport et les brutales différences de température aux Etats-Unis (les meubles de marqueterie ne résistent pas au climat de New York). Je ne parle pas de l'inconnu du transport par air ou par mer. Je pense qu'il y a des risques ». ⁸¹

Finalement, *la Joconde* a quitté Paris pour le Havre afin de traverser de l'Atlantique le 14 décembre 1962.

Pendant qu'elle était aux États-Unis, elle a attiré 674 000 visiteurs à Washington et 1 077 521 visiteurs à New York ; au total 1 751 521 visiteurs l'ont vu. Herman Lebovics explique dans son ouvrage les deux phénomènes créés par ce prêt : d'une part, la plupart des visiteurs étaient des gens qui n'avaient jamais visité un musée ou une galerie avant cet événement, et d'autre part, la National Gallery a continué de recevoir des visiteurs pendant quelque temps après son départ. ⁸²

Figaro, le 3 décembre 1962

⁷⁹ Commentaire de Raymond Martin, in Pierre Mazars, « La Joconde ne doit pas quitter le Louvre », *Le Figaro*, le 3 décembre 1962

⁸⁰ Commentaire de Chapelain-Midy, in Pierre Mazars, « La Joconde ne doit pas quitter le Louvre », *Le Figaro*, le 3 décembre 1962

⁸¹ Commentaire de Dunoyer de Segonzac, in Pierre Mazars, « La Joconde ne doit pas quitter le Louvre », *Le Figaro*, le 3 décembre 1962

⁸² Herman Lebovics, *Mona Lisa's escort: André Malraux and the Reinvention of French Culture*, New

Dans une perspective économique, la Réunion des Musées Nationaux a reçu 25 000,00 dollars et 4 868,57 dollars par le Metropolitan Museum of Art de New York et 13 676,22 dollars par la National Gallery of Art de Washington.⁸³

Il faut ajouter que ce prêt peut symboliser une alliance entre États comme Malraux l'a souligné dans son discours :

« Par vous, Monsieur le Président – et par Madame Kennedy, toujours présente lorsqu'il s'agit d'unir l'art, les Etats-Unis et mon pays – la plus puissante nation du monde rend aujourd'hui le plus éclatant hommage qu'une œuvre d'art ait jamais reçu. Soyez-en loués tous deux – au nom de tous les artistes sans nom qui vous en remercient peut-être du fond de la grande nuit funèbre ». ⁸⁴

Pour les États-Unis aussi, cet événement n'était pas simplement un prêt d'œuvre entre musées, il était plutôt un symbole d'amitié entre États. Il faut rappeler qu'il y avait une tension politique entre la France et les États-Unis à la suite de la décision prise par De Gaulle de conduire la France en toute indépendance sur son propre chemin diplomatique et militaire.⁸⁵

Même si le prêt de *la Joconde* était effectué en raison de la politique, il est certain que ce prêt a impressionné le public américain. *News for Release* du Metropolitan Museum of Art écrit :

« The painting, one of France's greatest national treasures, has been lent by the Government of the French Republic to the President of the United States and the American people ». ⁸⁶

Après que *la Joconde* a été exposée, James J. Rorimer, le directeur de

York, Cornell University Press, 1999, p.20

⁸³ Archives des musées nationaux, P30 Vinci

⁸⁴ Discours prononcé le 9 janvier 1963 par André Malraux à Washington, in <http://www.culture.gouv.fr>

⁸⁵ Herman Lebovics, *Op.cit.*, p.9

⁸⁶ Service d'étude et de documentation de département des peintures du musée du Louvre, INV779

« La peinture, c'est l'un des grands trésors nationaux de la France, était prêtée par le gouvernement de la République française au président des États-Unis et au public américain ».

Metropolitan Museum of Art, a adressé une lettre datée du 16 avril 1963 à André Malraux :

« We are not ashamed of these records which are high even by standards set by sports events, pilgrimages and best sellers. We believe that these figures show a good trend in the cultural interests of a nation and testify to the growing participation of our citizenry in worthwhile projects. We shall be forever grateful to you and your government for indulging us with an opportunity to show the Mona Lisa here ». ⁸⁷

I-3-2. Le prêt de *la Vénus de Milo* au Japon en 1964

La Vénus de Milo a voyagé jusqu'au Japon en 1964. Elle a été exposée au Musée d'art occidental de Tokyo et au Musée Municipal des Beaux Arts de Kyoto. Exposer *la Vénus de Milo*, était un souhait japonais, de même que les Jeux Olympiques symbolisaient pour le Japon l'entrée dans le monde des pays développés. Afin de réaliser cette sollicitation, le grand journal *Asahi* a pris une initiative culturelle et diplomatique et aussi économique. Il faut noter que l'exposition sponsorisée par le journal est une spécificité japonaise.

Takio Enna, le chef du département du projet culturel du journal *Asahi Shimbun*, a adressé une lettre datée du 23 mai 1963 à Bernard Dorival :

« Following the great achievement of French – Japanese cultural exchange program in the two French Art Exhibitions in Japan, and in concert with the coming big sports event of the Tokyo Olympic Game in 1964, Asahi Shimbun again plans a unique and quite an ambitious project, dynamic enough to cope with

⁸⁷ Archives des musées nationaux, P30

« Nous n'avons pas honte de ces records de fréquentation qui sont au même niveau que les événements sportifs, les pèlerinages et les livres à succès. Nous croyons que ce chiffre montre une bonne tendance nationale à s'intéresser à la culture et témoigne de la participation croissante de l'ensemble des habitants à des projets qui en valent la peine. Nous serons toujours reconnaissants à vous et à votre gouvernement pour nous avoir fourni l'occasion de montrer *la Joconde* ici ».

the great international sports event both in its impact on public psychology and in its cultural significance – an exhibition of a single but the supreme treasure of France, VENUS OF MILO.

We know it is no easy job to obtain the consent of your government for this project. But I will be happy to devote all my time and endeavors to with the goal to matter how slight the chance may be, and frankly speaking, I am counting in the small measure on your friendly cooperation with us. I have written orthodox channel of approach. Please help us bring this plan to a successful reality by any available means ».⁸⁸

C'est le 12 février 1964 que l'accord a été finalement conclu entre le gouvernement japonais et le gouvernement français sur le prêt de *la Vénus de Milo* au Japon. L'attestation par Jean Chatelain, le Directeur des Musées de France, écrit :

« Je soussigné, Directeur des Musées de France, atteste que la sculpture : LA VENUS DE MILO d'une valeur d'assurance au plus grand risque de CENT CINQUANTE MILLE FRANCS contenue dans une caisse est prêtée au Gouvernement Japonais à l'occasion des Jeux Olympiques... ».⁸⁹

⁸⁸ Archives des musées nationaux, 4CC49

« À la suite du grand succès du programme d'échange culturel franco-japonais lors des deux expositions d'art français au Japon et pour coïncider avec le grand événement sportif prochain que constituent les Jeux Olympiques de Tokyo en 1964, *Asahi Shimbun* a un nouveau projet exceptionnel et tout à fait ambitieux, assez dynamique pour égaler le grand événement sportif international à la fois par son impact sur la psychologie du public et par sa signification culturelle – l'exposition d'un seul trésor, mais du plus grand des trésors de la France, la Vénus de Milo.

Nous savons que ce n'est pas tâche facile que d'obtenir l'accord de votre gouvernement pour ce projet. Mais, je serai heureux de consacrer tout mon temps et mon énergie pour y parvenir même s'il y a peu de chance, et pour parler franchement, je compte un petit peu sur votre coopération amicale avec nous. J'ai pris contact par la voie conventionnelle. S'il vous plaît, aidez-nous à faire de ce projet une réalité réussie par tous les moyens possibles ».

⁸⁹ *Ibidem*.

Soichi Tominaga, le directeur du Musée national d'art occidental, a envoyé une lettre datée du 13 janvier 1964 à Jean Chatelain, le directeur des Musées de France, en exprimant ses remerciements :

« C'est pour moi un devoir agréable de vous exprimer, par la présente, toute notre gratitude sincère pour la décision que vous, le gouvernement français et la Direction des Musées de France, avez si bien voulu prendre d'accepter notre vœu et de présenter spécialement la Venus de Milo pour le public japonais. Nous ne pouvons que vous remercier pour cet acte si bienveillante qui prouve, une fois de plus, l'amitié et la compréhension profondes que vous voulez bien porter à notre égard et nous en restons infiniment sensibles ».

Et il a conclu cette lettre :

« En souhaitant que cette année 1964 soit encore l'occasion de resserrer le lien d'amitié qui nous relie déjà si étroitement et qu'elle soit encore plus fructueuse dans le domaine des échanges culturels et artistiques de nos deux pays ».⁹⁰

Comme *la Vénus de Milo* est une œuvre importante, il y eut des critiques. Madame Milton H. Sperling a adressé une lettre datée du 27 mars 1964 au Général De Gaulle :

« Japan has great art treasures : they do not need a Venus to attract Olympic visitors nor to impress upon them France's position as a voice in world affairs. Great sculpture belongs in a proper setting. The Venus belongs where she is, seen down the long vista at the Louvre, with no more crowds than necessary ».⁹¹

Si le prêt de *la Joconde* était un prêt politique entre gouvernements, en revanche, celui de *la Vénus de Milo* a plutôt été un prêt économique comme Jean Chatelain, le

⁹⁰ *Ibidem.*

⁹¹ *Ibidem.*

« Le Japon possède des trésors artistiques magnifiques : les Japonais n'ont pas besoin de la Vénus pour attirer les visiteurs des Jeux Olympiques ni pour donner l'impression que la France a une voix qui compte dans le monde. Une grande sculpture a sa propre place. La Vénus est à la place où elle est, vue dans la grande perspective du Louvre, sans plus de monde autour d'elle que nécessaire ».

directeur des Musées de France, l'explique, qui comportait des avantages financiers dès la préparation de ce prêt.⁹² Afin de compléter l'accord, il a précisé les points économiques ; le Gouvernement japonais assume tous les frais de publication, les organisateurs japonais versent à la Réunion des Musées nationaux un pourcentage de 10% sur les ventes de photographies et de moulages faites au Japon pendant la durée des deux expositions, le Japon doit utiliser une copie des films réalisés à la Réunion des Musées nationaux et la diffusion de ces films ou émissions de télévision sur les territoires autres que les territoires japonais et français peut être assurée librement par les organisateurs japonais à charge pour eux de verser à la Réunion des Musées Nationaux un pourcentage de 25% sur le montant des droits de reproduction qui leur sont accordés; les factures correspondant au transport de *la Vénus de Milo* sont établies au nom du journal *Asahi Shimbun*, les billets d'avion Paris-Tokyo et retour pour les différents convoyeurs (dix billets au total) sont pris directement par le journal *Asahi Shimbun*.⁹³

La présentation de *la Vénus de Milo* à Tokyo et à Kyoto a remporté un grand succès comme le montre la file d'attente de quatre kilomètres de long qui emplissait le parc d'Ueno de Tokyo et les visiteurs du dernier jour attendaient six heures à Kyoto.⁹⁴

Le nombre total atteint 832 382 à Tokyo pendant la période 8 avril et 15 mai, et 891 094 à Kyoto pendant la période 21 mai et 25 juin. Le 10 mai a marqué 35 962 visiteurs à Tokyo et le 21 juin a dénombré 52 245 visiteurs à Kyoto.⁹⁵ Le nombre total des visiteurs est 1 723 476 pendant soixante-quatorze jours en comparaison de 1 477 388 visiteurs à l'exposition *Art français* en 1961 pendant cent dix-neuf jours qui a été un

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*.

Il a précisé aussi que l'ensemble du transport sur le territoire japonais est effectué par camion avec escorte de la police, et que le responsable au Japon de l'ensemble des opérations depuis le débarquement de *la Vénus* jusqu'à son rembarquement est Monsieur Takio Enna, le directeur du service culturel du journal *Asahi Shimbun*.

⁹⁴ Documentation AGER, Ma0399

⁹⁵ *Ibidem*.

record au Japon. *Le Vénus de Milo* a établi un record dans l'histoire des expositions d'art au Japon.⁹⁶

L'effet économique a été également remarquable. Le total de la vente du catalogue est 431 583 exemplaires ; 243 671 exemplaires à Tokyo et 187 912 exemplaires à Kyoto. Et le total de la vente des souvenirs, comme les reproductions à encadrer par *Benri-Do* et *Bijutsu Shuppan*, les cartes postales par *Otsuka Kogei*, les moulages par *Kyoto Kagaku*, est de 187 million yen ; 90 million yen à Tokyo et 97 million yen à Kyoto. 10% du total de la vente comme royalties, 18 741 707 yen, est versé à la France.⁹⁷

Pour remercier de ce succès, Takio Enna, le chef du département du projet culturel du journal *Asahi Shimbun*, a adressé un rapport daté du 2 juin 1964 à Monsieur Jacques Jaujard, le secrétaire général des Affaires Culturelles :

« We of the Asahi Shimbun are unanimously delighted at the fabulous success of this exhibition and happy with the fact that we could return the Statue safely without any mishap to the Statue. We would like to take this opportunity to express our sincere thanks and appreciation to Minister Malraux and you for your coordinated high considerations extended to us for this great cultural project. We would like to express our gratitude to Mr. Landais, Mr. Qunium and all of the 9 people of Louvre Museum who kindly cooperated with us all the time and impressed on the Japanese directly related to this exhibition with goodwill and friendliness. We believe we should not ignore the significant fact that this cultural project contributed a great deal to the betterment of the friendly relations between the two countries through these direct people-to-people contacts.

We will appreciate it if you kindly convey our deep thanks to Prime Minister Pompidou who kindly attended at the Opening Ceremony of the Tokyo Exhibition ».⁹⁸

⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁷ *Ibidem.*

⁹⁸ *Ibidem.*

« Nous, Asahi Shimbun, sommes unanimement ravis parce que cette exposition a eu un succès

L'approche historique nous permet de comprendre que le déplacement des œuvres est lié à la gloire impériale sous Napoléon. Le début de la politique de diffusion se rapporte à la politique de dépôt conduite par Chaptal en 1801 et à la politique d'échange organisée par Denon entre 1812 et 1813. Bien que les documents soient partiels, l'investigation sur les archives des musées nationaux nous montre que le prêt des œuvres augmente à partir du début de XX^e siècle et est intensifié après la seconde guerre mondiale ; les principaux acteurs sont le musée du Luxembourg, le musée du Louvre et le musée national d'art moderne. Par ailleurs, deux prêts historiques ; le prêt de *la Joconde* aux États-Unis en 1963 et celui de *la Vénus de Milo* au Japon en 1964 prouvent que la circulation des œuvres s'inscrit dans le contexte de la diplomatie culturelle en France. Ces deux événements montrent également que les expositions temporaires peuvent satisfaire la demande sociale liée au tourisme culturel.

formidable et nous sommes heureux d'avoir pu ramener la statue sans encombre. Nous voudrions profiter de cette occasion pour exprimer notre remerciement et notre estime au Ministère Malraux, et à vous pour votre considération coordonnée qui nous a été offerte pour ce grand projet culturel. Nous aimerons exprimer notre reconnaissance à Messieurs Landais, Qunium et à toutes les neuf personnes du musée du Louvre qui ont gentiment coopéré avec nous tout le temps et qui ont donné directement aux Japonais qui ont eu rapport à cette exposition une marque de bonne volonté et de bienveillance. Nous ne devons pas oublier ce fait important que le projet culturel a contribué à une grande amélioration de l'amitié entre les deux pays à travers ces contacts directs entre personnes.

Nous apprécierions si vous transmettiez notre remerciement au Premier ministre Pompidou qui a gentiment tenu à être présent à la cérémonie d'ouverture de l'exposition à Tokyo ».

Chapitre II. La politique de diffusion et l'analyse de la circulation des œuvres : quels outils ?

À travers la politique de diffusion à l'échelle internationale, c'est la question de la circulation du patrimoine matériel, celle des idées et donc de la communication territoriale qui est posée. Aborder la question d'une politique de diffusion, c'est s'interroger à la fois sur le déplacement des œuvres et les logiques qui y président mais aussi sur la construction de territoires du fait même de cette circulation des œuvres, voire sur la création d'espaces publics au sens d'Habermas. Comment les sciences humaines et sociales et plus particulièrement les sciences de l'information et de la communication peuvent-elles nous permettre d'aborder la question des territorialités du musée créées par cette circulation ? Pour éclairer la question de ce qui fait les territorialités d'un musée, nous aurons donc recours aux définitions données également le cadre des SIC mais aussi dans différentes disciplines : la géographie, la politique, la sociologie, l'anthropologie.

Par ailleurs, quand on se penche sur la question de la circulation des œuvres, l'analyse doit prendre en compte les stratégies d'expansion du musée à l'échelle nationale et internationale. Une étude de la politique de diffusion du Centre Pompidou ne peut éluder, d'une part, le projet du Centre Pompidou Metz et celui du Louvre Lens et, d'autre part, le projet du Louvre Abou Dhabi et la stratégie de la Fondation Guggenheim, non que les objectifs de ces institutions soient les mêmes mais elles participent toutes de logiques de délocalisation/déterritorialisation même si le mouvement amène par la suite à tenter de donner un ancrage territorial.

Quand les sciences de l'information et de la communication ont abordé la question d'une communication territoriale, les concepts de territoire, de réseau et de circulation se sont avérés des outils précieux pour décrire les phénomènes de communication, comme nous allons le voir ; cependant d'autres approches permettent d'appréhender la circulation des œuvres et des expositions d'une institution culturelle à l'échelle internationale et, en premier lieu, celle qui a mis l'accent sur les transferts culturels.

II-1. La notion de transfert culturel

La notion de transfert culturel désigne un mouvement des biens culturels, des personnes, des idées, des concepts entre deux espaces culturels.⁹⁹ Aujourd'hui, la recherche sur le transfert culturel s'intéresse à toutes les disciplines. La circulation des œuvres et des expositions dans un musée ne se limite pas à la prise en compte de deux espaces. Trois éléments de cette approche nous semblent pertinents pour notre objet : la perspective générale telle qu'elle est présentée par Michel Espagne et Michaël Werner, son application à l'histoire de l'art par Béatrice Joyeux-Prunel et ce que Christophe Charle désigne comme l'internationalisation culturelle.

II-1-1. La naissance de la notion de transfert culturel

La recherche sur le transfert culturel est apparue des années 1980 dans les études des échanges culturels franco-allemands menée par Michel Espagne et Michaël Werner. Espagne explique l'objectif de cette recherche dans un premier temps :

« comprendre dans quelle mesure les considérations de Heinrich Heine sur la philosophie allemande, exprimées dans un langage saint-simonien, rencontraient dans le public français un préconstruit intellectuel où une expérience antérieure de l'Allemagne avait déjà sa place ».¹⁰⁰

La fondation d'un Groupement de Recherches sur les transferts culturels par Espagne et Werner en 1985 permet à cette recherche d'élargir son champ. Espagne et Werner s'interrogent sur la construction d'une référence allemande en France.¹⁰¹ Les études de transfert culturel sont généralement concentrées sur l'histoire des influences, en revanche, leur idée est d'analyser le phénomène de transfert culturel dans le contexte du

⁹⁹ Béatrice Joyeux-Prunel, « Les transferts culturels : Un discours de la méthode », in *Hypothèses*, 2002, p.151

¹⁰⁰ Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p.11

¹⁰¹ Michel Espagne et Michaël Werner, « La construction d'une référence culturelle allemande en France genèse et histoire (1750-1914) », in *Annales ESC*, n°4, juillet-août 1987, p.969

système de réception. En s'appuyant sur la définition d'Edgar Morin selon laquelle : « la culture serait un circuit métabolique qui, en joignant l'infrastructure au superstructurel, assure les échanges entre les individus et fait communiquer les expériences existentielles et les savoirs constitués », ¹⁰² ils soulignent le rôle joué par la mémoire, notamment les fonds d'archives et de bibliothèques. ¹⁰³ Quatre approches sont proposées : l'herméneutique, la conjoncture intellectuelle du contexte d'accueil, les institutions, l'étude de la genèse du discours. ¹⁰⁴

Dans l'étude de la genèse du discours, Espagne et Werner insistent sur la notion de réseau :

« La notion de réseau est l'une de celles qui méritent le plus d'attention pour comprendre la construction d'une référence culturelle. Un réseau est un système d'élaboration collective d'une idéologie et plus particulièrement d'une référence interculturelle. Il désigne un ensemble de personnes entre lesquelles fonctionne un circuit d'échanges épistolaires ou oraux justifiés, par exemple, par le souci de faire paraître régulièrement une revue. Contrairement à la notion de cercle qu'on emploie pour désigner les interlocuteurs de Spinoza, la notion de réseau n'implique ni clôture ni même la prééminence d'un centre. L'intérêt de cette notion – qui mériterait des investigations étendues – est notamment de démontrer que toute une série de productions idéologiques qui ont fait date ont une genèse entièrement collective ». ¹⁰⁵

La notion de réseau ainsi entendue nous amènera à nous interroger sur le système d'élaboration collective de la circulation des œuvres : elle nous amènera à tenir compte non seulement de l'offre du Centre Pompidou en raison des points forts de la collection mais aussi de la demande.

Les auteurs donnent comme exemple le cas du graveur Jean-Georges Wille

¹⁰² *Ibidem*, p.970

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p.969

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.985

comme le centre d'un échange d'informations car « Les premières manifestations d'un transfert ne sont pas des œuvres, souvent diffusées et traduites à une époque très tardive, mais des individus échangeant des informations ou des représentations et se constituant progressivement en réseaux ». ¹⁰⁶

Le graveur Jean-Georges Wille est venu en 1736 de la région de Giessen à Paris et y reste jusque sous l'Empire. Espagne le considère comme « une sorte de représentant de la culture allemande en France ». ¹⁰⁷ Les correspondances de Wille sont notamment avec l'Allemagne et les correspondants appartiennent à trois catégories de personnages. Premièrement, des artistes, essentiellement des graveurs qui sont à la génération de Wille et qui sont plus jeunes. Deuxièmement, les hommes de lettres comme Winckelmann, Salomon Gessner, des responsables de revues, des traducteurs. Troisièmement, des collectionneurs, notamment de riches marchands de Saxe ou de Suisse dont Wille exécute les commandes à Paris. ¹⁰⁸ Le réseau de Wille devient « le mode d'expression d'une multitude à laquelle le dynamisme même de l'échange d'informations prête une personnalité collective ». ¹⁰⁹ Espagne explique le fonctionnement du réseau établi par Wille :

« Pris dans sa structure diachronique, le réseau fait apparaître un schématisme complexe. Wille entretient des relations épistolaires avec des gens qui peuvent avoir des relations entre eux ou ne pas en avoir, mais peuvent aussi communiquer indirectement par Wille lui-même. Chacun des membres du réseau dispose lui aussi de correspondants et peut faire entrer les informations qu'ils apportent dans le système général. Le tri qui s'opère présuppose dès lors des intérêts communs, une forme d'homogénéité. Le réseau se prolonge d'autre part en communication orale. Le peintre Descamps à Rouen ou l'écrivain Nicolai à Berlin ne parlent pas seulement de ce qu'ils ont lu, mais de leurs rencontres personnelles, et Wille à

¹⁰⁶ *Ibidem*, p.984

¹⁰⁷ Michel Espagne, *Op.cit.*, p.180

¹⁰⁸ *Ibidem*, p.181

¹⁰⁹ *Ibidem*.

Paris dispose d'un cercle immense d'artistes, de marchands d'art, de collectionneurs auxquels il n'écrit pas mais qu'il rencontre et dont il transmet des échos. Ce prolongement oral d'un réseau le nourrit d'une sorte de bruit de fond d'un groupe social à une époque donnée, le fait s'achever dans une capillarité qui permet de suivre l'échange intellectuel jusqu'à la substance sociale de l'époque ». ¹¹⁰

L'approche d'Espagne et Werner suggère de voir dans la circulation des œuvres et des expositions à l'échelle internationale le fruit de la collaboration d'un réseau international. La notion de transfert culturel peut s'appliquer aux réseaux des musées puisque les musées sont des matrices d'un échange d'informations.

II-1-2. L'approche de l'histoire de l'art : la réception des œuvres à l'échelle internationale

Béatrice Joyeux-Prunel applique la notion de transfert culturel à l'histoire de l'art au XIX^e siècle. Elle montre le transfert de la peinture de Maurice Denis et de Paul Signac en Allemagne.

Les œuvres de Denis sont exposées en Belgique et aux Pays-Bas, et puis en Allemagne. Joyeux-Prunel explique que le transfert de la peinture montre le changement comme : « La transfert de la peinture naïve vers l'Autriche et l'Allemagne fut aussi l'occasion d'une transformation esthétique et idéologique, qui parfois allait même à l'encontre du message que voulaient faire passer ses artistes ». ¹¹¹ Denis a exposé ses tableaux dans le réseau XX et de la Libre Esthétique après 1892 à Bruxelles et Anvers. Ses peintures y sont considérées comme des œuvres symbolistes. Aux Pays-Bas en 1901 ses toiles sont montrées dans des Salons d'art religieux. En Allemagne, en revanche, ses tableaux ne sont présentés que dans un cadre impressionniste, où la réception des œuvres

¹¹⁰ *Ibidem*, p.183

¹¹¹ Béatrice Joyeux-Prunel, *Nul n'est prophète en son pays? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, Paris, Musée d'Orsay-Nicolas Chaudun, 2009, p.108

est orientée par une réflexion esthétique et picturale.¹¹² Le titre de la première exposition à laquelle Denis a participé chez Paul Cassirer à Berlin en 1902 était *Deutsche und Französische Impressionisten und Neo-Impressionisten*. Le label selon lequel Denis est considéré comme impressionniste n'a pas changé à travers la présentation à Hambourg, à la Sécession de Vienne, en revanche, l'entrée dans le réseau du comte Kessler intensifie cette contradiction comme le montre Joyeux-Prunel :

« Selon Kessler, athée déclaré, l'art devait élever des hommes d'exception et transformer la vie, mais dans un sens très différent de celui que comprenait Denis. Le titre du premier article de Kessler dans la revue *PAN* en 1899 donnait à ces convictions un caractère programmatique : « Art et religion » étaient inséparables, mais l'art primait sur le religieux, l'art *était* religion, quand pour Denis, il n'était qu'au service de la religion. Kessler exaltait la forme au détriment du contenu ; Denis, lui, n'abandonna jamais l'idée d'une correspondance entre réalité intérieure et réalité extérieure. Toutefois leur prédilection commune pour la culture gréco-latine pouvait favoriser la rencontre entre ces esthétiques opposées, de même que la recherche d'un art classique, synthèse de tradition et d'innovation, de nature et d'esprit ».¹¹³

De même, l'exemple de Paul Signac montre le transfert de la peinture en termes de réception. Inspirée par la perspective de l'art social, Signac a participé à la Maison du Peuple de Bruxelles qui est fondée en 1891. Cette fondation a été créée par le Parti ouvrier belge (P.O.B.) et était encouragée par les membres les plus radicaux du cercle des XX dont Signac, Van de Velde et Van Rysselberghe.¹¹⁴ Pourtant, la proposition de Signac de décoration pour la Maison du Peuple a été refusée par le parti ouvrier belge.¹¹⁵ Cet échec et l'accueil favorable de ses peintures en Allemagne ont transformé l'aspect socialiste dans la peinture de Signac en un art pour esthètes comme Joyeux-Prunel l'explique :

¹¹² *Ibidem.*

¹¹³ *Ibidem.*

¹¹⁴ *Ibidem*, p.109

¹¹⁵ *Ibidem.*

« La peinture de Signac, et plus généralement la peinture néo-impressionniste, devint en Allemagne un art pour esthètes. Elle décorait les riches intérieurs réalisés par Van de Velde qui lui-même était loin de mettre en pratique les discours sur l'art social qu'il avait proclamés dans les années 1890. La révolution apportée par les toiles pointillistes, et par les demeures dans lesquelles elles entraient, n'était qu'esthétique et discursive ».¹¹⁶

Ces transferts sont avantageux selon Joyeux-Prunel car les artistes trouvent une clientèle plus large à l'étranger, construisent leur images, et commencent leur carrière à l'échelle internationale et nationale.¹¹⁷

Nous pouvons appliquer l'approche de Joyeux-Prunel à notre sujet puisqu'il nous porte à nous intéresser au contexte de réception. La réception des œuvres est différente selon les contextes de réception : la façon dont les Français regardent l'œuvre de Picasso n'est pas la même que celle des Espagnols ou des Japonais. La question généralement posée du regard que l'on porte sur l'œuvre dépend de différents paramètres mais en particulier de la mise en relation par la circulation des œuvres d'un contexte de production et d'un contexte de réception reposant chacun sur des représentations spécifiques.

II-1-3. Le transfert culturel à la source d'une internationalisation de la culture

Adoptant la notion de transfert culturel, Christophe Charle s'en sert pour montrer les mécanismes de l'internationalisation culturelle et pour dénoncer l'idéologie de la mondialisation :

« Selon une idée reçue, véhiculée par les thématiques de la modernisation et de la globalisation, une internationalisation culturelle croissante accompagnerait tout processus d'interconnexion des espaces ».¹¹⁸

Charle montre la progression de l'internationalisation culturelle en donnant les

¹¹⁶ *Ibidem.*

¹¹⁷ *Ibidem*, p.110

¹¹⁸ Christophe Charle, « Comparaisons et transferts en histoire culturelle de l'Europe. Quelques réflexions à propos de recherches récentes », in *Les Cahiers Irice*, 2010, n°5, p.65

exemples de la circulation de l'opéra et de la programmation des revues savantes.

L'étude sur les opéras les plus courus ou les plus joués en Allemagne et aux États-Unis et au Canada montre que l'opéra italien est dominant.¹¹⁹ Les opéras les plus courus en nombre de spectateurs en Allemagne durant des années 1973 et 1974 sont les opéras italiens. Cette étude montre sept compositeurs les plus courus dans l'ordre de nombre de spectateurs ; Mozart (1 033 000), Verdi (1 025 000), Puccini (670 000), Wagner (500 000), Richard Strauss (425 000), Rossini (345 000), et Donizetti (199 500).¹²⁰ Certes, Mozart se situe à la première place, mais au total les opéras italiens (Verdi, Puccini, Rossini, Donizetti) ont attiré les plus nombreux spectateurs. La domination des opéras italiens est plus évidente dans le cas des États-Unis et du Canada : les opéras les plus joués aux États-Unis et au Canada durant des années 1991 et 1992, 2002 et 2003 sont les opéras italiens. Cette étude montre les productions les plus joués dans l'ordre de nombre de présentation ; *La Bohème* de Puccini (207), *Madame Butterfly* de Puccini (193), *La traviata* de Verdi (175), *Carmen* de Bizet (173), *Il Barbiere di Sevilgia* de Rossini (154), *Tosca* de Puccini (151), et *Le Nozze di Figaro* de Mozart (144), *Die Zauberflöte* de Mozart (143), *Don Giovanni* de Mozart (133), et *Rigoletto* de Verdi (132).¹²¹ Nous pouvons comprendre que les opéras italiens sont les plus joués en Amérique du nord.

Les revues savantes en Europe s'internationalisent et multiplient les échanges : la raison en est que la plupart des individus lecteurs ou producteurs dans ces revues maîtrisent plusieurs langues.¹²² Charle donne l'exemple de *La Revue d'économie politique* qui est fondée en 1887. Cette revue est internationale car les collaborateurs se

¹¹⁹ D. Sassoon, *The culture of the Europeans from 1800 et the Present*, London, Harper, 2006, in Charle Christophe, « Comparaisons et transferts en histoire culturelle de l'Europe. Quelques réflexions à propos de recherches récentes », in *Les Cahiers Irice*, 2010, n°5, p.67

¹²⁰ Donald Sassoon, *The Culture of the Europeans from 1800 to the Present*, London, Harper, 2006, p.764

¹²¹ *Ibidem*, p765

¹²² Christophe Charle, *Op.cit.*, p.68

recrutent de plusieurs pays (Utrecht, Pavie, Liège, Madrid, Pérouse, Lausanne, Genève), les numéros en 1906 montrent que 136 auteurs étrangers et 114 auteurs français, et entre 1907 et 1913 les ouvrages commentés sont publiés à l'étranger (en allemand, en anglais et en italien).¹²³

Dans le cas de l'opéra et des revues savantes, l'approche par le concept de transfert culturel montre le mécanisme de l'internationalisation. Cette perspective adapte à l'internationalisation du musée à travers le mouvement des œuvres et des expositions.

II-2. La notion de territoire

Comprendre les territorialités d'un musée, c'est approfondir aussi la notion de territoire. Dans cette perspective, une enquête sur les apports des différentes disciplines de sciences humaines et sociales à une théorie du territoire s'avère nécessaire pour éclairer tant la construction d'un territoire que les phénomènes de déterritorialisation ; nous aborderons la notion de territoire sous l'angle essentiellement politique et communicationnel sans nous interdire de montrer ce qu'elle doit à d'autres disciplines comme la géographie ou l'anthropologie. Ces différentes dimensions sont nécessaires pour appréhender comprendre et expliquer une politique de diffusion, les stratégies qu'elle met en œuvre.

II-2-1. La dimension politique du territoire : appropriation d'un espace et construit social

En quel sens peut-on parler des territoires d'un musée ? L'institution muséale est un espace construit par des pratiques politiques et sociales ; en ce sens, elle constitue un territoire avec ses règles et ses normes d'action.

La définition qu'en donne Alain Lefebvre suggère d'autres pistes d'investigation, notamment :

« Morceau de terre approprié, le territoire possède d'abord un sens juridique et politique très fort auquel on peut associer trois idées : celle de domination liée au

¹²³ *Ibidem*, pp.68-69

pourvoir du prince, celle d'une aire liée à son contrôle, celle de limites matérialisées par des frontières ». ¹²⁴

Il développe ainsi la notion de territoire : ressource localisée, un territoire constitue un ensemble de ressources mobilisables par les groupes humains. appropriation ; un territoire résulte d'un processus d'appropriation d'une portion de l'espace terrestre par un groupe social; aménagement : un territoire possède une unité de fonctionnement que le groupe assigne pour son aménagement et sa gestion ; héritage construit : un territoire comme un construit social par le groupe. ¹²⁵

De cette approche nous retiendrons trois éléments au regard de notre problématique : d'abord celle du territoire comme ensemble de ressources mobilisables (la collection, la régie des œuvres, leur valorisation), l'unité de fonctionnement (même si celle-ci est complexe, elle peut être décrite comme nous le verrons), enfin l'idée du territoire comme « construit social », ce qui vaut tant sur le plan local que sur celui des formes de diffusion.

La perspective politique est donc centrale. Charles-Pierre Péguy définit le territoire de manière analogue mais ajoute l'idée de système qui permet d'articuler des éléments hétérogènes : « Portion de la surface terrestre appropriée par un groupe social et aménagé pour son fonctionnement en tant que système ». ¹²⁶

Le commentaire que fait Roger Brunet du mot territoire met l'accent sur l'idée d'appropriation, avec toutes les conséquences que cela peut comporter :

« « Territoire » est un vieux mot ordinaire, qui tend à reprendre vigueur et signification. Il a un sens banal et un sens fort. Au premier, c'est seulement une portion quelconque de l'espace terrestre, en général délimitée : les territoires indiens, les Territoires du Nord, le territoire des Afars et des Issas, les territoires

¹²⁴ Alain Lefebvre, « Territoires et territorialités en mouvement », in *La médiation culturelle du territoire : imaginaires du territoire et territoires imaginaires*, Ministère de la Culture, 1995, p.25

¹²⁵ *Ibidem*, pp.25-26

¹²⁶ Charles-Pierre Péguy, *Espace, Temps, Complexité : vers une métagéographie*, Paris, Belin, 2001, p.274

d'outre-mer. En un sens plus riche, que la biologie animale a contribué à affermir, il contient une idée d'*appropriation*, d'appartenance ou, au minimum, d'usage. Il est l'espace dans lequel on vit, dont on vit, que l'on « marque » et pour lequel, même, on se battrait ».¹²⁷

L'idée d'appropriation nous permet d'appréhender le territoire défini par la circulation des œuvres et des expositions d'une institution culturelle : la diffusion des œuvres et des expositions du musée n'est pas un acte neutre, elle permet à un musée de s'approprier les espaces par la construction de réseaux.

Le processus d'appropriation est fondamental en ce qu'il détermine la construction d'un territoire même s'il ne se traduit pas dans la pratique comme le souligne Claude Raffestin :

« Il est essentiel de bien comprendre que l'espace est en position d'antériorité par rapport au territoire. Le territoire est généré à partir de l'espace, il est le résultat d'une action conduite par un acteur syntagmatique (acteur réalisant un programme) à quelque niveau que ce soit. En s'appropriant concrètement ou abstraitement (par exemple, par la représentation) un espace, l'acteur « territorialise » l'espace ».¹²⁸

Raffestin, comme Péguy et Brunet, explique que le territoire est le résultat des activités faites par *un acteur syntagmatique*. Il se fonde sur l'analyse de la transformation de l'espace en territoire selon Henri Lefebvre pour qui le territoire est produit par les réseaux, circuits et flux.¹²⁹

¹²⁷ Roger Brunet, *Le déchiffrement du monde : Théorie et pratique de la géographie*, Paris, Belin, 2001, pp.16-17

¹²⁸ Claude Raffestin, *Pour une géographie du pouvoir*, Librairies Techniques, 1980, p.129

¹²⁹ Henri Lefebvre, *De l'Etat 4. Les contradictions de l'Etat moderne*, Paris, Union Général d'Édition, 1978, p.259

« La production d'un espace, *le territoire national*, espace physique, balisé, modifié, transformé par les réseaux, circuits et flux qui s'y installent : routes, canaux, chemins de fer, circuits commerciaux et bancaires, autoroutes et routes aériennes, etc ».

Dans cette perspective, il souligne que le territoire est « une production à partir de l'espace »¹³⁰ dans la mesure où un acteur s'inscrit « dans un rapport social de communication ».¹³¹ Selon Raffestin, le territoire est un espace dans lequel les hommes mènent des activités politiques, économiques et culturelles : par conséquent, ils exercent un pouvoir et peuvent être distingués des autres.

La construction d'un territoire est indissociable de l'exercice d'un pouvoir :

« Le territoire ... est un espace dans lequel on a projeté du travail, soit de l'énergie et de l'information, et qui, par conséquent, révèle des relations toutes marquées par le pouvoir. L'espace est la « prison originelle », le territoire est la prison que les hommes se donnent ».¹³²

La notion de territoire ainsi conçue comme espace approprié par un groupe social et construction politique peut être appliquée à notre sujet : la circulation des œuvres et des expositions du musée définit des territoires nationaux ou internationaux selon la nature des réseaux.

II-2-2. Territoire et lieu

L'anthropologie a enrichi la notion de territoire en apportant l'idée qu'il n'était pas déterminé seulement par le pouvoir mais aussi par le partage d'un langage et de valeurs. A l'origine de cette pensée du territoire produit par le langage, Lévi-Strauss: « dès l'apparition du langage, il a fallu que le monde signifie ».¹³³ C'est sur cette théorie que se fonde Marc Augé : « le territoire en tant qu'espace qui se définit par le partage d'un langage (qui n'est pas forcément une langue), où l'on se comprend à demi-mots, où l'on

¹³⁰ Claude Raffestin, *Op.cit.*, p.130

¹³¹ *Ibidem*, p.133

¹³² *Ibidem*, p.129

¹³³ Marc Augé, « La planète comme territoire. Un défi pour les architectes », in Alessia de Biase et Cristina Rosse, *Chez nous : identités et territoires dans les mondes contemporains*, Éditions de la Vilette, 2006, p.9

peut avoir une complicité de gestes et d'allusions ». ¹³⁴ Il propose le couple le lieu et le non-lieu :

« Idéalement, on pourrait définir le lieu comme la fusion entre les notions de territoire et d'identité. On pourrait lire l'identité de chacun en fonction de sa résidence, des types de relations qui peuvent exister entre les uns et les autres dans un certain espace ou, autrement dit, en fonction de ce que les individus partagent, par exemple une histoire, une religion, éventuellement des monuments. À ce type d'espace, on peut opposer les non-lieux, qu'on définirait comme des espaces où ne se lit pas immédiatement ni une identité, ni des relations, ni des symboles partagés ». ¹³⁵

Et un territoire ou un lieu peut être constitué par les espaces où l'on s'entend sur le langage ou le geste. ¹³⁶ Il précise « le territoire ne prend sens que dans un contexte ». ¹³⁷ Comme il explique, dans une perspective anthropologique, le territoire se définit dans les contextes plus vastes, c'est-à-dire dans les analyses sur des espaces plus larges.

II-2-3. Territoire et mobilités

En définissant la mobilité comme « la relation sociale au changement de lieu », ¹³⁸ Jacques Lévy pense le territoire dans une perspective dynamique. Le progrès des moyens de transport permet un accroissement des mobilités. Lévy propose la combinaison réseau/territoire :

« Le couple réseau/territoire constitue un bon outil pour distinguer deux grandes familles de métriques. Les villes d'aujourd'hui sont des espaces à multiples vitesses, ce qui est inédit. Cette superposition de métriques constitue un défi à nos

¹³⁴ *Ibidem.*

¹³⁵ *Ibidem*, p.7

¹³⁶ *Ibidem*, p.9

¹³⁷ *Ibidem*, p.10

¹³⁸ Jacques Lévy, « Les nouveaux espaces de la mobilité », in Michel Bonnet et Dominique Desjeux, *Les territoires de la mobilité*, 2000, p.155

manières habituelles d'aborder l'espace. Plusieurs réseaux s'imbriquent, mais aussi des réseaux (topologiques, créant de la discontinuité) avec des territoires (topographiques, engendrant de la continuité). À un certain degré, la densification des réseaux produit du territoire ; des territoires bien différents lorsqu'il s'agit de l'*articulation* (marche à pied + bus + tram + métro + train, par exemple) des échelles ou de leur *fusion* par l'automobile. Ces territoires et ces réseaux ne peuvent être appréhendés avec les mêmes outils. Les mesures « morphologiques » de l'espace bâti rendent assez bien compte des premiers tandis que les seconds impliquent des mesures « fonctionnelles » adaptées ». ¹³⁹

Lévy explique ensuite les nouvelles identités mobiles. Pendant longtemps la liberté de la mobilité était limitée : le paysan était assigné à résidence aux lieux où il était né, mais ce qui change, c'est qu'un individu peut choisir la position géographique :

« La principale nouveauté dans nos relations à l'espace n'est donc pas constituée à proprement parler par l'accroissement des mobilités, mais par la liberté de mouvement des acteurs de cette mobilité ». ¹⁴⁰

Ce qui nourrit l'imaginaire du Centre Pompidou mobile, c'est la prise de conscience qu'un musée n'est pas assigné à un lieu, du fait de la circulation des œuvres d'une collection mais aussi du fait de la création d'antennes ; c'est aussi le cas pour la Fondation Guggenheim et le Louvre.

Une des formes de territorialités les plus intéressantes pour nous est celle constituée par le réseau. Même si nous pensons que le réseau est un mode de construction du territoire et non une entité à part, nous adhérons à sa vision dans la mesure où elle montre la multiplication des réseaux à l'époque contemporaine :

« *Les espaces auxquels nous nous sentons appartenir ne sont plus seulement des territoires, mais aussi des réseaux.* Depuis le Néolithique, les sociétés ont évolué vers une sédentarisation de plus en plus marquée. Nous avons vécu dans un monde de territoires, c'est-à-dire d'espaces continûment organisés ou imaginés,

¹³⁹ *Ibidem*, p.157

¹⁴⁰ *Ibidem*, p.168

avec ou sans frontières, mais sans angle mort. Désormais, notre univers est fait pour une grande part de réseaux, de transports et de communication, matériels, ou immatériels. Ces espaces sont lacunaires, faits de points et de lignes. Cela ne signifie pas qu'on ne puisse pas se les approprier. On peut se sentir « chez soi » sur la route (ligne) ou dans un hypermarché (point), dans un train (ligne) ou au téléphone (point). Les identités contemporaines peuvent donc être analysées comme une combinaison variable de territoires et de réseaux ».¹⁴¹

C'est en effet à travers le concept de réseau qu'on peut appréhender la notion de territoire par l'intermédiaire de la circulation des œuvres et des expositions. Ce n'est pas un hasard si aujourd'hui la notion de réseau intéresse toutes les disciplines.

II-3. Territoire et réseau

Nous essayerons de comprendre la notion de réseau et le fonctionnement en réseau, et d'analyser comment la circulation des œuvres et des expositions se fait par l'intermédiaire des réseaux du musée.

II-3-1. Le réseau comme organisation communicationnelle

La notion de réseau est définie dans des champs multiples et l'excès de ses usages rend l'utilisation du terme risquée. Pourtant nous pouvons distinguer la notion de réseau par deux éléments, d'une part, une « technologie de l'esprit » proposé par Lucien Sfez, et d'autre part, une « matrice technique » proposée par Bernard Miège.¹⁴²

Le réseau, selon Sfez, est l'une des quatre « technologies de l'esprit ».¹⁴³ Le réseau tout d'abord permet de voir l'analyse du corps humain : le réseau de veines et de

¹⁴¹ *Ibidem*, pp.168-169

¹⁴² Anne Cauquelin et Pierre Musso, « Outils d'analyse 4 Réseau », in Lucien Sfez, *Dictionnaire critique de la communication*, Presses Universitaire de France, 1993, p.274

¹⁴³ Les quatre technologies de l'esprit montrées par Sfez sont le réseau, le paradoxe, la simulation et l'interaction.

nerfs qui transportent le sang et les humeurs.¹⁴⁴ Le réseau, dans cette perspective, est pris sous la forme d'une vision de circulation du monde et est glissé vers la théorie de la communication¹⁴⁵ :

« ...c'est bien d'un tout autre monde qu'il s'agit, camouflé par la très ancienne et rassurante métaphore corporelle du réseau. Dans cette mêlée subtile, on ne sait pas bien qui l'emportera, de notre corps ou de la technique. Mais si l'enjeu de la mêlée est, on le voit, fort clair, le réseau s'impose à tous comme *technologie de l'esprit*. Il faut penser en termes de réseau, qu'il s'agisse de camoufler un avenir froid ou de préserver un passé plus chaud ».¹⁴⁶

Le réseau, d'après Miège, est l'une des « matrices techniques » parallèlement à l'informatique et à l'audiovisuel.¹⁴⁷ Ces trois « matrices techniques » sont combinées par les nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC).¹⁴⁸ Miège souligne :

« Avec le téléphone et les nouveaux réseaux de communication, les consommations culturelles et informationnelles quittent donc les chemins qu'elles avaient suivis pendant plus de deux décennies et qui avaient déjà provoqué une restructuration profonde en leur sein, même si celle-ci avait été menée progressivement ».¹⁴⁹

Anne Cauquelin et Pierre Musso expliquent dans le dictionnaire de la communication que le réseau est à la fois une technique de l'esprit qui s'inscrit dans la perspective de Lucien Sfez, et d'aménagement du territoire qui s'inscrit dans la perspective de Bernard Miège, et qu'il mobilise une symbolique commune de la

¹⁴⁴ Lucien Sfez, *Critique de la communication*, Paris, Éditions du seuil, 1990, p.379

¹⁴⁵ *Ibidem*, p.380

¹⁴⁶ *Ibidem*, p.381

¹⁴⁷ Bernard Miège, *La société conquise par la communication*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1989, p.16

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p.35

circulation et de la liaison. La notion de réseau a été définie dans le contexte de la « technologie de l'esprit » de Sfez : « Le réseau est une structure d'interconnexion instable, composée d'éléments en interaction, et dont la variabilité obéit à quelque règle de fonctionnement ».¹⁵⁰

Il y a trois niveaux dans cette définition : le réseau est une structure composée d'éléments en interaction, le réseau est une structure d'interconnexion instable et transitoire, le réseau est une structure cachée dont la dynamique explique le fonctionnement du système visible.¹⁵¹

Par ailleurs, Henri Pierre Jeudy explique le rôle fondamental de la communication en réseaux. Jeudy considère les réseaux comme des pouvoirs : « L'implantation des réseaux fait figure de conquête de l'unité territoriale. Par elle, les États semblent construire l'image de leur unification, le renforcement de leurs institutions et démontrer aussi leur volonté d'organisation sanitaire ».¹⁵²

L'analyse de Bernard Paulré met en évidence trois dimensions des réseaux de télécommunication : technique (télématique), sociologique, et managérial ou économique. Elle est peu pertinente pour notre sujet dans la mesure où elle s'intéresse aux flux « immatériels » ; seule la dimension sociale du réseau nous intéresse.

Dans le sens technique (télématique), un réseau est « un ensemble de voies de télécommunications »,¹⁵³ ainsi les voies de télécommunication peuvent être représentées par le réseau. D'un point de vue technique :

« Un réseau est composé de nœuds et de liaison. Les nœuds sont des points d'accès aux matériels de traitement de l'information mais certains nœuds peuvent n'avoir qu'un rôle de transmission. De chaque nœud partent une ou plusieurs liaisons. La manière dont les liaisons desservent les nœuds constitue l'architecture

¹⁵⁰ Anne Cauquelin et Pierre Musso, *Op.cit.*, p.274

¹⁵¹ *Ibidem.*

¹⁵² Henri Pierre Jeudy, *Les ruses de la communication*, Paris, Plon, 1989, pp.82-83

¹⁵³ Bernard Paulré, « Réseaux » in Lucien Sfez, *Dictionnaire critique de la communication*, Presses Universitaires de France, 1993, p.675

du réseau ». ¹⁵⁴

Dans le sens sociologique, dès l'origine, l'analyse des réseaux de communication dans les groupes sociaux a demandé au formalisme de la théorie des graphes : selon F. Petit, les possibilités de communication demande d'échanger les informations par l'intermédiaire des réseaux, selon C. Flament, la structure des communications et le réseau des communications déterminent le réseau comme l'ensemble des canaux de communication, et selon A. Moles, la constitution d'un réseau est une organisation des canaux de communication dans un groupe. D'un point de vue sociologique : « Dans une organisation moderne, le réseau matériel des communications est extrêmement flexible ». ¹⁵⁵

Dans le sens managérial ou économique, un réseau peut marquer un ensemble de relations entre de plusieurs partenaires. Les partenaires partagent des stratégies ou la gestion par l'intermédiaire de réseaux. Dans cette perspective, le réseau est une alliance.

Comme le soulignent Cauquelin, Musso et Paulré, le réseau est une organisation communicationnelle. Ce point de vue appliqué à une politique de diffusion permet d'envisager sous un angle sociologique la circulation des œuvres et des expositions. Le musée fait circuler les œuvres et les expositions comme le montre l'organisation de la régie d'œuvres. Si le réseau est une organisation communicationnelle définie par Cauquelin, Musso et Paulré, le réseau d'un musée dans le contexte technique est structuré par la régie d'œuvres. La régie d'œuvres a pour mission l'organisation de l'ensemble des mouvements des œuvres, la planification de mise en œuvre l'ensemble du processus de circulation des œuvres, et la gestion des flux des œuvres comme le montre Hélène Vassal et Josée Delsaut. ¹⁵⁶ Dans cette perspective, le réseau d'un musée organisé par la régie d'œuvres est une organisation communicationnelle.

Cette notion de réseau permet de voir les réseaux dans le cas du musée à travers la

¹⁵⁴ *Ibidem.*

¹⁵⁵ *Ibidem.*

¹⁵⁶ Hélène Vassal et Josée Delsaut, « Acteurs et compétences », in *Musées et collections publiques de France*, n° 229-230, mars 2002, p.6

circulation des œuvres et des expositions : les réseaux d'un musée facilitent la diffusion pour le lancement des programmes comme les expositions en coproduction et les expositions clé en main.

II-3-2. Le réseau comme système de communication : un opérateur d'action

Dans l'imaginaire du Centre Pompidou mobile, une autre dimension intervient : celle d'une société entièrement structurée par les réseaux, qui serait la société de communication d'après Musso.

Pour Musso, l'apport de la philosophie saint-simonienne est important dans la mesure où elle situe la problématique du réseau dans le champ social et politique.¹⁵⁷

« La puissance de l'idée de réseau est telle qu'elle permet à Saint-Simon de penser la transition sociale vers un système social nouveau et de le faire advenir grâce à la réalisation de réseaux de communication : cette pratique deviendra le culte de la nouvelle religion ». ¹⁵⁸

La Révolution devient une transition entre la royauté et les communes. Le réseau, selon Saint-Simon, est une médiation parce que le réseau est le seul intermédiaire qui permet le passage :

« Pour « passer » d'une face de l'État à une autre, donc d'un système social à un autre, le réseau sert d'opérateur, car il est l'outil privilégié pour créer ou aménager le passage ». ¹⁵⁹

L'argent est aussi le flux qui permet le passage. Dans le mouvement de sa circulation, si cette circulation se fait mieux, elle développe les réseaux. Par analogie, si une société est plus organisée et son organisation interne est faite de réseaux, elle en établit plus sur le territoire : « La qualité d'une organisation sociale est proportionnelle à sa capacité à offrir des réseaux de communication ». ¹⁶⁰

¹⁵⁷ Pierre Musso, *Critique des réseaux*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p.150

¹⁵⁸ *Ibidem*, p.151

¹⁵⁹ *Ibidem*, p.178

¹⁶⁰ *Ibidem*, p.179

Ce que Saint-Simon souligne, c'est l'idée selon laquelle toutes les variantes du réseau jouent un rôle important pour traiter de la transition sociale comme l'explique Musso :

« Saint-Simon réalise l'ordonnement dans le temps de ces figures du réseau, grâce à sa vision du progrès historique. Le réseau du contrôle social cède le pas au réseau de la circulation, grâce à la médiation du réseau-concept qui assure le passage de l'un à l'autre, afin de se réaliser comme réseau-technique, base matérielle de la société industrielle. Le réseau n'est pas seulement un concept, voire une méthode, il devient opérateur pour l'action ». ¹⁶¹

S'appuyant sur le concept développé par Saint-Simon, Musso met l'accent sur le réseau de communication dans son ouvrage intitulé *Télécommunications et philosophie des réseaux* :

« Les « réseaux » sont à la fois la clef de voûte de la communication, entendue comme économie politique, et le cœur de la symbolique et de la théorie communicationnelles ». ¹⁶²

Selon l'auteur, le réseau de communication crée une « planète relationnelle » qui unifie la communication et le management, et le réseau construit une vision orientée vers l'avenir. En se référant à la théorie de Saint-Simon, selon laquelle la transition sociale se fait par les réseaux de communication, Musso souligne une deuxième conséquence de la société de réseaux :

« Le réseau est un passeur qui nous transmute en « passants », toujours plongés dans des flux (d'informations, d'images, de sons, de données...). Le mouvement est continu : de même que la république platonicienne mettait chacun à sa place, la démocratie réticulaire met chacun dans une situation de passage, en le « branchant » à un réseau. Lieu de passage permanent, le réseau permet à la fois d'indiquer que le futur est la « société de communication » et que le présent,

¹⁶¹ *Ibidem*, p.180

¹⁶² Pierre Musso, *Télécommunications et philosophie des réseaux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p10

saturé de réseaux, oblige à passer. Le présent est passage, transition, mouvement. Plus besoin d'opérer le changement social, il se fait en permanence. Puisque tout est réseau, puisque la « société de communication » a sa vérité dans les réseaux, alors on est constamment dans le passage social. La société de communication est une société de la circulation généralisée ».¹⁶³

Le réseau, selon Musso, est un moyen pour penser le changement social ; les réseaux de communication continuent à se développer à l'échelle internationale.¹⁶⁴

Musso souligne également :

« Dans nos sociétés hypertechniciennes, les réseaux d'information et de communication, de transport et d'énergie permettent une circulation accélérée et un contrôle permanent des hommes, des marchandises, des capitaux et des informations. Ils semblent restructurer les territoires et la planète, l'organisation des villes, des États et des entreprises... La problématique du réseau s'inscrit toujours dans le passage et la transition vers une nouvelle société : le réseau évoque les flux et crée le mouvement ».¹⁶⁵

Comme le montre Musso, les réseaux et la problématique du réseau apparaît dans le contexte d'une nouvelle société où le réseau suscite les flux et produit le mouvement. C'est ainsi que le réseau s'inscrit dans la théorie communicationnelle à l'échelle mondiale.

Nous pouvons parfaitement appliquer la notion de Musso au cas du musée dans la mesure où la circulation des œuvres et des expositions est intensifiée par les réseaux.

Par ailleurs, Olivier Dollfus définit les réseaux en proposant le système-monde d'un point de vue de la géographie. Le système-monde, selon lui, est constitué l'ensemble des États, des sociétés, des aires culturelles, des entreprises et des marchés et dans sa formation les communications permettent les échanges de biens, d'informations, de

¹⁶³ *Ibidem*, p.370

¹⁶⁴ *Ibidem*, p.377

¹⁶⁵ Pierre Musso (dir), *Réseau et société*, Paris, Presses Universitaire de France, 2003, pp.6-7

personnes.¹⁶⁶

Il montre qu'un système géographique est formé du pavage des États et des réseaux. Le pavage des États se compose du pavage fondamental « qui tous ont les mêmes attributs symboliques et les mêmes fonctions d'encadrement de leurs populations et gestion de leurs territoires ».¹⁶⁷ À partir de ce pavage fondamental « se surimposent d'autres grands « pavages », aux contours et contenus différents : aires de marchés, aires linguistiques, culturelles et religieuses, avec des conflits et tensions qui peuvent résulter de leurs recouvrements différents ».¹⁶⁸

Il explique que « Pavage signifie frontières et limites donc à la fois contrôles, conflits et tensions ».¹⁶⁹ Les réseaux se définissent comme : « les trames inégalement denses et inégalement interconnectées permettent les échanges de biens, de personnes, d'informations que l'on mesure en terme de flux ».¹⁷⁰

Les réseaux, dans le système-monde que Dollfus propose, transmettent les échanges de biens, de personnes, et d'informations.

Cette notion des réseaux peut être appliquée au cas du musée, les réseaux du musée faisant passer l'information culturelle à travers les œuvres et les expositions.

II-3-3. La société en réseau : le réseau comme structure sociale

Manuel Castells analyse les réseaux dans les structures sociales. Il définit le concept de réseau d'un point de vue de la société à l'ère de l'information, car à travers la révolution des technologies de l'information, les réseaux forment la nouvelle morphologie sociale de nos sociétés,¹⁷¹

¹⁶⁶ Olivier Dollfus, « Le système-monde : point de vue d'un géographe », in *Sciences Humaines*, n°14, février 1992, p.24

¹⁶⁷ *Ibidem.*

¹⁶⁸ *Ibidem.*

¹⁶⁹ *Ibidem.*

¹⁷⁰ *Ibidem.*

¹⁷¹ Manuel Castells, *La société en réseaux : L'ère de l'information*, Cher, Fayard, 2001, p.555

« Un réseau est un ensemble de nœuds interconnectés. Un nœud est un point d'intersection d'une courbe par elle-même. La réalité d'un nœud dépend du type de réseau auquel il appartient. Dans le réseau des flux financiers globaux, les nœuds sont constitués par les Bourses de valeurs et leurs annexes. Dans le réseau politique qui gouverne l'Union européenne, par les gouvernements nationaux et les commissaires européens. Dans le réseau du trafic de drogue qui infiltre les économies, les sociétés et les États du monde entier, par les champs de coca et de pavot, les laboratoires clandestins, les pistes d'atterrissage clandestines, les gangs de rue et les institutions financières qui blanchissent l'argent. Dans le réseau global du nouveau média sur lequel reposent l'expression culturelle et l'opinion publique à l'ère de l'information, par les chaînes de télévision, les studios de variétés, les milieux de graphistes par ordinateur, les équipes de journalistes, et les dispositifs mobiles qui produisent, transmettent et reçoivent des signaux ».¹⁷²

Les réseaux, d'après lui, sont des structures ouvertes qui totalement s'attribuent à une économie, à une culture, à un système politique, et à une organisation sociale.

Par ailleurs, Castells indique que la société en réseau modifie l'expérience humaine. Dans la tradition sociologique selon laquelle l'action sociale est considérée comme le mode de relation entre la Nature et la Culture, l'existence humaine s'est caractérisée, pendant longtemps, par la domination de la Nature sur la Culture. Cependant, à partir du début de l'ère moderne, l'existence humaine s'est déterminée par la domination de la Culture sur Nature. Ainsi, entre l'évolution historique et le changement technologique, le mode purement culturel d'interaction et d'organisation sociale est apparu. Ce mode de relation, la Culture dominant la Nature, donne la raison pour laquelle l'information est un ingrédient essentiel de notre organisation sociale, et les flux de messages et d'images entre réseaux constituent la trame première de notre structure sociale.¹⁷³ Comme Castells le souligne, nous sommes entrés dans une ère nouvelle où la Culture domine la Nature et dans cette nouvelle phase où les réseaux prennent un rôle

¹⁷² *Ibidem*, p.576

¹⁷³ *Ibidem*, p.584

important et organisent la société.

Nous pouvons utiliser la théorie de Castells dont les flux d'informations entre réseaux forment la structure sociale pour notre sujet : la circulation des œuvres et des expositions organise la nouvelle structure d'un musée. Cette nouvelle structure est faite par la régie d'œuvres. La régie d'œuvres gère les mouvements des œuvres dans le cadre d'expositions temporaires. Les mouvements des œuvres engagent les plans technique, administratif et financier, le montage et le démontage des expositions, l'évaluation des risques.¹⁷⁴

II-4. Circulation et communication

En quoi la circulation des œuvres affecte-t-elle la communication? À travers trois points de vue, nous verrons comment la circulation de l'information est liée d'une part à la manifestation du pouvoir d'autre part comment elle produit un nouveau système permettant la confrontation (Latour) et les réappropriations (Jeanneret).

II-4-1. La circulation comme spectacle du pouvoir

Claude Raffestin propose la combinaison circulation-communication :

«La circulation et la communication sont les deux faces de la mobilité. Complémentaires, elles sont présentes dans toutes les stratégies que déclenchent les acteurs pour maîtriser les surfaces et les points à travers la gestion et le contrôle des distances. Nous parlerons de circulation chaque fois qu'il s'agit de transfert d'êtres et de biens *lato sensu*, tandis que nous réservons le terme de communication au transfert de l'information. Encore que, cette distinction, tout utile qu'elle est, peut apparaître ambiguë car elle pourrait laisser croire qu'il y a soit la circulation, soit la communication. En réalité, il y a simultanément circulation et communication dans tout « transport ». Les hommes ou les biens

¹⁷⁴ Hélène Vassal, « Régisseurs d'œuvres d'art ; de l'émergence d'une nouvelle fonction à l'identification d'un métier », in *Musées et collections publiques de France*, n° 221/222, décembre 1998-mars 1999, p.91

qui circulent sont porteurs d'une information et par conséquent ils « communiquent » quelque chose. De même l'information qui est communiquée est en même temps un « bien » qui « circule » ». ¹⁷⁵

On peut distinguer la circulation et la communication ; la circulation est un transfert d'être et de bien, et la communication est un transfert d'information. Pourtant, il existe la circulation et la communication comme les hommes ou les biens qui circulent en partant d'une information. L'information communiquée est un bien qui circule.

Présupposant que la notion de circulation est plus générale que celle de communication car la première réunit tout ce qui est mobilisable, Raffestin montre que la circulation est un spectacle du pouvoir qui s'appuie sur la théorie de Strouzzé. La circulation est un spectacle du pouvoir car elle est visible par les flux d'hommes et de biens qu'elle mobilise, par les infrastructures qu'elle suppose. ¹⁷⁶ Dans cette perspective, le pouvoir ne peut être caché ni contrôlé comme le souligne Raffestin :

« La circulation se donne d'elle-même en spectacle, on ne peut la masquer, la dissimuler, en un mot il est vain de la rendre invisible, par conséquent on doit l'exalter, la montrer, la manifester au grand jour. Ainsi, on peut tout savoir ou presque sur les réseaux de circulation. Il est relativement aisé de connaître les flux d'hommes et de biens dans les réseaux routiers, ferroviaires, navigables et aériens. Ainsi, on livre au grand jour les données sur la circulation : c'est la séquence « libérale » de la stratégie du pouvoir. En revanche, on ne livre que fort peu de choses sur la communication de l'information car il est beaucoup plus aisé de la dissimuler, de la cacher : c'est la séquence « totalitaire » de la stratégie du pouvoir. La fonction de mobilité du pouvoir n'est finalement bien connue qu'en matière de circulation et, à peine ou pas du tout, en matière de communication : vulgarisation du réseau de circulation, privatisation du réseau de communication » ¹⁷⁷

La circulation est un spectacle car elle ne peut pas être masquée, et elle nous fait

¹⁷⁵ Claude Raffestin, *Op.cit.*, p.181

¹⁷⁶ *Ibidem*, pp.182-183

¹⁷⁷ *Ibidem*, pp.183-184

voir les réseaux de circulation au contraire de la communication qui peut se dissimuler elle-même.

Par ailleurs, la notion de Raffestin de la circulation comme spectacle du pouvoir peut contribuer à notre sujet : la circulation des œuvres et des expositions rend visible tous les effets de cette mobilité d'un musée. Le mouvement des œuvres et des expositions apporte au musée la réputation et l'image de marque ; nous analysons ceci dans la dernière partie.

II-4-2. La circulation de l'information : la métaphore selon Bruno Latour

Bruno Latour, de son côté, pose la question de la circulation à travers l'institution qu'est la bibliothèque. Latour souligne le mécanisme de l'inscription qu'il appelle un « centre de calcul ». ¹⁷⁸ La bibliothèque n'est pas une place isolée ni un impérialisme mais elle est considérée par Latour comme « le nœud d'un vaste réseau où circulent non des signes, non des matières, mais des matières devenant signes ». ¹⁷⁹

En prenant un exemple le dessin du naturaliste Pierre Sonnerat qui montre son autoportrait lors d'un voyage en Nouvelle-Guinée en 1776, Latour d'abord définit l'information :

« L'information n'est pas un signe, mais un *rapport* établi entre deux lieux, le premier qui devient une périphérie et le second qui devient un *centre*, à condition qu'entre les deux circule un *véhicule* que l'on appelle souvent une forme mais que, pour insister sur son aspect matériel, j'appelle une *inscription* ». ¹⁸⁰

Latour insiste fortement sur ce point : « l'information n'est pas une « forme » au sens platonicien du terme, mais un rapport très pratique et très matériel entre deux

¹⁷⁸ Bruno Latour, « Ces réseaux que la raison ignore : laboratoires, bibliothèque, collections », in Marc Baratin et Christina Jacob, *Le pouvoir des bibliothèques : La mémoire des livres en Occident*, Paris, Albin Michel, 1996, p23

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p.24

lieux ». ¹⁸¹ D'après Latour, l'information n'est pas un signe mais le « chargement » dans des inscriptions. ¹⁸²

Latour explique ensuite ce procès de l'inscription en prenant comme exemple les collections des musées qui permettent la comparaison par le rapprochement qu'elles effectuent entre des catégories ; il s'appuie sur l'exemple des collections du Museum d'histoire naturelle :

« De même que les oiseaux du Muséum gagnaient par l'empaillage une cohérence qui les rendait tous comparables, tous les lieux du monde, aussi différents qu'ils soient, gagnent par la carte une cohérence optique qui les rend tous commensurables. Parce qu'elles sont toutes plates, les cartes deviennent superposables et permettent donc des comparaisons latérales avec d'autres cartes et d'autres sources d'information qui expliquent cette formidable amplification propre aux centres de calcul. Chaque information nouvelle, chaque système de projection profite à tous les autres ». ¹⁸³

L'ancienne galerie du Muséum d'histoire naturelle a rassemblé des oiseaux venus du monde entier. On peut comprendre que l'information concernant chaque oiseau est rapportée au musée à partir d'autres lieux, permettant d'établir enfin la comparaison entre les oiseaux. La collection d'un musée, comme la bibliothèque, une fois que l'information est inscrite, devient commensurable avec toutes les autres informations :

« Dès qu'une inscription profite des avantages de l'inscrit, du calculé, de plat, du dépliant, du superposable, de ce que l'on peut inspecter du regard, elle devient commensurable avec toutes les autres, venues de domaines de la réalité jusque-là complètement étrangers. La perte considérable de chaque inscription isolée par rapport à ce qu'elle représente se paye au centuple par la plus-value d'informations que lui donne cette compatibilité avec toutes les autres

¹⁸¹ *Ibidem*, p.25

¹⁸² *Ibidem*, p.26

¹⁸³ *Ibidem*, p.31

inscriptions ». ¹⁸⁴

Dans cette perspective, la bibliothèque ou la collection d'un musée est un centre de calcul où l'information circule à travers les réseaux de transformation. Le réseau de transformation relie chaque inscription au monde, et relie ensuite chaque inscription à toutes celles qui lui sont devenues commensurables. ¹⁸⁵ Latour montre ce mécanisme du centre de calcul :

« Des réseaux de transformations font parvenir aux centres de calcul, par une série de déplacements – réduction et amplification –, un nombre toujours plus grand d'inscriptions. Ces inscriptions circulent dans les deux sens, seul moyen d'assurer la fidélité, la fiabilité, la vérité entre le représenté et le représentant. Comme elles doivent à la fois permettre la mobilité des rapports et l'immuabilité de ce qu'elles transportent, je les appelle des « mobiles immuables », afin de bien les distinguer des signes. En effet, lorsqu'on les suit, on se met à traverser la *distinction usuelle entre mots et choses*, on ne voyage pas seulement dans le monde, mais aussi dans les matières différentes de l'expression. Une fois dans les centres, un autre mouvement s'ajoute au premier qui permet la circulation de toutes les inscriptions capables d'échanger entre elles certaines de leurs propriétés ». ¹⁸⁶

Les réseaux qui transmettent l'information atteignent les centres de calcul et c'est sur les centres de calcul que les informations s'inscrivent. Dans le centre de calcul, dès que plusieurs informations s'inscrivent, elles deviennent comparables.

Dans ce mécanisme du Centre de calcul, les réseaux en apportant l'information parviennent au centre de calcul ; une bibliothèque devient un laboratoire :

« Une bibliothèque considérée comme un laboratoire ne peut, on le voit, demeurer isolée, comme si elle accumulait, de façon maniaque, érudite et cultivée, des signes par millions. Elle sert plutôt de gare de triage, de banque, jouant pour l'univers des réseaux et des centres le rôle de Wall Street ou de la City pour le

¹⁸⁴ *Ibidem*, pp.31-32

¹⁸⁵ *Ibidem*, p.36

¹⁸⁶ *Ibidem*, p.38

capitalisme ». ¹⁸⁷

Latour souligne que la bibliothèque n'est pas un simple lieu isolé qui accumule des papiers mais un « centre de calcul » où l'information s'inscrit : cette inscription permet de faire circuler l'information.

Cette notion d'un « centre de calcul » peut être appliquée au cas du musée : le musée est un lieu où l'œuvre s'inscrit, et une fois cette inscription réalisée, l'œuvre et l'exposition, au sens de l'assemblage des œuvres, ont la possibilité de circuler par les réseaux. Dans cette perspective, surtout le musée actuel ne fonctionne plus comme un lieu de conservation des œuvres, le musée est destiné à faire circuler des œuvres et des expositions ; d'où l'importance nouvelle dans l'économie muséale actuelle de la fonction des régisseurs.

II-4-3. Circulation et appropriations

Le concept de trivialité promu par Yves Jeanneret sert aussi une théorie de la circulation. Il s'appuie sur la théorie de Gabriel Tarde, « dans la mesure où tout ce qui paraît constituer un groupe ou une institution manifeste une circulation d'idées dans une somme de cerveaux ». ¹⁸⁸ Une fois que les idées apparaissent elles se répandent, se multiplient et se dispersent, c'est-à-dire que les idées ne sont pas concentrés dans un lieu mais elles circulent. Jeanneret explique que la culture circule :

« Parler de trivialité ne signifie pas qu'on s'intéressera particulièrement au banal, à l'éculé, ou encore au bas. Mais plutôt qu'on prendra la culture par un certain côté : par le fait que les objets et les représentations ne restent pas fermés sur eux-mêmes mais circulent et passent entre les mains et les esprits des hommes. Ce choix n'est pourtant pas absolument neutre. Il suggère que ces objets s'enrichissent et se transforment en traversant les espaces sociaux. Et même qu'ils deviennent culturels par le fait même de cette circulation créative ». ¹⁸⁹

¹⁸⁷ *Ibidem*, p.39

¹⁸⁸ Yves Jeanneret, *Penser la trivialité*, Paris, Lavoisier, 2008, p.28

¹⁸⁹ *Ibidem*, p.14

Jeanneret considère la culture comme le fait que les objets et les représentations circulent dans la société à travers les hommes, comme la théorie de Tarde celle que « les idées apparaissent puis se propagent, se reproduisent et se disséminent ». ¹⁹⁰ Par l'intermédiaire de cette circulation, les objets et les représentations se transforment en être culturels.

En soulignant la vie triviale des êtres culturels, Jeanneret nous montre que la société manifeste une circulation d'idées.

La notion de trivialité définie par Jeanneret permet de désigner la manière dont les idées et la culture circulent, et elle permet de voir que la circulation des œuvres et des expositions d'un musée est un fait social. Ceci suppose de mener des investigations sur le problème de la formation du goût. La circulation des œuvres et des expositions oriente le goût du public comme le montre Francis Haskell, d'une part, lors de l'exposition *Mostra della Pittura Italiana del Sei e Settecento* au palais Pitti de Florence en 1922, et d'autre part, lors de l'exposition *Peintres de la réalité* au musée de l'Orangerie de Paris en 1934 et 1935. ¹⁹¹ L'exposition de Florence a été consacrée à la peinture italienne du XVIII^e siècle comme Caravage, et celle de Paris à l'art du XVII^e siècle comme Georges de La Tour et Le Nain. Ces expositions ont contribué à modifier la compréhension par le public de l'évolution de l'art à travers l'histoire comme Haskell le montre :

« Ce qui est remarquable, dans les expositions du palais Pitti et de l'Orangerie, ce n'est pas seulement la manière dont elles ont modifié l'approche des Maîtres anciens – et, naturellement, entretenu certains malentendus – en Italie et en France, mais aussi leur impact sur l'art contemporain et sur des cercles intellectuels plus larges ». ¹⁹²

¹⁹⁰ *Ibidem*, p.29

¹⁹¹ Francis Haskell, *Le musée éphémère ; Les maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, Gallimard, 2002, pp.170-187

¹⁹² *Ibidem*, p.187

Chapitre III. Le musée et ses territoires

Etudier le musée sous l'angle de la politique de diffusion, c'est donc montrer la construction de ses territoires et de ses réseaux. Dans le mouvement de la mondialisation, un phénomène récent, le musée s'occupe des échanges et de la communication à l'échelle internationale. L'extension ou le développement du territoire et du réseau s'insère naturellement dans l'ère de la mondialisation. Quand on cherche à penser la circulation d'une institution culturelle sous l'angle de la politique de prêt, les notions de territoire et celle de réseau et la mondialisation sont étroitement corrélées.

En effet notre point de vue consiste à privilégier le point de vue de l'expansion du musée, d'une part, la décentralisation à l'échelle nationale comme le Centre Pompidou-Metz et le Louvre-Lens, et d'autre part, l'internationalisation qui récemment s'est avérée corrélée à la création d'antennes de la part des grandes institutions culturelles au point que la presse a évoqué la création de « multinationales » de la culture. Ceci suppose de mener des investigations sur plusieurs plans : celui du phénomène désigné comme « mondialisation » dans le secteur culturel, celui du rôle joué par la création d'antennes, celui des expositions internationales.

III-1. Le musée et la mondialisation

Parmi les ouvrages consacrés à la mondialisation dans le contexte de la culture singulièrement dans le monde de l'art, ceux de Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché* et *Le marché de l'art*, s'avèrent le plus précieux : c'est ceux qui comportent le plus d'enseignements sur les nouvelles scènes muséales.

III-1-1. La notion de mondialisation

Certes on entend souvent le terme de la mondialisation : donc rappeler la définition de ce terme est important.

La mondialisation est définie ainsi dans le dictionnaire :

« Terme utilisé pour décrire le processus de généralisation des échanges entre les différentes parties de l'humanité, entre les différents lieux de la planète. La mondialisation consiste à produire un niveau de société pertinent à l'échelle de

l'ensemble des hommes, le monde ». ¹⁹³

Dans l'*Encyclopaedia universalis* on définit la mondialisation de la manière suivante :

« La mondialisation, au sens général du terme, constitue à la fois le processus et le résultat du processus selon lequel les phénomènes de divers ordres (économie, environnement, politique, etc.) tendent à revêtir une dimension proprement planétaire... Plus précisément, le terme renvoie en particulier aux domaines économique et financier, où les effets du processus sont particulièrement sensibles. Celui-ci s'est d'abord nourri du développement considérable des échanges commerciaux au cours des dernières décennies, puis de celui des investissements directs. Il débouche sur une troisième étape, la « globalisation », caractérisée par l'organisation de réseaux de production transnationaux grâce à l'association de l'informatique et des télécommunications, et à la circulation instantanée de l'information. La phénomène, qui ne se réduit donc pas à une internationalisation accentuée, tend à vider de son sens la notion de marché intérieur captif et concourt notamment à la « délocalisation », c'est-à-dire à l'externalisation des activités productives ». ¹⁹⁴

La définition anthropologique que donne Marc Augé n'est pas sans intérêt : « Sous le terme « mondialisation » - terme qui semble caractériser notre époque –, on peut entendre deux réalités assez différentes. La première est celle de la globalisation économique. D'une part, on pourrait dire qu'elle inclut le domaine technologique, car les technologies constituent des produits qui sont vendus sur le marché mondial. D'autre part, ce sont ces mêmes technologies qui fondent l'ordre de la mondialisation permettant la communication à l'échelle planétaire. Parallèlement, grâce à cette dernière, il semble exister une deuxième réalité, celle de la planétarisation, à savoir la prise de conscience d'appartenir à un corps

¹⁹³ Cynthia Ghorra-Gobin (dir), *Dictionnaire des mondialisations*, Paris, Armand Colin, 2006, p.259

¹⁹⁴ *Encyclopaedia universalis*, 1996, p.2436

physique relativement restreint, qui est la planète ».¹⁹⁵

La mondialisation désigne le processus des échanges entre les différentes parties de la planète du point de vue de la politique, de l'économie et de la technologie. Ce phénomène de la mondialisation permet aussi la communication à l'échelle planétaire. Dans cette perspective, la notion de mondialisation s'avère nécessaire pour notre sujet dans la mesure où le musée s'inscrit à l'ère de la mondialisation à travers la circulation des œuvres et des expositions.

III-1-2. La mondialisation et la communication

Jean-Pierre Warnier définit la mondialisation de la culture comme la circulation des biens et des produits culturels à l'échelle mondiale :

« On danse le tango argentin à Paris, le bikutsi camerounais à Dakar, la salsa cubaine à Los Angeles. McDo sert ses hamburgers à Pékin, et Canton sa cuisine à Soho. L'art zen du tir à l'arc bouleverse l'âme germanique. La baguette parisienne a conquis l'Afrique de l'Ouest. À Bombay, on voit le pape en mondovision. Les Indiens frémissent en direct à la vue des attentats de Madrid. L'expression de « mondialisation de la culture » désigne cette circulation de produits culturels à l'échelle du globe ».¹⁹⁶

Il affirme que si la mondialisation de la culture désigne la circulation des biens culturels à l'échelle internationale, la circulation de biens culturels mondiaux est un fait de communication.¹⁹⁷

Dominique Wolton, dans son ouvrage *L'autre mondialisation*, explique les trois étapes de la mondialisation. La première mondialisation est la politique avec la création de l'ONU, les déclarations des Droits de l'homme après la Seconde Guerre mondiale, la deuxième concerne l'économie avec l'ouverture des frontières, et la troisième, ce que

¹⁹⁵ Marc Augé, « La planète comme territoire. Un défi pour les architectes », in Alessia de Biase et Cristina Rossi, *Chez nous : identités et territoires dans les mondes contemporains*, 2006, p.10

¹⁹⁶ Jean-Pierre Warnier, *La mondialisation de la culture*, Paris, La Découverte, 2004, p3

¹⁹⁷ *Ibidem*, p.92

Wolton appelle l'autre mondialisation, indique la culture et la communication.¹⁹⁸ De nombreux messages en circulant rapidement rendent plus large la vision du monde et forcent à modifier les systèmes d'interprétation et « La culture devient ainsi un enjeu pour *interpréter* un monde de plus en plus accessible, mais instable ». ¹⁹⁹ La culture permet de comprendre le monde, pourtant « Cette culture «élargie» est différente selon les continents, et elle n'a pas le même sens selon les pays ». ²⁰⁰ Appréhender la mondialisation de la communication, c'est selon Wolton prendre conscience des mouvements dont le principal effet est l'ouverture sur des cultures autres que les cultures nationales :

« Le vrai changement avec la mondialisation de la communication, c'est que les cultures s'exportent, bougent, ne sont pas seulement liées à des histoires et à des territoires. C'est un facteur formidable d'ouverture culturelle que l'on constate dans tous les pays, où les cultures « d'ailleurs » s'installent ». ²⁰¹

Si l'on peut donner une définition sur la mondialisation dans une perspective communicationnelle, comme le souligne Louis Sabourin ; la mondialisation est « une révolution et un processus communicationnels ». ²⁰² Cette définition applique à notre hypothèse : la circulation d'une institution culturelle construit un territoire et elle s'inscrit dans l'ère de la mondialisation. Puisque, comme il l'explique, depuis la fin du XVI^e siècle, le développement de la navigation maritime et des voies de communication a rendu le commerce international possible et ce développement a aidé l'extension de la société internationale et l'expansion des rapports internationaux. ²⁰³ Les voies de communication aujourd'hui sont plus développées et se sont multipliées comme il le souligne : « En effet,

¹⁹⁸ Dominique Wolton, *L'autre mondialisation*, Paris, Flammarion, 2003, p12

¹⁹⁹ *Ibidem*, p.45

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ *Ibidem*, p.48

²⁰² Louis Sabourin, « Développement culturel et mondialisation », in *Notes et documents*, 65, septembre-décembre 2002, p.11

²⁰³ *Ibidem*.

cette situation entraîne des masses gigantesques d'échanges d'informations, d'idées et la transmission de valeurs ». ²⁰⁴ Selon la définition de Sabourin, la circulation des biens et des idées en tant que moyen communicationnel a des effets sur le plan symbolique ; les nouveaux processus communicationnels suscitent une intensification des échanges à l'échelle internationale.

III-1-3. Leclerc : la mondialisation de l'art

Pour Gérard Leclerc, la mondialisation apparaît surtout comme l'occidentalisation du monde : c'est en effet la diffusion des valeurs européennes et américaines.

Il explique tout d'abord que l'art tel que nous le connaissons est le fruit, d'une part, de croisements entre grandes civilisations comme entre l'art byzantin et l'art islamique, et, d'autre part, des voyages des grands artistes européens d'un pays à l'autre comme les déplacements d'artistes du Nord vers l'Italie. Jusqu'à une date récente, la circulation des artistes était plus intense que la circulation des œuvres. En outre, la circulation des œuvres et des consommateurs se limitait à l'intérieur de l'Europe. Cependant, depuis quelques années, nous sommes entrés dans l'ère de la mondialisation qu'il caractérise ainsi :

« Un effondrement des frontières qui a lieu à l'échelle de la planète, et qui la transforme en un énorme réseau de flux : humains, économiques, technologiques, intellectuels, culturels ». ²⁰⁵

En précisant que la mondialisation culturelle s'attache à la mondialisation générale, et à la mondialisation économique, comme mutation du système des échanges, Leclerc montre la mondialisation de l'art :

« La mondialisation de l'art, en particulier, renvoie à une intensification et à un changement qualitatif des échanges, dans le triple domaine de la circulation de l'art (musées, reproductions des œuvres), de la consommation (visites des musées réels, mais aussi des musées virtuels, potentiellement facteurs de

²⁰⁴ *Ibidem.*

²⁰⁵ Gérard Leclerc, « La circulation mondiale des images. De la fracture Nord-Sud à l'asymétrie transatlantique », in *Esprit*, n° 283, mars-avril 2002, p.336

« mondialisation » du goût des amateurs d'art), et de la production (ces mêmes musées, ainsi que les grandes galeries des mégapoles culturelles étant également à même d'engendrer une homogénéisation ou une standardisation des styles de création des artistes, et la disparition des « écoles nationales » ou régionales antérieures). La mondialisation de l'art signifie donc tout d'abord une intensification de la circulation internationale des artistes (la formation de diasporas dans les grandes métropoles culturelles : New York, Paris, Londres, etc.); de la circulation des œuvres (musées, galeries, salles de ventes); des consommateurs, avec le développement du tourisme culturel ».²⁰⁶

Comme il le souligne, la mondialisation de l'art est une augmentation de la circulation des artistes, des œuvres et des consommateurs à l'échelle internationale.

Il explique ensuite le rôle des médiateurs internationaux, des grands réseaux de création, de circulation et de présentation mondiaux dans le contexte de la mondialisation de l'art. Les médiateurs internationaux, selon lui, sont des grands musées globaux, des galeries, des salles de ventes aux enchères, des grandes revues d'art nationales et internationales, et des grandes foires internationales :

« Ces acteurs, ces institutions, ces lieux d'exposition rendent possible, ou plus efficace, l'ouverture de l'art occidental aux autres « mondes de l'art », aux autres civilisations. Ils peuvent apprivoiser le regard du spectateur occidental moyen, ou profane, à des formes esthétiques inconnues de lui, ou avec lesquelles du moins il n'est pas familier. Ils peuvent commencer un apprentissage du regard qui permettra de faire fonctionner véritablement le musée imaginaire mondial ».²⁰⁷

Comme Leclerc le souligne, la mondialisation de l'art est une accentuation de la circulation des artistes, des œuvres et des consommateurs à l'échelle internationale. Dans cette perspective, les grands médiateurs internationaux deviennent importants.

²⁰⁶ *Ibidem.*

²⁰⁷ *Ibidem*, p.348

III-1-4. Raymonde Moulin : le changement du monde de l'art

Les musées contemporains se transforment naturellement avec la mondialisation. Il est intéressant d'étudier le territoire dans le monde de l'art afin de comprendre la relation entre le territoire et le musée avec le changement du monde de l'art.

Raymonde Moulin explique dans ses ouvrages l'actualité des mondes de l'art, d'une part, l'intensification du marché de l'art, et d'autre part, la mutation des musées.

Aujourd'hui les musées ne sont pas seuls acteurs dans le monde de l'art. Le marché de l'art international et contemporain s'intensifie depuis la fin du XIX^e siècle, grâce au marchand-entrepreneur. Le marchand-entrepreneur autrement dit innovateur dans la mesure où il est l'intermédiaire entre un artiste et ses clients devient temporairement monopoliste.

Le marchand-entrepreneur peut essayer de maximiser son profit selon deux dimensions : il stocke des œuvres acquises avec le bas prix et attend en sélectionnant les clients, ou il crée une situation provisoirement favorable et vend beaucoup et fait monter les prix très vite.²⁰⁸ Le marché de l'art international et contemporain aussi s'amplifie, à partir des années 1960-1970, par les galeries leaders. Les galeries leaders contribuent à baliser le territoire artistique et à fixer les tendances dominantes.²⁰⁹ Les galeries leaders, assurant du monopole d'une tendance, mettent en œuvre une stratégie de promotion. Pour fabriquer la demande d'apprécier le nouveau mouvement artistique, les galeries leaders combinent les techniques du marketing commercial et de la publicité avec celles de la diffusion culturelle.²¹⁰ Les galeries leaders, qui peuvent mobiliser un important réseau de galeries au niveau international, mènent une stratégie de promotion artistique qui contribue à l'internationalisation du marché :

« Mobilisés autour de la galerie leader, tous les acteurs, économiques et culturels, agissent vite et de concert pour que les artistes soient placés partout où il faut,

²⁰⁸ Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1997, p.46

²⁰⁹ Raymonde Moulin, *Le marché de l'art : Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2003, p.43

²¹⁰ Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1997, p.47

dans les grandes revues, les musées, les collections, les grandes manifestations culturelles internationales. La stratégie du temps court, du *hype* et de la promotion internationale accélérée a contribué, à la fin des années 1980, à la starification d'artistes jeunes, appelés à produire beaucoup pendant la période restreinte de leur lancement ».²¹¹

Notons que les grands collectionneurs exercent un pouvoir sur le marché de l'art international et contemporain. Ils achètent un grand nombre d'œuvres, à des prix relativement faibles, dont plusieurs du même artiste en collaboration avec le marchand ou les marchands qui assurent la promotion des artistes. L'entrée dans une grande collection contribue à la réputation de l'artiste. Ils deviennent leaders d'opinion. Un groupe de collectionneurs, rassurés par leurs jugements, achètent les œuvres. Les achats du premier collectionneur et ceux des suiveurs donnent à l'artiste une célébrité.

Le marché de l'art international et contemporain ne peut pas être séparé de la promotion culturelle. La promotion culturelle s'appuie sur le réseau culturel international comme les manifestations internationales :

« Les grandes manifestations internationales, comme la Biennale de Venise ou la Documenta de Kassel, marquent les rendez-vous périodiques du monde cosmopolite de l'art international. Elles sont de grands moments de la sociabilité artistique et des lieux privilégiés d'échanges de l'information. Les bilans et les perspectives élaborés par les comités d'organisation des biennales ou quadriennales, en faisant le point et en donnant le ton, contribuent à la standardisation des choix des collectionneurs et des directeurs de musée. Les artistes eux-mêmes s'y trouvent confrontés à l'image sociale de leur œuvre ainsi qu'aux autres courants esthétiques. Ces manifestations exercent aussi, comme le Salon de Paris au XIX^e siècle, une fonction de qualification des créateurs. Agissant en tant qu'académies informelles, elles participent à l'élaboration d'un palmarès des valeurs esthétiques et constituent les étapes obligées d'une carrière

²¹¹ Raymonde Moulin, *Le marché de l'art : Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2003, p.45

artistique du double point de vue de la réputation de l'auteur et du prix des œuvres ». ²¹²

Il faut également souligner les foires d'art contemporain à Bâle, ARCO à Madrid, FIAC à Paris, à Berlin, à Francfort, à Cologne, à Chicago, Armory Show à New York, Art Basel à Miami.

Confrontés à la situation compétitive dans le monde de l'art, les musées, notamment les musées d'art contemporain, tentent d'élargir leurs réseaux. À partir de l'extension géographique du réseau institutionnel comme la stratégie de marque de la Fondation Guggenheim, les musées organisent leurs réseaux comme Moulin le montre :

« Les musées sont organisés en réseaux, les institutions d'accueil des artistes et des expositions itinérantes également. Qu'il s'agisse d'art ancien ou d'art contemporain, le réseau des musées et des institutions qui occupent le sommet du palmarès, en organisant la circulation des œuvres et des hommes, participe d'une économie de la reconnaissance d'abord et de la célébrité ensuite ». ²¹³

Les dernières décennies, comme Moulin l'explique, se caractérisent par la multiplication des expositions et par le développement des réseaux institutionnels de diffusion nationale et internationale. Les circuits de diffusion sont en même temps des circuits d'identification esthétique et de qualification. ²¹⁴ La circulation des œuvres et des expositions devient importante à l'ère de l'internationalisation des musées.

III-2. L'expansion du musée à l'échelle nationale : le musée et ses annexes

Une analyse de l'expansion du musée à l'échelle nationale révèle la politique de décentralisation. Cette politique de décentralisation est liée au tourisme culturel et surtout à la valorisation de la collection du musée. Notre recherche s'appuie sur deux opérations : le Centre Pompidou-Metz et le Louvre Lens. Cette étude pose la question de la

²¹² *Ibidem*, p.48

²¹³ *Ibidem*, pp.106-107

²¹⁴ Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1997, p.340

disponibilité des œuvres et de l'accessibilité des œuvres à travers la politique de diffusion.

III-2-1. Le Centre Pompidou-Metz

Le Centre Pompidou-Metz a ouvert ses portes le 12 mai 2010. Le bâtiment était conçu par Shigeru Ban et Jean de Gastines. Le Centre Pompidou entre dans une nouvelle ère en montrant sa politique de diffusion. Nous avons vu pour la première fois ce type d'opération en France ; la décentralisation du musée, au sens plus large, l'expansion du musée ou le musée et son annexe.²¹⁵

Pour mener à bien la vocation de ce projet, c'est-à-dire la diffusion des œuvres au plus large, le choix du lieu d'implantation était important. La ville de Metz a une position géographique avantageuse : proche de l'Allemagne, de la Belgique et du Luxembourg. Le Centre Pompidou-Metz attire des visiteurs en provenance de l'Europe et éventuellement des touristes en provenance de tous les pays.

Le point remarquable du Centre Pompidou-Metz est la diffusion la plus large des collections du Musée national d'art moderne, les collections majeures d'art moderne et contemporain. Le Centre Pompidou-Metz présente donc en principe des œuvres provenant des collections du Musée national d'art moderne, et la mise à disposition des œuvres prend la forme de prêt. Le coût du transport de la collection est pris en charge par la ville de Metz.²¹⁶

Il y a six expositions par an au Centre Pompidou-Metz. Les deux tiers des 5 000 m² sont alimentés par 400 œuvres environ de la collection du Musée national d'art moderne, et le reste est constitué de prêts de musées, notamment étrangers.²¹⁷

Comme la disposition des œuvres prend la forme de prêt, la question réside dans la disponibilité de la collection du Musée national d'art moderne pour le Centre

²¹⁵ En Angleterre, la Tate Gallery a mené ce type d'opérations. La Tate Liverpool a ouvert depuis 1988, Tate St Ives a ouvert en 1993, et Tate Modern a ouvert en 2000.

²¹⁶ Alain Seban, « Ce ne sera pas un ovni parisien », propos recueillis par Michel Guerrin, in *Le Monde*, le 11 mai 2010

²¹⁷ *Ibidem*.

Pompidou-Metz, car la collection du Musée national d'art moderne est beaucoup sollicitée par les institutions non seulement françaises mais aussi étrangères. La question est donc le Musée national d'art moderne peut-il prêter ses œuvres autant que le Centre Pompidou-Metz voudrait ? Alain Seban, président du Centre Pompidou, donne une réponse positive sous condition de tenir compte de trois facteurs :

« nous prêtons beaucoup à des musées dans le monde ; les œuvres trop fragiles ne peuvent bouger ; une clause juridique peut interdire un déplacement, par exemple les sculptures de l'atelier de Brancusi ».²¹⁸

Près de 800 œuvres ont été prêtées pour l'exposition inaugurale du Centre Pompidou-Metz intitulée « Chefs-d'œuvre ? », et la majorité des œuvres est venue du Musée national d'art moderne. Le prêt d'œuvres au Centre Pompidou-Metz permet d'exposer beaucoup d'œuvres conservées en réserve au Centre Pompidou à Paris. Par exemple, *Reliefs pour l'escalier du palais des Chemins de fer* et *Entrée du Hall des réseaux du palais des Chemins de fer* de Robert Delaunay, *Assia* (sculpture) de Charles Despiau ont été montrés pour la première fois au public.²¹⁹

Si le premier objectif du Centre Pompidou-Metz est de valoriser le fonds du Musée national d'art moderne alors que beaucoup d'œuvres ne sont jamais sorties des réserves faute d'espace, néanmoins ces établissements devraient bénéficier d'une certaine autonomie si l'on se réfère aux propos d'Alain Seban, président du Centre Pompidou ; à la question du lien entre le Centre Pompidou à Paris et le Centre Pompidou-Metz, il répond ainsi « Metz n'est pas une filiale, plutôt notre enfant, que nous voulons autonome ».²²⁰ Laurent Le Bon, directeur du projet du Centre Pompidou-Metz et conservateur du patrimoine au sein du Musée national d'art moderne - service des collections historiques, affirme :

²¹⁸ *Ibidem.*

²¹⁹ Didier Rykner, « Ouverture du Centre Pompidou-Metz », le 13 mai 2010, in <http://www.latribunedelart.com>

²²⁰ Alain Seban, « Ce ne sera pas un ovni parisien », propos recueillis par Michel Guerrin, in *Le Monde*, le 11 mai 2010

« Le Centre Pompidou-Metz n'est ni une antenne, ni une annexe du Centre Pompidou mais une institution sœur, autonome dans ses choix scientifiques et culturels, qui développe sa propre programmation en s'inspirant de l'esprit du Centre Pompidou et en s'appuyant sur son savoir-faire, sur son réseau et sur sa notoriété. Pour porter ces valeurs, cette institution bénéficie d'un atout unique, celui de pouvoir puiser dans les collections du Centre Pompidou qui, avec 65 000 œuvres, détient l'une des deux meilleures collections au monde dans le domaine de l'art moderne et contemporain, et la plus importante en Europe ». ²²¹

Dans un certain sens comme Laurent Le Bon le fait remarquer, le Centre Pompidou-Metz peut être autonome en montrant sa propre programmation. Pourtant, quand on envisage la politique de prêts entre des institutions, il semble que cette autonomie est amoindrie par le fait que la collection est celle du Musée national d'art moderne. Le tiers des expositions est organisé par le prêt d'autres musées notamment étrangers. Si le Centre Pompidou-Metz demande des prêts d'œuvres aux musées, ces musées lui en demandent aussi. Nous savons bien que la collection du Musée national d'art moderne est l'objet de multiples sollicitations et qu'il organise des expositions prestigieuses hors les murs. Entre l'accrochage au Centre Pompidou à Paris, le prêt aux musées français et étrangers, l'accrochage au Centre Pompidou-Metz, la contrepartie pour le Centre Pompidou-Metz, il est de plus en plus difficile d'organiser le prêt d'œuvres.

Nous pouvons donc voir, avec l'ouverture du Centre Pompidou-Metz, comment la politique de prêt d'œuvres du Centre Pompidou à Paris et aussi dans ses réseaux et ses territoires évolue.

III-2-2. Le Louvre Lens

En matière de politique de diffusion, il ne faut pas oublier le projet Louvre-Lens qui est un autre projet important de décentralisation d'un musée français. Ce projet a déjà commencé en 2003 lorsque Jean-Jacques Aillagon, ministre de la culture et de la communication, a exprimé la nécessité de la décentralisation des grands établissements

²²¹ <http://www.centrepompidou-metz.fr>

culturels parisiens. Le 29 novembre 2004, la ville de Lens a été choisie comme une ville d'accueil du Louvre. Le futur Louvre-Lens réalisé par les architectes japonais de l'agence Sanna, Kazuyo Sejima et Ryue Nishizawa, a son ouverture prévue en 2012.

Le projet culturel du Louvre-Lens souligne que le fonctionnement d'un musée adapté à l'actualité :

« Le Louvre-Lens sera une collection procédant d'une sélection d'œuvres venues de tous les départements du Louvre et les redéploiera selon les principes classiques et intangibles. En ce sens, ce ne sera pas une « antenne », comme on l'a dit trop souvent, qui n'aurait avec le Louvre qu'un rapport distant et formel. Le Louvre-Lens sera au contraire un département expérimental du Louvre, une sorte de « *musée d'art et d'essai* » qui proposera un nouveau regard sur les œuvres d'art. Le Louvre-Lens, ce sera le Louvre même, dans toutes ses facettes, dans toutes ses missions, porté par toutes ses équipes, attentif au terrain - géographique, culturel, sociologique - soucieux de s'insérer dans un réseau régional, dense et structuré ». ²²²

Le Louvre-Lens présente les œuvres importantes du Louvre à Paris provenant des huit départements du Louvre (peintures, sculptures, objets d'art, antiquités grecques et romaines, antiquités égyptiennes, antiquités orientales, arts graphiques et arts de l'Islam). La présentation des œuvres suivra trois modes majeurs : la Galerie du temps, le Pavillon de verre, le parcours de retour. La Galerie du temps, constituée des collections du Louvre, présente plus de 300 œuvres d'une manière strictement chronologique. ²²³ Le Pavillon de verre offre une nouvelle approche des œuvres. Renouvelé tous les ans, le Pavillon de verre présente une exposition consacrée à une thématique particulière. ²²⁴ Le parcours de retour, situé sur le chemin qui ramène vers le hall d'accueil et qui est en sens inverse la

²²² Ministère de la culture et de la communication, *Louvre-Lens*, le 12 mai 2005, in <http://www.nordmag.fr>

²²³ Le Louvre, *Le projet scientifique et culturel du Louvre-Lens*, juin 2008, p.73, in <http://www.louvre-lens.fr>

²²⁴ *Ibidem*, p.74

Galerie du temps, montre les expositions de plus petites dimensions.²²⁵ Il y a également deux grandes expositions temporaires par année, en hiver et en été.²²⁶

Le point remarquable de ce projet est que le Louvre-Lens essaie d'être le Louvre même en présentant des œuvres importantes du Louvre à Paris, et essaie de travailler collectivement en établissant la relation avec les musées de la région Nord-Pas-de-Calais. La polémique évoquée contre la vocation du Louvre-Lens réside dans le fait que les œuvres sortiront des murs du Louvre. L'argument généralement avancé est qu'on ne peut pas imaginer le Louvre sans chefs-d'œuvre, que les absences sont dommageables pour les visiteurs venant du monde entier comme l'exprime Didier Rykner :

« La collection du Louvre ne peut être dépecée comme si elle n'avait pas une cohérence. Il est question par exemple d'envoyer *Monsieur Bertin* d'Ingres à Lens pendant plusieurs années. Ce tableau – et bien d'autres – manquera évidemment aux cimaises du Louvre ».²²⁷

Henri Loyrette, président du Louvre, a expliqué la vocation du Louvre-Lens lors de l'interview en 2005. Le Louvre-Lens n'est pas un projet pour résoudre les problèmes physiques du Louvre à Paris, c'est-à-dire pour chercher l'espace afin de montrer les œuvres qui ne sont pas sorties des réserves, mais le Louvre-Lens est un projet pour répondre aux questions de l'accessibilité des œuvres d'art, comme Henri Loyrette le souligne :

« Les grands musées encyclopédiques à New York, Berlin, Londres, Saint-Petersbourg réfléchissent avec nous à cette question de l'accessibilité de l'œuvre d'art mais je crois pouvoir dire que nous sommes en pointe. Je pense sincèrement que l'avenir des musées passe par cette réflexion. Elle est incontournable. Je suis également persuadé que des liens forts doivent être tissés

²²⁵ *Ibidem.*

²²⁶ <http://www.louvre-lens.fr>

²²⁷ Didier Rykner, « Les dix raisons pour lesquelles le Louvre-Lens est un mauvais projet », le 3 décembre 2009, in <http://www.latribunedelart.com>

avec des partenaires privilégiés, l'Éducation nationale par exemple ».²²⁸

La question de l'accessibilité de l'œuvre d'art est un enjeu. C'est un pari contradictoire : d'une part, le mouvement des œuvres d'art crée la satisfaction, et d'autre part, ce mouvement donne de la déception.

Le futur Louvre-Lens nous montre comment un musée-mère comme le Louvre à Paris peut satisfaire ses visiteurs à Paris et à Lens avec le mouvement des œuvres d'art, et comment il peut organiser ce mouvement en organisant ses expositions à Paris, à Lens et à l'étranger.

III-3. Le musée comme marque : l'internationalisation des musées

Notre objectif est de montrer que la circulation des œuvres et des expositions construit la réputation d'un musée à l'échelle internationale. La marque que constitue l'image du musée joue un rôle important dans le mouvement de l'internationalisation. Notre enquête s'appuie sur le projet du Louvre Abou Dhabi et les stratégies territoriales de la Fondation Guggenheim. Cette analyse doit permettre de montrer le contexte d'une politique de diffusion, les stratégies mises en œuvre par les grands musées sur fond d'une compétition internationale.

III-3-1. La notion de marque

Si l'on adopte le point de vue de Bourdieu, à savoir que le champ de l'art comme d'autres espaces sociaux est défini par des stratégies de distinction et de domination, on peut alors comprendre et expliquer la transformation des musées en marques.

Qu'est-ce que la marque ? Pour répondre cette question, il faut savoir d'abord la signification de la marque dans un champ de l'économie et il est nécessaire d'appliquer ensuite la définition de la marque à l'univers du musée.

Philip Kotler, l'une des plus personnes les plus en vue dans le domaine du marketing, donne cette définition de la marque :

« Une *marque* est « un nom, un terme, un signe, un symbole, un dessin ou toute

²²⁸ Henri Loyrette, « Le Louvre-Lens répondra à nos questions », in *La Voix du Nord*, le 29 mai 2005

combinaison de ces éléments servant à identifier les biens ou services d'un vendeur ou d'un groupe de vendeurs et à les différencier des concurrents ». ²²⁹

Cette définition s'appuie sur les notions d'identification et de différenciation. En ce sens elle est un élément de distinction dans un contexte de concurrence entre musées : elle participe à la fois de l'identité et de l'image d'une organisation, d'une institution ou d'un musée.

Jean-Noël Kapferer, un expert en management des marques, présente la marque comme un avantage concurrentiel :

« Pourquoi les financiers préfèrent-ils les entreprises à marques fortes ? Parce que le risque est moindre. Ainsi la marque fonctionne de la même façon pour le consommateur et pour le financier : la marque supprime le risque. Le prix à payer rémunère la certitude, la garantie, l'extinction du risque. En achetant très cher des entreprises à marques le financier acquiert des cash flows prévisionnels quasi certains ». ²³⁰

Insistant sur la valeur financière de la marque, Kapferer explique que la marque forte peut supprimer le risque, par conséquent elle devient concurrentielle.

Georges Lewi, un spécialiste reconnu en stratégie des marques, considère la marque ainsi : « Une marque est un repère mental sur un marché qui s'appuie sur des valeurs tangibles et des valeurs intangibles ». ²³¹ Lewi explique qu'une marque est une représentation mentale : non seulement une image mais aussi une perception complexe et complète d'éléments objectifs et de sensations subjectives. ²³²

François Colbert a appliqué la notion de la marque au domaine de la culture :

« Les entreprises culturelles disposent toutes d'une marque de commerce. Le nom

²²⁹ Philip Kotler, *Marketing management*, Paris, Pearson Education France, 2006, p.314

²³⁰ Jean-Noël Kapferer, *Les marques, capital de l'entreprise : Créer et développer des marques fortes*, Paris, Éditions d'Organisation, 1998, p.28

²³¹ Georges Lewi, *Branding management : La marque, de l'idée à l'action*, Paris, Pearson Education France, 2005, p.12

²³² *Ibidem*.

d'une compagnie connue évoque des images dans l'esprit du consommateur, qui y associe un produit en particulier. Même les gens qui ne sont jamais allés à la Scala de Milan ou au Museum of Modern Art de New York ont une idée de ce qu'ils vont y trouver ».²³³

Cette définition repose sur la notion d'identification et de la différenciation. Comme les entreprises commerciales, pour les entreprises culturelles, la marque est une identité. La marque construit une image à destination des consommateurs. Dans cette perspective, une marque forte attire les consommateurs et permet de créer des franchises :

« Le Guggenheim Museum a utilisé une forte identité reliée au nom (marque) du musée pour accroître sa clientèle et créer des franchises à travers le monde ».²³⁴

Par ailleurs, Alain Quemin montre le concept de marque pour la réputation des artistes sur le marché et sur la scène de l'art contemporain international. Il a mené de multiples analyses et a conclu que la nationalité des artistes et l'image des pays continuent à compter beaucoup, notamment en ce qui concerne les États-Unis et l'Allemagne. La nationalité des artistes est importante dans la labellisation :

« Il semble en effet pratiquement s'agir d'une condition – même si celle-ci est presque toujours implicite – pour être reconnu, « labellisé », par les académies informelles du monde de l'art qui, aujourd'hui encore et en dépit des dénégations, sont encore contrôlées par le seul monde occidental ».²³⁵

III-3-2. Le Louvre Abou Dhabi

La question de la marque est venue sur le devant de la scène avec le Louvre et Abou Dhabi. Le point remarquable de ce projet, c'est que le Louvre donne l'accord sur l'usage de son nom pendant trente ans et six mois. Pour cela le Louvre reçoit 400 millions d'euros.

²³³ François Colbert, *Le marketing des arts et de la culture*, Montréal, Paris, Gaëtan morin édition, 2000, p.38

²³⁴ *Ibidem.*

²³⁵ Alain Quemin, *Op.cit.*, p.174

Le premier article du contrat implique que Abou Dhabi emprunte les œuvres non seulement au Louvre mais aussi aux musées français, à Paris, comme le Centre Pompidou, le musée d'Orsay, le musée du quai Branly, le musée Guimet, le musée Rodin, le musée de Versailles. La France a pour mission principale de prêter des œuvres en attendant que Abou Dhabi ait ses propres collections.

Afin de gérer ce futur musée, l'Agence internationale des musées de France a été créée. Elle est chargée du projet scientifique et culturel du musée, du développement du recrutement de tous les personnels. Elle encadre la commission d'acquisition des collections financées par Abou Dhabi, 40 millions d'euros par an pendant dix ans. La France s'engage à fournir quatre expositions temporaires par an pendant dix ans. Concernant les prêts permanents, la France s'engage à prêter pendant dix ans. Les deux premières années, 300 œuvres seront présentées pendant trois mois à deux ans.

L'introduction de cette dimension propre à l'univers commercial suscite une pétition contre ce projet. C'était le 13 décembre 2006 que le texte de la pétition a paru dans *Le Monde*, signé par Françoise Cachin, directeur honoraire des Musées de France, Jean Clair, ancien directeur du Musée Picasso, et Roland Recht, professeur au Collège de France. Le point de vue est que les musées ne sont pas à vendre. Ils critiquent la Fondation Guggenheim comme « le désastreux pionnier de l'exportation payante de ses collections dans le monde entier, qui se vante d'être un « entertainment business » ». ²³⁶ Ils accusent également le Louvre d'avoir déposé certaines œuvres à Atlanta appelée « la riche cité du Coca-Cola ». ²³⁷ Et ils attaquent :

« Le pire est encore à venir. L'exemple actuel d'Abou Dhabi est alarmant. Ce pays d'à peine 700 000 habitants se propose de construire, dans un site touristique et balnéaire afin d'en augmenter l'attractivité, quatre musées, dont un inévitable Guggenheim, et un « français », portant la griffe « Louvre », mais obligeant à des prêts à long terme tous nos grands musées, dont les responsables n'auront plus

²³⁶ Françoise Cachin, Jean Clair et Roland Recht, « Les musées ne sont pas à vendre », in *Le Monde*, le 13 décembre 2006, p.25

²³⁷ *Ibidem*.

leur mot à dire. Ce sont nos responsables politiques qui sont allés offrir ce cadeau royal et diplomatique. Contre près de 1 milliard d'euros... N'est-ce pas cela « vendre son âme » ? »²³⁸

Ils pointent également le cas du Centre Pompidou à Shanghai :

« Et qu'en est-il des intérêts réciproques avec la Chine ou l'Inde ? Une annexe du Musée national d'art moderne à Shanghai semble être envisagée, alors que l'espace actuel du musée dans Beaubourg interdit de déployer ses collections, pour la plupart en réserve, qui feraient de lui, si elles avaient à Paris l'espace qu'elles méritent, l'un des deux plus beaux et des plus grands musées d'art moderne du monde, avec le MOMA de New York ».²³⁹

Et ils concluent :

« L'ensemble des grands musées français et européens ont résisté à ces expansions ou locations commerciales et médiatiques et les désapprouvent. Tout comme s'y opposent la plupart des conservateurs français, contraints à un devoir de réserve contestable sur des sujets qui sont pourtant l'essence de leur métier. Bien sûr, il faut prêter des œuvres d'art si leur état le permet et si leur sécurité est garantie, mais gratuitement, et dans le cadre de manifestations qui apportent une contribution à la connaissance et à l'histoire de l'art. C'était, jusqu'à présent, un impératif moral et scientifique.

Selon quel principe, soucieux de la conservation et de la mise en valeur des collections patrimoniales, devrait-on utiliser les œuvres d'art comme des monnaies d'échange ? Les enjeux politiques et diplomatiques doivent-ils primer sur toute autre considération et entraîner des dépôts payants d'œuvres essentielles au patrimoine d'un pays ? Serions-nous le seul pays d'Europe à l'envisager ? Et imiter les locations de l'Ermitage de Saint-Petersbourg à Las Vegas par exemple, pour pouvoir payer ses employés ?

Qu'avons-nous en France de mieux à offrir que nos trésors d'art, qui attirent

²³⁸ *Ibidem.*

²³⁹ *Ibidem.*

chaque année une grande partie des 76 millions de touristes, les plus nombreux du monde ? Que l'on puisse rêver d'un monde où circuleraient librement les hommes et les biens de consommation est légitime. Mais les objets du patrimoine ne sont pas des biens de consommation, et préserver leur avenir, c'est garantir, pour demain, leur valeur universelle ».²⁴⁰

Francine Mariani-Ducray, directrice des Musées de France, s'est défendue contre cette attaque dans un article intitulé « Nos œuvres d'art doivent circuler dans le monde » :

« Prêter des œuvres d'art à l'émirat d'Abou Dhabi dans le cadre d'une coopération culturelle d'Etat à Etat, ce n'est pas vendre les musées français. Faire circuler la collection de Musée national de l'Orangerie pendant sa fermeture pour travaux et recueillir ainsi du mécénat, obtenir une étape en France de l'exposition Barnes grâce à l'amodiation de dispositions testamentaires et permettre au public et aux mécènes français de contribuer à la restauration de la Fondation Barnes, ou prêter des œuvres du Louvre au High Museum d'Atlanta avec un mécénat américain important pour le Louvre, ce n'est pas disperser notre patrimoine à l'encan (*Le Monde* du mercredi 13 décembre). Ce qui change lorsque le Centre Georges Pompidou examine une implantation en Chine ou lorsque la France discute avec l'émirat d'Abou Dhabi, c'est l'échelle des opérations, la durée des coopérations, leur ampleur économique et leur ambition culturelle et politique ».²⁴¹

Elle a affirmé que la France doit répondre à la demande des pays comme les Émirats arabes unis qui ont besoin de ses valeurs en matière de gestion du patrimoine, de son savoir-faire et de son expertise. Elle explique ainsi le projet du Louvre Abou Dhabi :

« Le ministère de la culture et de la communication, sa direction des musées de France ont pour tâche de garantir la qualité et la probité de ces opérations par

²⁴⁰ *Ibidem.*

²⁴¹ Francine Mariani-Ducray, « Nos œuvres d'art doivent circuler dans le monde », in *Le Monde*, le 22 décembre 2006, p.20

nature exceptionnelles, et dont les retombées doivent servir l'image de notre pays et l'ensemble des musées français. Il leur appartient de veiller à ce que les politiques de prêt et de dépôt des collections nationales à l'égard des musées territoriaux français et les coopérations classiques entre musées de tous pays ne soient nullement considérées comme secondaires et soient poursuivies.

Dans un contexte nouveau de coopération internationale, les professionnels se doivent d'apporter les propositions et les réponses les plus innovantes, sans que rien des valeurs fondatrices du patrimoine national ne soit mis en péril, et notamment le principe absolu d'inaliénabilité des collections publiques. Cette opération inédite est perçue par nombre de professionnels des musées comme une innovation capitale. Etre sollicité par un pays qui a l'ambition de créer un musée d'envergure internationale dans une perspective de dialogue universel entre les cultures est une chance qui doit être saisie ».²⁴²

Jack Lang, ancien ministre de la culture, a clairement exprimé qu'il partage les projets du Louvre dirigés par le président du Louvre, Henri Loyrette :

« Soyons clairs : la société du spectacle et l'ordre marchand dirigent le monde dans lequel nous évoluons depuis des décennies. Il ne s'agit donc pas de créer une rupture dans la politique culturelle, mais de s'interroger sur ce que doit être un musée universel à l'heure de la mondialisation, d'élargir ses missions et ses publics. Si nous refusons cette réalité, d'autres s'empresseront alors d'augmenter leur assise culturelle et scientifique dans le monde à notre place : le British Museum a déjà signé des accords avec la Chine et le Qatar. Ce que propose le Louvre s'inscrit à mes yeux dans les missions initiales que la nation lui a confiées, et dans sa tradition. La création de la marque « Louvre » ne fait que prendre acte d'un fait déjà existant : le nom lui-même est, depuis longtemps, une référence universelle dans le monde des arts et de la culture : il donne le *la* dans la plupart des musées du monde ».²⁴³

²⁴² *Ibidem.*

²⁴³ Jack Lang, « Le Louvre, un musée universel », in *Le Monde*, le 1^{er} février 2007, p.18

En défendant les projets du Louvre, il insiste sur le musée dans l'ère de la mondialisation.

Le mardi 6 mars 2007, Renaud Donnedieu de Vabres, ministre de la Culture et Henri Loyrette, président du Louvre, ont signé l'accord entre la France et les Émirats arabes unis sur la création du Louvre Abou Dhabi à l'horizon 2012.

Cette polémique nous montre la même attitude et le même environnement qu'à l'époque où *la Joconde* et *la Vénus de Milo* ont été envoyées à l'étranger (*la Joconde* aux États-Unis et *la Vénus de Milo* au Japon), c'est-à-dire, les chefs-d'œuvre ne doivent pas changer de place.

Renaud Donnedieu de Vabres répond à la question sur la crainte de la commercialisation d'un musée en montrant les bénéfices :

« Il n'y a dans cet accord que des avantages dont on peut attendre des retombées extraordinaires. Ainsi l'intégralité des financements reçus des Émirats sera affectée à la seule politique d'investissement de nos musées, à l'acquisition de nouvelles œuvres d'art, au développement de leurs espaces d'exposition, à l'amélioration de leurs conditions d'accueil, au recrutement de collaborateurs. C'est au final le public français qui en bénéficiera ».²⁴⁴

III-3-3. La Fondation Guggenheim : sa stratégie d'implantation

Il convient de rappeler l'inauguration du musée Guggenheim de Bilbao en 1997. Lors de cette inauguration, il y a eu également une polémique à propos du musée portant sur son statut de « premier franchisé ».²⁴⁵

La ville de Bilbao, ravagée par la crise de la sidérurgie et des chantiers navals, était un symbole de chômage et de violence dans les années 1970 et 1980. Le taux de chômage avait atteint les 20%. Le gouvernement basque a essayé de changer son image, et au même moment, Thomas Krens, directeur de la Fondation Guggenheim, a cherché un site où cette fondation pouvait implanter sa collection puisque elle manquait d'espace. Le

²⁴⁴ *Le Figaro et Vous*, le 6 mars 2007

²⁴⁵ Leloup Michèle, « Musée : le choc Bilbao », in *L'Express*, n° 2413, le 2 octobre 1997

gouvernement basque a décidé de signer avec la Fondation Salomon Guggenheim pour construire le musée en 1991. Frank Gehry a été chargé de l'architecture du musée. Ce contrat a été critiqué comme « Projet pharaonique », « facture énorme » par des dirigeants économiques basques puisque le musée Guggenheim a été financé par le gouvernement basque avec 111,4 millions d'euros.²⁴⁶ Des intellectuels et des artistes ont également contesté « l'impérialisme américain ».²⁴⁷ Pourtant le Guggenheim Bilbao s'avère un succès. Deux ans après son inauguration, le Guggenheim Bilbao a accueilli environ 2 million de visiteurs.²⁴⁸ Le Bilbao a transformé une ville qui attire le tourisme culturel. Le Guggenheim Bilbao est certainement devenu un symbole de la ville.²⁴⁹

Déjà en 1979, la Fondation Guggenheim avait ouvert un musée à Venise dans le Palazzo Venier dei Leoni à la mort de Peggy Guggenheim et sa collection a fait une donation à cette fondation. Le musée Guggenheim SoHo a été créé en 1992, dessiné par l'architecte japonais Arata Isozaki.

Depuis le cas du musée Guggenheim de Bilbao, cette fondation a accentué la diffusion de sa marque dans le monde. La Fondation Guggenheim et la Deutsche Bank, elle-même propriétaire d'une collection, ont inauguré le Deutsche Guggenheim Berlin en octobre 1997. Dessiné par l'architecte américain Richard Gluckman, le musée montre deux ou trois expositions par an. La Deutsche Bank verse des droits annuels de 1,3 million de dollars pour l'organisation des expositions.²⁵⁰ Ce projet n'a rien coûté à la Fondation Guggenheim.

²⁴⁶ *Le Monde*, le 20 octobre 1997

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ *Le Monde*, le 25 janvier 2007

²⁴⁹ Il faut considérer, comme Jean-Michel Tobelem explique, que la transformation de la ville de Bilbao s'est inscrite dans un plan de rénovation urbaine globale : les berges de la rivière remodelées par Zaha Hadid, l'aéroport par Santiago Calatrava, le métro par Norman Forster. Cf. Sophie Cachon, « La tentation de Bilbao », in *Télérama*, le 15 mai 2010

²⁵⁰ Caroline Varga, « La Fondation Guggenheim, première chaîne internationale de musées », in *Espaces*, décembre 2001, p.35

Le musée Guggenheim-Ermitage de Las Vegas a été ouvert le 7 octobre 2001. Dessiné par l'architecte Rem Koolhaas, ce musée accueille des expositions. Ce projet a été créé avec le musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, mais aussi le Kunsthistorisches Museum de Vienne, qui se sont alliés pour prêter des œuvres.

L'expansion de cette fondation n'arrête pas. Comme le Louvre, elle prépare le nouveau projet pour Abou Dhabi, la capitale des Émirats arabes unis. Sa conception a été confiée en juillet 2006 à la Fondation Guggenheim, celle-ci a la responsabilité de gérer le premier musée consacré à l'art contemporain. Frank Gehry a été confié pour l'architecture. Thomas Krens considère cet investissement au Proche-Orient ainsi :

« Nous sommes engagés dans un échange culturel mondial à travers le développement de musées, de collections, de programmes qui rapprochent, tout en étant respectueux des différences. Le gouvernement américain dépense 1 milliard de dollars tous les quatre jours en Irak. Donnez-moi un mois de cet argent et je construis des centres culturels exceptionnels dans quatre pays du Proche-Orient. Cela n'aura rien à voir avec l'exportation de la culture américaine, mais beaucoup avec la création d'une identité locale. A Bilbao, nous ne sommes pas américains mais basques. A Venise, nous sommes italiens et, à Berlin, allemands ». ²⁵¹

Il est certain que la Fondation Guggenheim a montré sa stratégie d'implantation en renforçant sa marque à l'échelle internationale comme le montrent les inaugurations du musée Guggenheim à Bilbao, à Berlin, à Las Vegas, et le futur à Abou Dhabi.

III-3-4. Le musée à l'ère de l'internationalisation

Diffuser une marque en s'appuyant sur des antennes à l'étranger, est-ce une nouvelle stratégie communicationnelle du musée ? C'est ce que laissent penser les propos de Bruno Racine, ex-président du Centre Pompidou : « Pour une institution telle que l'établissement public du Centre Georges-Pompidou, il est essentiel de faire connaître un

²⁵¹ Eric Leser, « Un Guggenheim pour Abou Dhabi », in *Le Monde*, le 25 janvier 2007

savoir-faire, une expérience, une culture ».²⁵²

L'importance accordée à la marque est en étroite corrélation avec la compétition internationale des musées. Stéphane Martin, patron du quai Branly, a expliqué à propos du projet du Louvre Abou Dhabi : « Si le Louvre avait refusé, le British Museum ou l'Ermitage de Saint-Petersbourg auraient été sur les rangs. Et la France aurait perdu une belle occasion de montrer son savoir-faire ».²⁵³ Il est certainement important de protéger et préserver le patrimoine, mais le musée doit s'adapter au changement et il doit être conscient de montrer son existence à l'échelle nationale et internationale en valorisant sa collection comme Junji Ito, professeur de l'université de Toyama le souligne :

« Le rôle du musée est de gérer les œuvres. Alors comment fixer leurs valeurs ? Bien sûr la valeur des œuvres ne peut pas être gardée que si on conserve physiquement les œuvres comme le montre l'exemple de Vermeer. Mais qu'est-ce que la valeur des œuvres ? Ce n'est qu'une réputation aux cours fluctuants. Je pense que le musée a mission de présenter la valeur des œuvres qui reflète le goût de l'époque et le changement social. Pourquoi organise-t-on des expositions temporaires ? Parce qu'elles comparent et justifient la valeur des œuvres conservées dans la collection. Les gens qui vivent à notre époque exercent une influence sur la valeur des œuvres. Pourquoi est-on ému par *la Joconde* ? Parce qu'on a de nombreuses informations sur elle. Le musée ainsi doit continuer à nous offrir les informations sur les œuvres conservées ».²⁵⁴

Il explique ainsi la stratégie de la Fondation Guggenheim dans le cas de Bilbao :

« La Fondation Guggenheim a apporté sa valeur à Bilbao ; le résultat est qu'elle a élargi son territoire, c'est-à-dire que ses œuvres ont de la valeur non seulement à New York mais aussi à Bilbao. L'ouverture de la Fondation Guggenheim Bilbao a contribué à la réputation de l'art américain et l'art contemporain sur le

²⁵² Armelle Héliot, « Réinventer le Centre Pompidou », in *Le Figaro*, le 17 février 2005

²⁵³ Emmanuel de Roux, « Le Louvre a signé le contrat du siècle », *Le Monde*, le 8 mars 2007, p.30

²⁵⁴ L'entretien avec Junji Ito, professeur de l'université de Toyama, le 2 octobre 2009 (Cf. Annexe 2, p.62)

marché ». ²⁵⁵

La diffusion de sa marque identifie l'institution. Klein a écrit : « On peut considérer la marque comme la principale raison d'être de l'entreprise moderne, et la publicité, comme l'un des véhicules de cette raison d'être dans le monde ». ²⁵⁶ Comme pour l'entreprise, pour l'institution culturelle, diffuser la marque est un moyen de s'identifier elle-même.

L'exemple du Louvre, celui de la Fondation Guggenheim suscitent la réflexion sur la marque.

III-4. Le rôle des expositions internationales

Quand on se penche sur le musée et ses territoires dans l'ère de mondialisation, on voit que l'exposition à l'échelle mondiale a un rôle important. L'exposition dans le contexte international est souvent itinérante. Notre recherche s'appuie sur la thèse de Bernadette Dufrière : en dehors de sa thèse très peu d'études abordent la problématique du territoire du musée à travers l'exposition.

III-4-1. L'expo-système

Revenons à un aspect de notre problématique : comment la circulation des œuvres et des expositions définit-elle les territoires d'une institution culturelle à l'échelle internationale ? Afin de comprendre le musée et ses territoires, nous ferons référence à la notion d'expo-système.

Les expositions peuvent définir les territoires si l'on part de l'idée de « l'exposition en tant que rassemblement temporaire d'œuvres » comme le souligne Dufrière :

« Dans le cas de notre corpus d'expositions, l'exposition apparaît, au contraire, comme le moyen par excellence de la déterritorialisation des œuvres puisque, loin

²⁵⁵ *Ibidem.*

²⁵⁶ Naomi Klein, *No logo : La Tyrannie des marques*, traduit de l'anglais par Michel Saint-Germain, Paris, Editions J'ai lu, 2004, p.29

d'être fondée seulement sur une mise en valeur de la collection, elle l'est aussi sur les emprunts à New York, Moscou ou Berlin, ce qui nourrit par effet de *feed back* la constitution de la collection. Pour autant, en se situant dans la perspective pragmatique qui est la nôtre, en prenant en compte les conditions d'énonciation expographique et l'intentionnalité des acteurs, qu'il s'agisse de G. Pompidou désireux de reconstruire un centre artistique international à Paris ou de Pontus Hulten qui affiche également un objectif politique, redonner une identité artistique à Paris, nous voulons montrer que l'arrière-plan de la création du Centre et celui de l'*expo-système* ont une finalité territoriale. Que les conceptions de ces deux acteurs soient différentes, le premier s'inscrivant dans une logique de prestige national, le second dans une logique de recherche intellectuelle ne change rien à l'affaire : il s'agit bien d'ancrer l'exposition dans un lieu et ce faisant, d'informer ce lieu, d'en faire un territoire, c'est-à-dire au sens anthropologique du terme une « construction concrète et symbolique de l'espace ».²⁵⁷

De cette conception de l'*expo-système*, nous retiendrons d'abord que l'exposition permet de déterritorialiser des œuvres car elles font l'objet d'échanges. Cette idée peut être expliquée dans une logique de don et de contre-don comme le montre Maurice Godelier. S'appuyant sur l'idée de Lévi-Strauss selon laquelle la société est fondée sur l'échange,²⁵⁸ Godelier explique la logique de don et de contre-don en donnant l'exemple des Baruya de Nouvelle-Guinée. Chez les Baruya, il y a deux type de mariage ; l'échange direct des femmes et l'échange de richesses contre des femmes.²⁵⁹ Ces échanges sont réciproques et les deux hommes et les deux lignages se retrouvent dans une situation sociale équivalente dans le processus de don et de contre-don:

« On comprend aussi pourquoi entre deux lignages mutuellement liés et obligés par leurs dons et contre-dons vont désormais circuler des flux de biens et de

²⁵⁷ Bernadette Dufrière, *Art et médiation : Le cas des grandes expositions inaugurales du Centre Georges Pompidou (Paris – New York, Paris – Berlin, Paris – Moscou)*, Thèse, 1998, pp.403-404

²⁵⁸ Maurice Godelier, *L'énigme du don*, Paris, Fayard, 1996, p.15

²⁵⁹ *Ibidem*, p.60

services qui se reproduiront toute une génération durant. C'est en ce sens que dons et contre-dons marquent en profondeur la vie sociale, aussi bien l'économie que la morale ».²⁶⁰

Par ailleurs nous retiendrons aussi l'idée que l'exposition en tant que construction symbolique de l'espace donne lieu à de nouveaux territoires.

Parallèlement l'expo-système permet de construire des relations à l'échelle nationale, elle permet aussi d'établir des relations à l'échelle internationale à travers la politique d'exposition itinérante et la politique de diffusion. Dufrière montre l'exposition *Paris-Moscou* comme un exemple dont l'expo-système offre des possibilités d'élargir un territoire dans un contexte international :

« Elle ouvre un territoire à condition que les commissaires sachent jouer à la fois de leur indépendance (liberté de choix, de jugement) et de leur statut officiel, ambivalence que permet Beaubourg. C'est parce que le réseau comporte cette dimension symbolique et n'est pas seulement une affaire technique que les règles d'énonciation ont dans un cadre international une importance particulière ».²⁶¹

En montrant que les négociations menées à propos de *Paris-Moscou* et l'exposition-retour *Moscou-Paris* étaient lourdes d'enjeux politiques, Dufrière souligne que ces règles sont tributaires de compromis, de négociations et d'accords. Elle insiste sur l'expo-système caractérisé par le développement de l'intensification de l'activité d'exposition. Enfin, l'expo-système, selon l'auteur, contribue à deux formes de territorialité, locale et circulatoire et ces deux combinaisons font du Centre Pompidou un centre artistique à l'échelle nationale et à l'échelle internationale comme Georges Pompidou et Pontus Hulten le souhaitaient. Et l'expansion de l'exposition dans la logique de l'expo-système modifie le rôle du musée en créant de nouveaux territoires.²⁶²

Par ailleurs, Dufrière nous montre que la programmation internationale du Centre Pompidou a favorisé l'émergence de réseaux :

²⁶⁰ *Ibidem*, p.61

²⁶¹ Bernadette Dufrière, *Op.cit.*, p.422

²⁶² *Ibidem*, p.427

« Si le premier Beaubourg a marqué dans l'histoire muséale une ouverture décisive à l'art international que le CNAC avait entreprise, c'est parce que la rotation des expositions demandait l'établissement de réseaux : réseaux « physiques » (réseau de chercheurs, réseau de prêteurs institutionnels ou privés) ou non mais aussi réseau immatériel, pensée de l'exposition comme réseau, positionnement dans le monde de l'art, initiation d'une réflexion sur l'art à l'échelle internationale. En ce sens, il y a vraiment un mouvement « structuré – structurant » qui a produit une internationalisation accrue du monde de l'art en impliquant les institutions et les publics dans un mouvement de communication. Il combine, d'une part, une politique territoriale locale qui consiste dans le cas de Beaubourg à faire du Centre un hypercentre culturel en condensant de multiples formes d'expression artistiques et en faisant converger les œuvres selon les besoins de la programmation et, d'autre part, une politique territoriale de diffusion qui exporte soit les œuvres soit les expositions. Le mouvement de circulation ainsi institué est à l'origine d'un considérable élargissement de l'espace public de l'exposition ».²⁶³

Néanmoins dans le monde contemporain, c'est-à-dire depuis les années 2000, les musées ne sont plus les instruments privilégiés d'une politique de diffusion à l'échelle internationale. La fluidité des échanges, l'importance accrue des galeries ou des manifestations internationales réorganisent le pouvoir. Si dans les années 1980, le Centre Pompidou a contribué à redonner à Paris une identité artistique comme Pontus Hulten le souhaitait, et si l'histoire muséale a été alors marquée par le Centre Pompidou, c'est parce qu'y a été mise en place une politique d'échanges à l'échelle internationale fondée sur la programmation d'expositions internationales.

²⁶³ *Ibidem*, pp.498-499

Chapitre IV. Les étapes de la politique de diffusion du Centre Georges Pompidou

Chargé d'une mission de diffusion culturelle à l'échelle nationale et internationale, le Centre Pompidou, dès l'origine, demeure un établissement culturel dans le flux des échanges comme le Rapport d'activité de 1978 souligne :

« Le Centre Georges Pompidou s'attache à être un établissement culturel national et non seulement parisien. A cet effet, il diffuse hors de Paris et de France, les courants d'expression culturels et artistiques qui s'y manifestent, et réserve au sein de ses activités une place non négligeable aux manifestations de la vie culturelle provinciale ou étrangère ».²⁶⁴

Nous nous intéressons à la politique de diffusion du Centre Georges Pompidou puisque l'objet de notre recherche est le prêt d'œuvres et d'expositions du Musée national d'art moderne. Le Centre Georges Pompidou, sollicité par Georges Pompidou qui souhaitait de reconstruire un centre artistique international à Paris, a ouvert sa porte en 1977. C'était Pontus Hulten, premier directeur du Musée national d'art moderne, qui a donné au Centre et à Paris une identité dans le flux des échanges à travers les expositions qu'il a conçues.

Notre recherche s'appuie sur trois dimensions : la politique de diffusion au début (1977-1997), le nouveau mode d'exposition nommé « hors les murs » en 1997, et le Centre Pompidou dans l'ère de l'internationalisation du musée. La politique de diffusion au début permet de comprendre le caractère international du Centre Pompidou. Le lancement de la programmation « hors les murs » permet de voir un nouveau mode de diffusion à l'échelle internationale. Une analyse du projet d'expansion internationale montre que les grands musées dans le monde, comme le Centre Pompidou, s'inscrivent dans l'ère de l'internationalisation du musée et de la compétition entre institutions culturelles.

²⁶⁴ Rapport d'activité du Centre Pompidou 1978, p.32

IV-1. L'objectif du musée et le développement de la politique de diffusion

Nous constatons que le Centre Pompidou, dès l'origine, envisage la diffusion culturelle à l'échelle internationale. L'action extérieure du Centre Pompidou se caractérise par l'importance accordée aux relations internationales. La diffusion, sous l'angle du prêt d'œuvres, est intensifiée par la programmation internationale. Notre recherche portera sur la période entre 1977 et 1997 ; nous nous fonderons essentiellement sur les rapports d'activité du Centre Pompidou car c'est là que nous pouvons trouver le plus d'enseignements sur les activités extérieures.

IV-1-1. La mission envers l'étranger

Le Centre Georges Pompidou a été inauguré en 1977. Dès son ouverture, le Centre Pompidou est chargé de la mission à l'échange culturel, c'est-à-dire diffuser ses programmations et accueillir les productions d'autres établissements. Le Rapport d'activité de l'année 1977 décrit :

« Établissement public national, le Centre Georges Pompidou a pour vocation naturelle de diffuser hors de Paris les courants de pensée et d'expression qui s'y manifestent, mais aussi de refléter dans son enceinte la vie culturelle de la nation ». ²⁶⁵

Cela ne se limite pas simplement à la France. Le Centre Pompidou s'oriente toujours vers l'étranger. Un an après l'ouverture, le nombre du prêt d'œuvres du Mnam à l'étranger était supérieur à celui pratiqué en France : le Mnam a organisé au total 732 œuvres prêtées essentiellement de peintures, dessins et lithographies, et il a prêté 438 œuvres à l'étranger et 294 œuvres en France. ²⁶⁶

En 1979, le nombre de prêt d'œuvres à l'étranger s'élève à 170. ²⁶⁷ L'année

²⁶⁵ Rapport d'activité du Centre Pompidou 1977, p.20

²⁶⁶ Rapport d'activité du Centre Pompidou 1978, p.33

²⁶⁷ Rapport d'activité du Centre Pompidou 1979, p.26

suivante il compte presque le double.²⁶⁸ Cette augmentation s'explique par le fait que le Mnam a organisé des rétrospectives d'artistes, et un ensemble d'œuvres a été prêté comme la Rétrospective de Sonia Delaunay qui a été présentée aux États-Unis (Buffalo, Houston, New York) et celle de Raoul Dufy qui a été présentée à Liège, Copenhague et Dublin. En 1980, pour la première fois une exposition est organisée à partir d'un ensemble des collections comprenant une centaine d'œuvres, et cette exposition est montrée au Musée national d'art moderne de Tokyo et au Musée national d'art moderne de Kyoto. Durant l'année 1980, le nombre de prêt d'œuvres augmente avec les expositions organisées par le Mnam ou par des collaborations dans les années suivantes. En 1982, un ensemble d'œuvres de Braque est présenté aux États-Unis dans le cadre d'un hommage pour le centenaire de cet artiste. En 1983, un ensemble d'œuvres de Gonzalez est présenté à New York, à Francfort et à Berlin. Les œuvres de Michaux circulent au Japon. Le nombre de prêt d'œuvres à l'étranger s'élève à 975 en 1989 et 1 099 en 1995.²⁶⁹

IV-1-2. Le paysage historique : le développement des relations internationales

Nous allons analyser plus précisément les relations du Mnam-Cci avec l'étranger. En 1979, le Mnam organise l'exposition *Paris – Moscou*, troisième exposition inaugurale. Cette exposition organisée par le Mnam et le Ministère de la Culture Soviétique s'inscrit dans le cadre d'un programme d'échanges entre les divers musées soviétiques et le Centre Pompidou.²⁷⁰ Elle se tient à Moscou en 1981. La même année, l'exposition de *Peinture française 1909-1939*, composée d'œuvres des collections permanentes du Mnam, est présentée au musée de l'Ermitage de Leningrad et au musée Pouchkine de

²⁶⁸ Rapport d'activité du Centre Pompidou 1980, p.61

En 1980, le Comité de Prêt a accepté 300 prêts d'œuvres à l'étranger.

²⁶⁹ Rapport d'activité du Centre Pompidou 1989, p.18 et Rapport d'activité du Centre Pompidou 1995, p.67

²⁷⁰ Rapport d'activité du Centre Pompidou 1979, pp.24-25

Moscou.²⁷¹

En 1981, l'exposition *Matisse* est présentée au Japon (Tokyo et Kyoto) dans le cadre d'une rétrospective consacrée à l'artiste.²⁷²

La politique de collaboration entre le Mnam et de grands musées internationaux d'art moderne et contemporain se développe particulièrement en 1986. C'est ainsi que de nombreuses expositions sont présentées comme *Adami* à Milan, *Matta* à Tokyo, *Morellet* à Amsterdam. L'exposition *Giacometti – retour à la figuration* donne lieu à une coproduction exemplaire avec le Musée Rath de Genève, ainsi que l'exposition *Vienne* présentée au Museum of Modern Art de New York.²⁷³ Le bilan des prêts d'œuvres des collections du Musée augmente globalement de 20% durant de l'année 1992 et 1993.²⁷⁴ Cette augmentation concerne principalement les États-Unis et l'Espagne. Le Japon bénéficie également d'un grand nombre de prêts de photographies.

En 1994, le principal partenaire du musée est l'Allemagne avec 331 prêts.²⁷⁵ Le Japon devient, avec 142 prêts, le second partenaire international du Mnam grâce à trois expositions itinérantes.²⁷⁶ L'exposition *Kupka* est montrée à Nagoya, à Aobaku et à Tokyo. L'exposition *Léger, rétrospective* a été présentée à Tokyo, à Kagawa, à Nagoya et à Ibaraki. L'exposition *Dufy, rétrospective* a été montrée à Tokyo et à Kasama.

Du point de vue de prêts des œuvres, les États-Unis n'occupent pas de place équivalente à l'importance des collections de leurs musées et à la qualité de la programmation de leurs expositions. Pourtant en 1995, la relation avec les États-Unis se développe notamment grâce à la coopération avec le Philadelphia Museum of Art pour l'exposition *Constantin Brancusi 1876-1957*.²⁷⁷ Il faut noter également que le nombre de

²⁷¹ *Ibidem*, p.25

²⁷² Rapport d'activité du Centre Pompidou 1981, p.60

²⁷³ Rapport d'activité du Centre Pompidou 1986, p.28

²⁷⁴ Rapport d'activité du Centre Pompidou 1992-1993, p.150

²⁷⁵ Rapport d'activité du Centre Pompidou 1993-1994, p.54

²⁷⁶ *Ibidem*, p.55

²⁷⁷ Rapport d'activité du Centre Pompidou 1995, p.60

partenaires américains a presque doublé depuis 1994. Le MoMA, le Solomon R. Guggenheim Museum de New York, le County Museum of Art, le Musée d'art contemporain de Los Angeles et la National Gallery de Washington restent les premiers interlocuteurs. Les nouveaux venus sont comme le Carnegie Museum of Art de Pittsburgh, le Jewish Museum de New York, le Wexner Art Center de Columbus et le New Port Harbour Art Museum de New Port Beach.

En 1996, le Japon occupe la première place en accueillant l'exposition de *Dimension du corps* (123 œuvres). La diffusion des collections du Mnam au Japon augmente fortement en 1996 (+300%) grâce à ces co-productions et aux prêts de séries et ensembles graphiques pour diverses manifestations locales.²⁷⁸

IV-1-3. La programmation du Mnam-Cci

Considérons maintenant la programmation du Mnam-Cci à l'échelle internationale.

Le Cci a diffusé plusieurs expositions itinérantes en 1977, l'année ouverte, à l'étranger (Suisse, Portugal, Autriche, Italie U.R.S.S., R.F.A., Pays-Bas, Scandinavie). Les expositions diffusées sont *Femmes d'un jour*, *Images politiques*, *Architectures marginales aux États-Unis*, *Qui décide de la Ville ? Café Bistrots et Cie*, *Des jouets par milliers*, *énergies libres*.²⁷⁹

En 1978, diverses expositions ont également circulé via le Cci dans le monde.²⁸⁰ L'exposition *L'affiche française* a été présentée en U.R.S.S., Ukraine, Crimée, Géorgie et Arménie. L'exposition *Design* a été présentée à Berlin-Ouest, à Vienne et à Budapest. L'Atelier des Enfants a présenté au Maroc l'exposition *Vive la couleur* à la même année.²⁸¹ L'exposition *Jasper Johns* organisée par le Mnam en collaboration avec Whitney Museum de New York montre que la réalisation d'exposition avec d'autres

²⁷⁸ Rapport d'activité du Centre Pompidou 1996, p.63

²⁷⁹ Rapport d'activité du Centre Pompidou 1977, p.20

²⁸⁰ Rapport d'activité du Centre Pompidou 1978, p.32

²⁸¹ *Ibidem*.

établissements étrangers s'est développée déjà en 1978.²⁸² Cette exposition a circulé à New York (Museum of American Art), à Cologne (Museum Ludwig), à Tokyo (The Seibu Museum of Art), et à San Francisco (San Francisco Museum of Modern Art).

Le Mnam a organisé ou coproduit 15 expositions consacrées à des artistes étrangers en 1979.²⁸³ Parmi celles-ci *Rétrospective Magritte* a été réalisée en collaboration avec le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles et présentée dans cette ville. L'exposition *Michael Snow*, créé par le Mnam avec le concours de la Galerie Nationale d'Ottawa, a été présentée à Lucerne, à Rotterdam, à Bonn, à Munich et à Montréal.²⁸⁴ L'Atelier des Enfants a fait circuler l'exposition *Les Mains regardant* à Genève, à Bruxelles, à Tokyo, à Milan et à Turin.

En 1980, le Mnam a organisé l'exposition *Hélion* en Chine, la première rétrospective d'un artiste français vivant, au Musée des Beaux-Arts de Beijing, au Palais des Beaux-Arts de Shanghai, et au Musée de Nanchang de Nanchang.²⁸⁵ Les expositions itinérantes de la Bpi (la Bibliothèque publique d'information) ont été diffusées par le Ministère des Affaires étrangères à la même année, tout comme l'exposition *La Batellerie français* a circulé dans le monde (La Haye, Amsterdam, Colombie, Suède, Danemark, Luxembourg, Varsovie, Cracovie, Bytom, Gdansk, Hanoï, Bangkok, Séoul), et l'exposition *Architectures paysannes* (Varsovie, Nicaragua, Costa Rica, Equateur, Colombie).²⁸⁶

Le Mnam a réalisé l'exposition *Niki de Saint-Phalle* en 1981 qui a circulé en Europe : à la Neue Galerie der Stadt de Linz, à la Kunsthalle de Nuremberg, à la Haus Am Waldsee de Berlin, au Kunstmuseum d'Hanovre, et au Moderna Museet de

²⁸² *Ibidem*, p.13

²⁸³ Rapport d'activité du Centre Pompidou 1979, p.26

²⁸⁴ Cette exposition a circulé à Lucerne (Kunstmuseum), à Rotterdam (Musée Boymans Van Beuningen), à Bonn (Rheinisches Landesmuseum), à Munich (Städtische Galerie im Lenbachhaus), et à Montréal (Musée des Beaux-Arts).

²⁸⁵ Rapport d'activité du Centre Pompidou 1980, p.61

²⁸⁶ *Ibidem*, p.63

Stockholm.²⁸⁷

Le Mnam a présenté en 1983 l'exposition *Présence polonaise : l'art vivant autour du musée de Łódź* au Centre.²⁸⁸

La circulation des expositions du Mnam en 1985 s'est poursuivie soit par la présentation dans les grands musées étrangers (l'exposition *Chagall* à Rome, à Hanovre, à Chicago, à Zurich), soit par la présentation dans les centres culturels français à l'étranger (l'exposition *Aspects du dessin contemporain* en France en R.D.A. et en Tchécoslovaquie).

Il faut souligner la présentation d'une exposition *Paris en quatre temps* réalisée par le Mnam avec la participation de l'AFAA (l'Association Française d'Action Artistique) à la Galerie Zacheta de Varsovie en 1986. Cette exposition est la deuxième collaboration entre le Mnam et les musées polonais.²⁸⁹

Le Mnam-Cci a organisé l'exposition de *Constantin Brancusi 1876-1957* en 1995 qui est le fruit de la collaboration avec le Philadelphia Museum of Art et présentée au même musée après le Centre.²⁹⁰ L'exposition de la *Rétrospective Balthus*, qui est réalisée avec l'AFAA, l'Institut Central des Beaux-Arts de Chine et le Palais des Beaux-Arts de Chine, a été présentée au Palais des Beaux-Arts de Pékin, au Musée d'art moderne de Hong-Kong et au musée d'art moderne de Taïpei.²⁹¹

Le Japon a bénéficié notamment entre 1996 et 1998 de la diffusion du Centre Pompidou. Le Mnam-Cci a organisé l'exposition *Dimension du corps 1920-1980*, réalisée avec les musées nationaux d'art modernes de Tokyo et Kyoto, et présentée aux mêmes musées en 1996.²⁹²

²⁸⁷ Rapport d'activité du Centre Pompidou 1981, p.59

²⁸⁸ Rapport d'activité du Centre Pompidou 1983, p.57

²⁸⁹ Rapport d'activité du Centre Pompidou 1986, p.28

²⁹⁰ Rapport d'activité du Centre Pompidou 1995, p.58

²⁹¹ *Ibidem*, p.107

²⁹² Rapport d'activité du Centre Pompidou 1996, p.63

IV-2. Les différentes formes de la politique de diffusion

La rénovation du Centre Pompidou stimule la réorganisation de l'activité dehors de l'établissement. Il s'agit naturellement de la valorisation des fonds du Mnam. Le nouveau mode d'exposition « hors les murs » élargit le fonctionnement du réseau du Centre Pompidou non seulement en France mais aussi en étranger. Notre enquête s'appuie sur les manifestations « hors les murs » entre 1997 et 1999. À partir de 2000, nous allons analyser dans les chapitres suivants.

IV-2-1. Le lancement de la manifestation « hors les murs »

En 1997 les manifestations « hors les murs » ont ouvert leurs portes. Ces manifestations « hors les murs » ont été élaborées pour pendant la période des travaux du Centre Pompidou pour mettre en valeur les fonds. Les expositions « hors les murs », constituées à partir des collections et parfois sous forme de coproductions, sont présentées à l'extérieur de l'établissement. Les expositions « hors les murs » développent des partenariats entre le Mnam-Cci et les institutions culturelles étrangères et permettent des prêts d'œuvres majeures afin de toucher un public plus large.

Pendant la période 1997-1999, 17 expositions « hors les murs » sont réalisées et 13 pays sont touchés par cette programmation. Les trois zones privilégiées sont l'Amérique (États-Unis et Amérique Latine), l'Europe et l'Extrême-Orient.²⁹³ Pendant cette période, l'essentiel de la diffusion s'est déroulée dans le cadre des manifestations « hors les murs ».²⁹⁴

Durant 1997, l'année d'ouverture de la programmation « hors les murs », le Japon est le premier pays étranger à bénéficier du lancement de la programmation « hors les murs ». L'exposition *La Collection du Centre Georges Pompidou. Les chefs-d'œuvre du Mnam* est montrée au Musée d'art contemporain de Tokyo. Cette exposition attire 306

²⁹³ Rapport d'activité du Centre Georges Pompidou 1999, p.33

²⁹⁴ D'après les rapports de Nathalie Leleu, l'année 1997 497 œuvres ont été prêtées à l'étranger pour les manifestations « hors les murs » sur au total 1 513 œuvres, l'année 1998 977 œuvres ont été prêtées à l'étranger pour les manifestations « hors les murs » sur au total 1 521 œuvres.

296 visiteurs.²⁹⁵ L'exposition *Le Paris des photographes* est présentée à Bunkamura de Tokyo et à Suntory Museum d'Osaka. En Italie, l'exposition *Kandinsky dans la collection du Mnam* est présentée à la Fondation Mazzotta de Milan.²⁹⁶ Dans le continent de l'Amérique latine, l'exposition *Figures de peintres* est montrée à Biblioteca Luis-Angel Arango de Bogota et au Musée Tamayo de Mexico.²⁹⁷

L'année 1998 est marquée par la relation avec les États-Unis. L'exposition *Rendezvous. Masterpieces from Centre Georges Pompidou and the Guggenheim Museum* est montrée à Solomon R. Guggenheim Museum de New York et cette exposition attire 295 148 visiteurs.²⁹⁸ L'exposition *Premises : Invested Spaces in Visual Arts, Architecture and Design from France, 1958-1998* est présentée à Guggenheim Museum SoHo de New York.²⁹⁹

Durant l'année 1999, l'exposition *Les Années Supports/Surfaces dans les collections du Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne* circule dans le monde. Cette exposition est montrée au Centre culturel del Conde Duque de Madrid, à la Maison de la Culture de Namur (Belgique), à Sztuki w Lodzi de Lodz, à Palazzo delle Esposizioni de Rome, et à Porin Taïdemuseo de Pori (Finlande).³⁰⁰

Ce qui est spécifique à la programmation « hors les murs » c'est qu'elle permet de valoriser l'image du Centre Pompidou auprès d'un public plus large surtout auprès d'un public qui connaît peu l'art occidental, et qu'elle élargit les réseaux de diffusion. L'autre spécificité, c'est que la pluridisciplinarité, la vidéo (16%), la photographie (11%), l'architecture (6%), le design (4%) et le cinéma (3%) caractérise de manière éclatante la politique de prêt après la lancement des expositions « hors les murs ».³⁰¹

²⁹⁵ Rapport d'activité du Centre Georges Pompidou 1997, p.59

²⁹⁶ *Ibidem*, p.66

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ Rapport d'activité du Centre Georges Pompidou 1998, pp.16-17

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ Rapport d'activité du Centre Georges Pompidou 1999, p.22

³⁰¹ Nathalie Leleu, *Rapport sur la diffusion des collections du Musée national d'art moderne en 1999*,

IV-3. L'expansion internationale du Centre Georges Pompidou

Avoir des antennes, c'est une stratégie territoriale du musée qui s'est affirmée depuis l'ouverture du Guggenheim Bilbao. Afin de comprendre l'action extérieure du Centre Pompidou, il faut analyser les projets en Chine bien qu'ils n'aient pas été réalisés. Notre recherche se repose sur le projet d'Hong Kong et celui de Shanghai. L'ouvrage, *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, et quelques articles nous permettent d'étudier ce thème, même si les sources d'information sont peu accessibles.

IV-3-1. Les projets en Chine

Le Centre Pompidou a participé à la compétition lancée par le gouvernement d'Hong Kong pour un musée d'art moderne et contemporain qui serait implanté dans le West Kowloon Cultural District (WKCD) de Hong Kong.³⁰²

Le développement économique de la Chine lors des dernières années attire la France. Le Centre Pompidou a participé à l'année de la Chine en France en organisant l'exposition *Alors, la Chine ?* en 2003 et dans le cadre de l'année de la France en Chine il a réalisé de nombreux échanges. Jacques Chirac, ex président de la République, a visité la Chine du 8 au 12 octobre 2004. Ce voyage a permis la signature d'une vingtaine d'accords économique pour une valeur de plus de 4 milliards d'euros. Chirac explique :

« Si on veut avoir une économie solide qui produira des emplois, il faut aller chercher la croissance là où elle est, c'est-à-dire en Asie. Nous en tirons profit. Quand nous obtenons un contrat, l'essentiel des revenus revient en France et l'essentiel du travail qui en découle aussi ». ³⁰³

Étant soutenu par Jacques Chirac, Bruno Racine, ex-président du Centre Pompidou, a indiqué au sujet de ce projet d'implantation à Hong Kong :

document communiqué par l'auteur.

³⁰² Bernadette Dufrière (dir), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Édition du Centre Pompidou, 2007, p.603

³⁰³ Dominique Bari, « Les portes du "gigantesque" marché chinois s'ouvrent », in *L'Humanité*, le 13 octobre 2004

« C'est un projet de trente ans, la nouvelle frontière du Centre. La scène artistique évolue très vite. La mutation de la Chine est brutale. Cela justifie notre présence sur place. La France peut développer un modèle d'exportation culturelle où la motivation commerciale est annexe. Ce qui nous intéresse, c'est la diffusion des œuvres et des connaissances ». ³⁰⁴

Ce projet du nouveau musée aurait pu présenter la collection du Mnam-Cci ainsi que les expositions temporaires. Le nouveau musée aurait pu bénéficier également du savoir-faire du Centre Pompidou. Pourtant ce projet n'a pas été un succès.

Nous avons un autre exemple de projet d'implantation du Centre Pompidou en Chine. L'ouverture d'une antenne du Centre Pompidou à Shanghai était annoncée mais il semble que ce projet se confronte à des difficultés. À l'origine, le Centre Pompidou a souhaité avoir une antenne apportant son nom, son savoir-faire et ses collections, et qui ne lui coûte pas d'argent, dans l'arrondissement de Luwan en plein centre de Shanghai. Pourtant ce projet n'était pas apprécié par l'arrondissement de Luwan. Après l'échec de cette première tentative, le gouvernement central de Pékin a eu des discussions avec le Centre Pompidou. Le point important de cette nouvelle négociation, c'était que le gouvernement central de Pékin a demandé au Centre Pompidou de s'investir financièrement, ce que le Centre Pompidou a refusé.

Il y a une difficulté comme un connaisseur du dossier du projet de Shanghai l'explique : « Les Chinois disent : si c'est un projet commercial, il n'y a pas de problème. Si c'est un projet culturel, c'est beaucoup plus compliqué ». ³⁰⁵

La raison pour laquelle le projet en Chine n'a pas abouti à un succès peut s'expliquer par le fait que le gouvernement chinois ou le gouvernement local ne sont pas complètement d'accord sur ce type de projet culturel. ³⁰⁶ Pour un pays comme la Chine,

³⁰⁴ Emmanuel de Roux, « Le Louvre et le Centre Pompidou au grand large », in *Le Monde*, le 30 novembre 2004

³⁰⁵ *Le Monde*, le 12 septembre 2007

³⁰⁶ Il est difficile d'implanter en Chine pour les musées occidentaux, mais ils essaient d'échanger avec l'autre forme comme le montre que le British Museum a signé un accord avec le China National

c'est un pari de financer un projet culturel vaste dont on ne connaît pas la rentabilité. Nous pouvons voir la différence entre la Chine et les Émirats des arabes unis qui s'impliquent dans le projet culturel.

Le Centre Pompidou cherche une possibilité de s'implanter à l'étranger afin de diffuser son nom, d'introduire son savoir-faire et de faire circuler ses collections, et qui ne lui coûte pas d'argent. Les projets en Chine n'ont pas été réalisés mais cela n'empêche le Centre Pompidou l'avoir la possibilité d'avoir une antenne à l'étranger.

Par ailleurs, nous proposons de réfléchir à la question suivante : les échecs des projets en Chine n'ont-ils pas accéléré l'idée du Centre Pompidou mobile ? Le projet du Centre Pompidou se réoriente vers le territoire français et s'inscrit dans le cadre du développement du territoire national voulu par le ministère de la Culture et de la Communication :

« Les musées sont un fabuleux outil du développement culturel des territoires : c'est une conviction que je partage avec les collectivités et que je place au cœur de mon action, afin que partout en France l'offre muséale soit toujours plus riche, plus variée et plus proche de chacun. Car je demeure persuadé que seule une irrigation profonde de nos territoires peut permettre le développement d'une vraie politique culturelle. C'est, je crois, d'ailleurs ce qui fait aujourd'hui la force et la spécificité de la France dans le monde. C'est précisément dans cette dynamique que s'inscrit le projet du Centre Pompidou Mobile ».³⁰⁷

Le Centre Pompidou mobile, le musée nomade, a mission d'offrir la collection du Centre Pompidou à tous les publics notamment ceux qui sont éloignés de la culture. Alain Seban, président du Centre Pompidou, souligne « *Un Français sur deux n'est jamais allé au musée. Le Centre Pompidou mobile va permettre d'aller au devant de ces personnes* », ³⁰⁸ *et le Centre Pompidou mobile est chargé de transmission, selon Alain*

Museum portant sur un vaste programme de prêts d'œuvres.

³⁰⁷ Frédéric Mitterrand, *Le Centre Pompidou mobile*, le 18 mai 2011, in <http://www.culture.gouv.fr>

³⁰⁸ « Centre Pompidou mobile : un petit musée nomade avec de grandes œuvres », in *L'Express*, le 18 mai 2011

*Seban, « L'objectif n'est pas de donner une leçon d'histoire de l'art à des publics qui n'ont jamais été au musée, mais de leur transmettre une valeur qui est celle du caractère irremplaçable de l'original ».*³⁰⁹

Le coût de ce projet, 2,5 millions d'euros, est financé par le Ministère de la Culture et de la Communication, par les collectivités d'accueil et par plusieurs mécènes comme la Fondation Total, GDF-SUEZ, le groupe Galeries Lafayette, et la société d'assurances La Parisienne.

Le Centre Pompidou mobile, soutenu par le Ministère de la Culture et de la Communication, s'inscrit dans le cadre de la politique des musées en partenariat entre l'État et les collectivités locales.

³⁰⁹ *Ibidem.*

Nous avons vu comment la circulation des œuvres et celle des expositions définissent des territoires à l'échelle internationale. Le déplacement des œuvres est historiquement lié à la gloire impériale sous Napoléon ; la politique de dépôt et la politique d'échanges entre musées sont les premières formes de politique territoriale menées par les musées. Les définitions données d'une notion et d'un concept de territoire, de réseau et de circulation dans le cadre des sciences de l'information et de la communication, des sciences humaines et sociales ont pu être appliquées à la question des territorialités du musée. Le musée contemporain est un lieu qui s'inscrit dans les territoires comme le montrent, d'une part, l'expansion du musée, et d'autre part l'internationalisation du musée s'appuyant sur la marque. L'exposition internationale permet d'accroître le territoire du musée.

Notre terrain est le Centre Georges Pompidou. Nous allons voir, dans les chapitres suivants, comment penser la circulation des biens culturels à l'heure de la mondialisation. Nous tenterons d'analyser la circulation des œuvres et des expositions du Mnam-Cci (Centre Georges Pompidou) afin de comprendre la géopolitique du Mnam-Cci. Notre point de vue consiste à privilégier l'analyse du mouvement des œuvres pour voir comment se construisent les territoires du Mnam-Cci à l'ère de la mondialisation.

DEUXIÈME PARTIE

Comment penser la circulation des biens culturels à l'heure de la mondialisation ?

Dans notre première partie nous avons cherché à montrer d'une part les différentes facettes d'une politique de diffusion à l'échelle internationale d'un grand musée et d'autre part l'existence d'outils en sciences humaines et sociales qui permettent d'en décrire les enjeux : la politique de diffusion passe par une politique de prêts et d'échanges, et, récemment, par la mise en place d'antennes de musées à l'étranger, ce qui a suscité la comparaison avec les multinationales. Interroger cette politique de diffusion suppose d'analyser les processus de construction des territoires du musée, et, en ce qui concerne spécifiquement notre thèse, les formes de territorialité circulatoire, la création de réseaux, et leurs effets sur le plan de la politique muséale ou culturelle. L'examen de la politique territoriale du Centre Pompidou nous amènera à définir plus précisément les implications de la circulation des œuvres en matière d'influence et d'image : quelle géopolitique culturelle se dessine ? Quelles aires géographiques sont concernées par ce que nous désignons comme mondialisation culturelle ? Existe-t-il un club des grands musées ?

Pour répondre à ces questions, il est important de disposer d'éléments précis. Pour autant ce n'est pas notre seul objectif : nous chercherons aussi dans cette partie à dresser – en nous appuyant sur les archives – une typologie des différentes formes de circulation des œuvres et donc des stratégies spécifiques pour chacune. Notre principale source d'information est constituée des rapports d'activité : cependant ceux-ci ne fournissent pas une information exhaustive. Nous avons pu les compléter grâce aux recherches effectuées au sein du Mnam-Cci.

En nous inspirant de l'enquête menée par Alain Quemin pour établir les réseaux du marché de l'art, nous avons dressé plusieurs tableaux visant à analyser la politique de diffusion du Mnam-Cci (Musée national d'art moderne-Centre de création industrielle) durant la période comprise entre les années 2000 et 2007 sous différents angles : nous présenterons d'abord les différentes formes de la politique de prêts puis, à partir de son étude, nous montrerons les réseaux de diffusion par pays et par institution. Ces éléments nous permettront de poser la question de l'intensification de ces échanges : comment en caractériser l'économie?

Nous nous intéresserons aux mouvements des œuvres et des expositions du Mnam-Cci. Nous comptons ici le nombre de prêts de la manière suivante : si une œuvre

de Picasso est prêtée en Allemagne, en Italie et en Espagne, cette œuvre est prêtée trois fois et non une fois ; si l'œuvre de Picasso est prêtée pour une exposition qui a eu lieu par exemple en 2005 et 2006, nous comptabilisons un prêt en 2005 et un en 2006. Nous avons procédé de la même manière pour les expositions.

Nous présenterons tout d'abord la politique de diffusion du Mnam-Cci entre 2000 et 2007. Cette politique du Mnam-Cci est fondée sur les différents types de prêts : chaque type de prêt se caractérise par des objectifs spécifiques. L'établissement du tableau de prêt des œuvres du Mnam-Cci par type entre 2000 et 2007 permet de connaître le mouvement global des œuvres ; une analyse de ce tableau met en évidence la signification de ce mouvement des œuvres entre 2000 et 2007.

Nous analyserons ensuite les zones privilégiées du Mnam-Cci afin de comprendre comment le Mnam-Cci s'inscrit dans le mouvement de la mondialisation. Nous présenterons le tableau du prêt d'œuvres du Mnam-Cci par aires géographiques entre 2000 et 2007 et les tableaux du prêt d'œuvres du Mnam-Cci par pays entre 2000 et 2007. Nous introduirons enfin des tableaux multiples pour mettre en évidence des pays privilégiés : ces tableaux permettent de les analyser dans les différentes dimensions. Nous montrons aussi le tableau des institutions avec lesquelles le Mnam-Cci a une forte relation. Le résultat des réseaux, des pays et des institutions permet de déterminer les pays privilégiés du Mnam-Cci entre 2000 et 2007.

Nous étudions enfin les activités économiques à travers la circulation des biens culturels à l'ère de l'internationalisation. L'aspect économique accélère les échanges entre institutions. Le point central est que les expositions sont une source du profit. Une analyse de l'exposition clef en main et du prix de location des œuvres permet de répondre à cette question. Etant japonaise, j'accorde une part importante de la question de l'économie sur la rentabilité des expositions liées au Japon. Nous prenons en particulier l'exemple de l'exposition *Paris du monde entier. Artistes étrangers à Paris, 1900-2005*, qui a été organisée par le Mnam-Cci sous la forme de « hors les murs » et qui a été présentée au public japonais dans un nouveau Centre national d'art de Tokyo en 2007. Le grand journal *Asahi Shimbun*, qui travaille depuis longtemps avec le Centre Pompidou, a sponsorisé cette exposition. Cette analyse nous permet d'étudier le système muséal au

Japon : le musée sans collection et l'exposition sponsorisée par le journal.

Chapitre V. Qu'est-ce que la politique de diffusion d'un musée à l'échelle internationale ?

Comme nous l'avons déjà souligné, la recherche en muséologie a négligé l'étude de la politique de diffusion appuyée sur la circulation des œuvres et des expositions. En fait, la diffusion des œuvres et des expositions est un phénomène qui révèle les stratégies territoriales du musée à l'ère de l'internationalisation.

Nous avons choisi comme terrain le Mnam-Cci qui est l'un des plus grands musées d'art moderne et contemporain dans le monde. Notre enquête s'appuie sur les statistiques de prêts d'œuvres du Mnam-Cci pendant la période 2000-2007. À partir de ces statistiques, nous établissons des tableaux afin de mettre en évidence la politique de diffusion du Mnam-Cci et de comprendre le mouvement des œuvres à l'échelle internationale.

V-1. Les différents types de prêt du Mnam-Cci

Quand on examine la politique de prêt du Mnam-Cci, on voit qu'il existe six catégories de prêts. Chaque type de prêt correspond à un objectif spécifique du Mnam-Cci. La première étape est donc de décrire chaque type de prêt, la deuxième étape d'analyser les objectifs selon la nature du prêt.

V-1-1. Description des types de prêts

Le Mnam-Cci, comme toutes les grandes institutions qui abritent une collection importante, reçoit régulièrement des demandes de prêts (environ 2 900 par année). Les mouvements d'œuvres sont définis au niveau international selon le Code de déontologie de l'ICOM pour les musées :

« Le prêt d'objets entrant et sortant et le montage ou l'emprunt d'expositions peuvent jouer un rôle important dans le développement de l'intérêt et de la qualité du musée et de ses services. En tant que gardiens temporaires des prêts, les musées doivent protéger les objets et s'assurer de leur prompt retour au terme de ces activités. Ces principes déontologiques doivent être également appliqués aux prêts d'objets ainsi qu'aux objets destinés aux collections permanentes. Des

directives claires doivent s'appliquer à tous les objets temporairement accueillis dans le musée ». ³¹⁰

Les mouvements d'œuvres sont précisés dans le texte réglementaire concernant les prêts et dépôts des biens constituant les collections des musées de France appartenant à l'État ou à l'un de ses établissements publics :

« Art.27 - Les décisions de prêts et de dépôts des biens faisant partie des collections des musées de France appartenant à l'Etat ou à l'un de ses établissements publics sont prises, après avis d'une commission scientifique constituée par l'autorité compétente, en faveur des organismes mentionnés par le décret du 3 mars 1981 susvisé et pour les buts définis par le même décret.

Cette commission vérifie notamment l'état de conservation des biens ainsi que les garanties de sécurité prévues pour le transport et le lieu d'exposition.

Les prêts et dépôts ne peuvent être consentis que si le bénéficiaire accepte que, pendant toute leur durée, un contrôle soit assuré par toute personne qualifiée désignée par l'autorité compétente sur les conditions d'exposition, de sécurité ou de conservation du bien et s'il s'engage à supporter les frais de restauration en cas de détérioration du bien. La souscription d'un contrat d'assurance peut être exigée ». ³¹¹

Le Mnam-Cci répartit les prêts selon six catégories. Ces catégories sont utilisées par les utilisateurs de G-Coll, l'association Videomuseum à laquelle adhère un certain nombre de musées en France. ³¹²

M20 est un prêt courant pour l'exposition sans itinérance. M21 est un prêt courant pour l'exposition itinérante. Par exemple, quand le MoMA organise une exposition, il demande au Mnam-Cci trois ou quatre œuvres. C'est le type de prêt M20. Si cette

³¹⁰ Code de déontologie de l'ICOM pour les musées, in <http://icom.museum/deontologie.html>

³¹¹ Décret n°2002-628 du 25 avril 2002 pris pour l'application de la loi n°2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France dans *JO* du 28 avril 2002, p.7746

³¹² Depuis la mise en place du nouveau logiciel G-Coll2, le Mnam-Cci n'utilise plus la catégorie M21, M31 et M33.

exposition est présentée également dans d'autres institutions, c'est alors le type de prêt M21. La différence entre M20 et M21 réside dans le fait que l'exposition est montrée dans un seul ou plusieurs lieux. Dans les deux cas, le Mnam-Cci répond aux demandes d'autres établissements et prête tout simplement des œuvres.

M29 correspond à un autre prêt, un prêt exceptionnel. Par exemple, si un nouveau musée est construit, le Mnam-Cci prête des œuvres pour son inauguration.

M31 correspond à un prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci. Cette exposition est dans ce cas une coproduction, et le rôle du Mnam-Cci n'est plus celui du concepteur unique. En revanche, il peut être initiateur ou co-concepteur, comme par exemple pour les expositions *Africa Remix* et *Dada* qui ont circulé dans plusieurs musées dans le monde.

M32 est un prêt pour l'exposition sans itinérance organisée par le Mnam-Cci sous la forme de « hors les murs ». M33 est un prêt pour l'exposition itinérante organisée par le Mnam-Cci sous la forme de « hors les murs ». M32 et M33 sont des prêts pour les expositions conçues par le Mnam-Cci sous la forme de « hors les murs » et présentées à l'extérieur de l'établissement. Permettant des prêts d'œuvres majeures afin de toucher un public plus large, les manifestations « hors les murs » ont été élaborées en 1997 pour compenser la période des travaux du Centre Pompidou et pour la mise en valeur des fonds.

V-1-2. À quelle politique correspond chaque type de prêt ?

Le prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20) et le prêt courant pour l'exposition itinérante (M21) sont liés à la politique d'échanges entre institutions muséales. Ce sont des prêts dans le cadre d'expositions organisées par les institutions étrangères ; dans ce cas, le Mnam-Cci n'est ni initiateur ni concepteur, le Mnam-Cci est simplement un prêteur.

Par exemple, la Fundació Joan Miró de Barcelone a organisé l'exposition *Fernand Léger* durant les années 2002 et 2003. Pour sa propre exposition, cette institution a emprunté 36 œuvres au Mnam-Cci. Kunsthaus Zürich de Zurich et The Museum of Modern Art de New York, ils ont organisé l'exposition *Alberto Giacometti* durant de

l'année 2001 et 2002. Pour cette exposition, le premier a emprunté 13 œuvres et le dernier a emprunté 14 œuvres du Mnam-Cci.

Le rôle du Mnam-Cci dans le cas du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20) et dans le cas du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21) est d'examiner les demandes des institutions étrangères avec les divers services du musée et les départements du Centre Pompidou ; la cellule des prêts et des dépôts, la conservation, la documentation des collections, le service des collections, la régie des œuvres, les ateliers de restauration, d'encadrement, d'emballage.³¹³ Si ces demandes sont recevables, le Mnam-Cci procède aux prêts.

La politique d'échanges est rendue possible par la richesse de la collection du Mnam-Cci. 3 703 œuvres ont été prêtées dans le cas du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20) et 3 626 œuvres dans le cas du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21) entre 2000 et 2007. Cette richesse en fait un acteur majeur sur la scène internationale. De nombreuses demandes sont faites toute l'année au Mnam-Cci ; en prêtant ses œuvres, il diffuse son nom et son image.

Par ailleurs, le prêt d'œuvres engendre une contrepartie. Si le Mnam-Cci prête ses œuvres, c'est parce qu'en retour il peut attendre des autres institutions des prêts qui lui permettront de réaliser ses expositions. L'objectif de ces types de prêt est de diffuser ses œuvres afin d'entretenir de bonnes relations avec les musées étrangers.

Le prêt exceptionnel (M29) est une autre facette de la politique d'échange. C'est un prêt parfois pour exprimer l'amitié ou pour établir une relation dense entre musées.

Par exemple, le Mnam-Cci a prêté *Stella* (sculpture) d'Henri Laurens à la bibliothèque Luis Arago de Bogota durant de l'année 2000 et 2002, dans le cadre des échanges de l'année de la Colombie en France. Le prêt de cette sculpture répond à la présentation du célèbre pectoral Tolima du Musée de l'or de Bogota dans le parcours inaugural du site du Musée des arts premiers installé dans le Pavillon des Sessions du Louvre.³¹⁴ Le Mnam-Cci a prêté *Meta numéro3* (installation) de Jean Tinguely au musée

³¹³ Nathalie Leleu, *La diffusion des collections en 2000*, document communiqué par l'auteur

³¹⁴ *Ibidem*.

Jean Tinguely de Bâle durant de l'année 2000 et 2001 pour l'inauguration de ce musée.

Autre exemple : le Mnam-Cci a prêté 33 œuvres au Museum Ludwig de Cologne en 2002 pour la Biennale du film sur l'art. Le Mnam-Cci a prêté *Femme nue couchée* (peinture) de Pablo Picasso à la Pinakothek der Moderne de Munich durant de l'année 2002 et 2003 pour l'inauguration de ce musée. Parmi les prêts exceptionnels, celui de *Rideau de scène du Ballet Parade* (peinture sur toile) de Pablo Picasso à l'International Finance Centre Management d'Hong Kong en 2004, à l'occasion de l'inauguration de l'année de la France en Chine. Cette initiative a montré la volonté de la France et du Centre Pompidou de développer des liens culturels denses avec Hong Kong et la Chine ; cette œuvre, l'un des chefs-d'œuvre du Mnam-Cci, très rarement prêtée, a été présentée au public chinois.³¹⁵

Ce type de prêt a pour objectif de renforcer la relation entre institutions, au sens plus large entre des États : il appartient à la diplomatie culturelle. Les réseaux promus dans ce cadre le sont pour des raisons extérieures à des intérêts culturels.

Le prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31) correspond à la politique de partenariat. L'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31) est une coproduction, et le rôle du Mnam-Cci n'est plus celui du concepteur unique. En revanche, il peut être initiateur ou co-concepteur. Ce type de prêt s'applique généralement à des expositions *blockbuster*, qu'elles soient thématiques ou monographiques.

Par exemple, l'exposition *La révolution surréaliste* a été réalisée avec Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen de Düsseldorf. Cette exposition a été montrée l'année 2002 au Centre Pompidou et dans ce musée auquel le Mnam-Cci a prêté 138 œuvres.

L'exposition *Africa Remix* a été réalisée en coproduction avec plusieurs institutions : le Stiftung Museum Kunst Palast de Düsseldorf, la Hayward Gallery de Londres, et le Mori Art Museum de Tokyo. Partie du Stiftung Museum Kunst Palast de Düsseldorf en 2004 auquel le Mnam-Cci a prêté 5 œuvres, cette exposition a circulé à la Hayward Gallery de Londres en 2005 (5 œuvres prêtées), puis au Centre Pompidou en

³¹⁵ Rapport d'activité du Centre Pompidou 2004, pp.4-5

2005, au Centro atlantico de arte moderno de Las Palmas de Gran Canaria (Espagne) en 2006 (6 œuvres prêtées) , au Mori Art Museum de Tokyo (6 œuvres prêtées), au Moderna Museet de Stockholm en 2006 (6 œuvres prêtées), et à Johannesburg Art Gallery de Johannesburg en 2007 (5 œuvres prêtées). Les œuvres sont venues de partout dans le monde : non seulement de musées comme le Musée de quai Branly de Paris, CAAC (Contemporary African Art Collection) de Genève, mais aussi d'une galerie comme Gagosian Gallery de New York. Dans le cas de l'exposition *Africa Remix*, le prêt d'œuvres n'est pas déterminé par un musée car cette exposition est une coproduction comme le montre Bruno Racine, ex-président du Centre Pompidou :

«Africa Remix est le fruit d'une coopération remarquable entre des institutions qui partagent la même vocation d'ouverture et ont décidé d'unir leurs efforts pour l'occasion : le Museum Kunst Palast de Düsseldorf, dirigé par Jean-Hubert Martin, qui fut en son temps le commissaire des « Magiciens de la Terre », la Hayward Gallery, à Londres, et le Mori Art Museum de Tokyo ».³¹⁶

L'exposition *Dada* a été organisée avec la National Gallery of Art de Washington et en collaboration avec le Museum of Modern Art de New York. Présentée d'abord au Centre Pompidou durant de l'année 2005 et 2006, cette exposition a été itinérante dans ces deux musées en 2006 ; le Mnam-Cci a prêté 35 œuvres à chaque musée. Comme l'exposition *Africa Remix*, les œuvres sont venues de partout dans le monde comme la National Gallery of Art de Washington, le Museum of Modern Art de New York, le Philadelphia Museum of Art de Philadelphia, le Whitney Museum of American Art de New York, le Kunsthhaus de Zurich, l'Akademie der Künste de Berlin, le Staatliche Museen zu Berlin de Berlin, le Kunstsammlung Nordrhein Westfalen de Düsseldorf, le Tate de Londres, le British Museum de Londres, le Moderna Museet de Stockholm.

L'objectif de ce type de prêt est déterminé par la stratégie des partenariats dans un objectif de collaboration ou de la coopération internationale entre musées. Cet objectif nous amène naturellement à penser l'exposition à l'échelle internationale. Les grandes

³¹⁶ Cat.Expo. *Africa Remix : L'art contemporain d'un continent*, [L'exposition présentée au Centre Pompidou du 25 mai au 8 août 2005], Paris, Centre Georges Pompidou, 2005, p.7

expositions, comme *Africa Remix* ou *Dada*, sont souvent réalisées par plusieurs musées. Chaque musée et chaque commissariat échangent des savoir-faire et des idées ; le prêt met en œuvre un vrai travail de collaboration et de coopération sur les plans scientifique et matériel.

Les deux autres formes de prêts révèlent les stratégies spécifiques du Mnam-Cci.

Le prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32) et le prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33) sont liés à la politique de diffusion associée à des objectifs de territorialité. Ce sont des prêts dans le cadre de l'exposition « hors les murs ». L'exposition « hors les murs », constituée à partir des collections parfois sous forme de coproductions, est organisée par le Mnam-Cci. L'exposition « hors les murs », présentée à l'extérieur de l'établissement, permet des prêts d'œuvres majeures afin de toucher un public plus large.

Par exemple, l'exposition *Parade 1901-2001 Collections du Centre Pompidou Musée national d'art moderne Centre de création industrielle* a été sollicitée par le Brésil et montrée à Sao Paulo (Pavilhão Lucas Nogueira Garcez) durant de l'année 2001 et 2002. L'exposition *Enigma objekta* a été présentée à Zagreb (Galerija Klovicevi Dvori) durant de l'année 2004 et 2005. C'était la première exposition du Mnam-Cci qui a été accueillie dans un pays de l'ex-Yougoslavie.³¹⁷ Cette exposition a été également montrée à Budapest (Ludwig Múzeum) en 2005. Les expositions *Nouvelles vagues* et *Paris des photographes*, dans le cadre des années croisées France-Chine, ont été présentées dans plusieurs villes de la Chine en 2005.

Si les trois exemples précédents concernent des expositions thématiques, l'exposition *Raoul Dufy* qui a été montrée dans plusieurs villes du Japon en 2001 et l'exposition *Albert Marquet* qui a été présentée dans plusieurs villes des États-Unis durant de l'année 2001 et 2003, montrent que l'exposition monographique sert aussi la diffusion de la connaissance d'artistes français.

Ces types de prêt ont pour objectif d'élargir les territoires à l'ère de l'internationalisation et de la compétition du musée. La visée des prêts est de diffuser l'art

³¹⁷ Rapport d'activité du Centre Pompidou 2004, p.28

produit en France pour des intérêts tant institutionnels qu'économiques ou diplomatiques.

Le tableau suivant récapitule les définitions des types de prêts ainsi que leurs objectifs :

Type de prêts	Objectifs culturels et stratégies des musées
M20 : Prêt courant pour l'exposition sans itinérance	Diffuser les œuvres et faciliter une politique d'échanges
M21 : Prêt courant pour l'exposition itinérante	Élargir le périmètre de diffusion et avoir de bonnes relations avec les musées étrangers
M29 : Prêt exceptionnel	Renforcer la relation entre institutions, entre des États (diplomatie culturelle)
M31 : Prêt pour l'exposition du Mnam-Cci avec itinérance (co-production)	Consolider les partenariats dans le contexte de la collaboration ou de la coopération internationale entre musées, partager les coûts d'une exposition
M32 : Prêt pour l'exposition sans itinérance organisée par le Mnam-Cci nommé « hors les murs »	Proposer un concept d'exposition, avoir un bénéfice économique
M33 : Prêt pour l'exposition itinérante organisée par le Mnam-Cci nommé « hors les murs »	Proposer un concept d'exposition, avoir un bénéfice économique plus important, accroître la réputation du musée

V-2. Les mouvements globaux des œuvres

Nous montrons tout d'abord le tableau de prêt d'œuvres du Mnam-Cci par types pendant la période 2000-2007 afin de connaître les mouvements globaux des œuvres, c'est-à-dire combien d'œuvres ont été prêtées dans le monde pendant cette période. Ce tableau permet de saisir les variations et les évolutions. Une analyse de la mobilité des œuvres par année et aussi par type de prêt permet de comprendre la signification de ces mouvements d'œuvres.

V-2-1. Les mouvements d'œuvres par année

Combien d'œuvres du Mnam-Cci ont-elles circulé entre 2000 et 2007 ? Le premier tableau présente le nombre global par types de prêt.

Au total, retenons que 17 399 œuvres pendant la période 2000-2007 ont été diffusées par le Mnam-Cci dans le monde (10 946 œuvres en France). Les chiffres montrent des variations par année durant cette période : 1 283 œuvres ont été diffusées en 2000, 2 807 œuvres en 2001, 1 953 œuvres en 2002, 1 749 œuvres en 2003, 2 517 œuvres

en 2004, 3 258 œuvres en 2005, 1 974 œuvres en 2006, et 1 858 œuvres en 2007.

Tableau 1

Prêts d'œuvres du Mnam-Cci par type (M20, M21, M29, M31, M32, M33) entre 2000 et 2007

	2 000	2 001	2 002	2 003	2 004	2 005	2 006	2 007	Total
M20	277	536	418	351	524	579	555	463	3 703
M21	214	362	381	362	623	625	508	551	3 626
M29	30	30	49	228	42	0	0	1	380
M31	502	770	410	466	241	38	231	52	2 710
M32	0	292	292	8	470	28	67	199	1 356
M33	260	817	403	334	617	1 988	613	592	5 624
Total	1 283	2 807	1 953	1 749	2 517	3 258	1 974	1 858	17 399

L'année 2001, 2004 et surtout 2005 ont vu un accroissement du mouvement des œuvres. Les variations dans le nombre de prêts par an sont dues à des expositions remarquables. Le chiffre de l'année 2001 est dû au prêt pour l'exposition *Brassai*, dans le cadre du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), au total 733 œuvres ont été prêtées à Londres, à Budapest et à Tokyo,³¹⁸ et pour l'exposition *Raoul Dufy*, dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33), au total 690 œuvres ont été prêtées dans plusieurs villes du Japon.³¹⁹ L'année 2004 est marquée par le prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32) ; 370 œuvres ont été prêtées en Italie pour l'exposition *Adalberto Libera*.³²⁰ L'année de la France en Chine en 2005 contribue au chiffre colossal ; pour les expositions *Nouvelles vagues* et *Paris des photographes*, dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33), au total 1 028 œuvres ont été prêtées en Chine en 2005.³²¹

³¹⁸ Cette exposition a circulé à Londres (Hayward Gallery) avec 270 œuvres, à Budapest (Ludwig Múzeum) avec 219 œuvres, et à Tokyo (Bunkamura Museum of Art) avec 244 œuvres.

³¹⁹ Cette exposition a circulé chaque fois avec 138 œuvres à Takamatsu (Takamatsu City Museum of Art), à Tokyo (Yasuda Kasai Museum of Art), à Tsu (Mie Prefectural Art Museum), à Utsunomiya (Utsunomiya Museum of Art), et à Yokote (Akita Museum of Modern Art).

³²⁰ Cette exposition a été présentée à Rome (Archivio Centrale dello Stato).

³²¹ L'exposition *Nouvelles vagues* a circulé chaque fois avec 76 œuvres à Canton (Guangdong Museum

V-2-2. Les mouvements d'œuvres par type de prêt

Pendant la période 2000-2007, le prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33) est la forme la plus fréquente. Si l'on examine les pourcentages de six types de prêt d'œuvres du Mnam-Cci, le prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20) compte pour 21%, le prêt courant pour l'exposition itinérante (M21) 21%, le prêt exceptionnel (M29) 2%, le prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31) 16%, le prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32) 8%, le prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33) 32%.³²²

Comme le montrent les chiffres précédents, si l'on voit les mouvements d'œuvres par type, le prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33) est le plus important en volume. Cela explique le caractère de ce prêt qui permet le prêt d'œuvres majeures afin de toucher un public plus large. Après le prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33), le prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20) et le prêt courant pour l'exposition itinérante (M21) représentent les volumes les plus importants.

Les mouvements d'œuvres du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20) et ceux du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21) dévoilent les réseaux culturels. Ces mouvements d'œuvres correspondent aux demandes faites par les institutions étrangères.

D'ailleurs, les mouvements d'œuvres du prêt exceptionnel (M29) sont liés à des opportunités souvent dans le cadre de la diplomatie culturelle. Ces mouvements d'œuvres,

of Art), à Pékin (China Millenium Monument), et à Shanghai (Shanghai Museum). L'exposition *Paris des photographes* a circulé chaque fois avec 160 œuvres à Canton (Guangdong Museum of Art), à Hong Kong (Hong Kong Museum of History), à Ningbo (Tianyi Ge Museum), à Pékin (National Art Museum of China), et à Wuhan (Wuhan Museum).

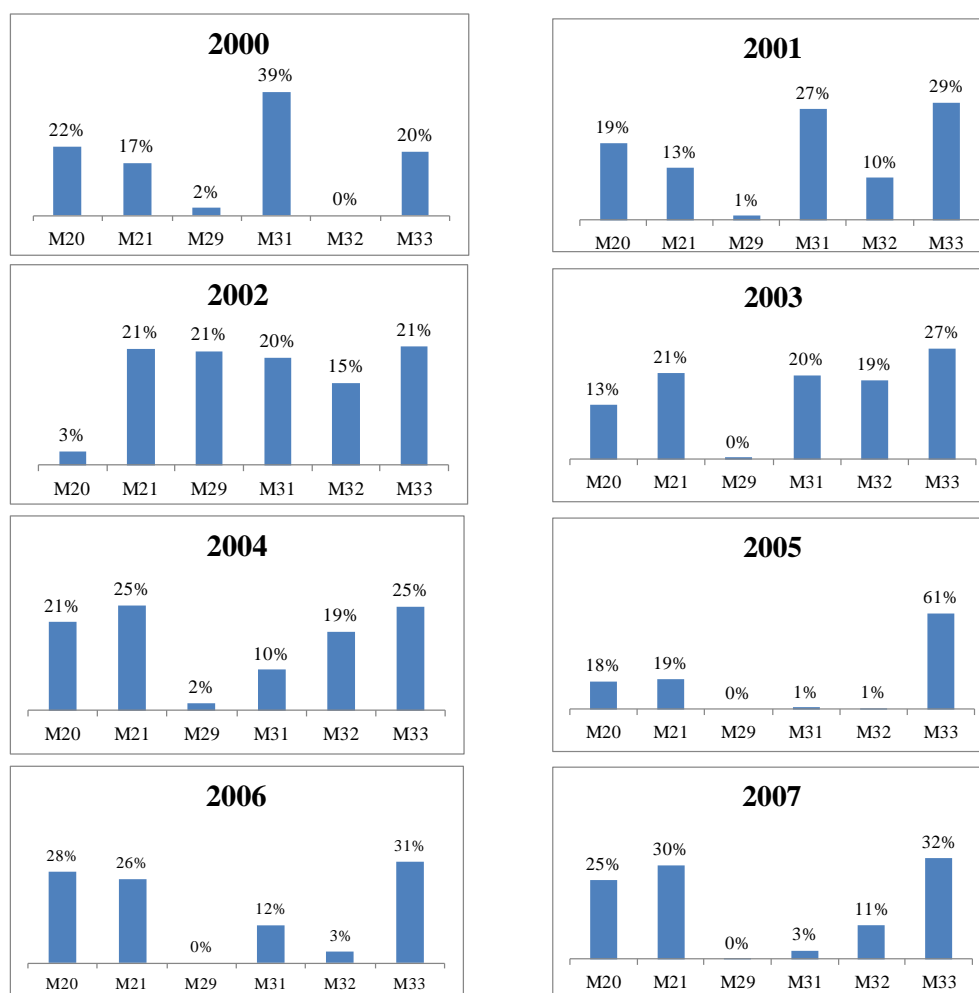
³²² Dans le cas du prêt en France, en revanche, le prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20) est plus fréquent. Le prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20) s'élève à 52%, le prêt courant pour l'exposition itinérante (M21) à 28%, le prêt exceptionnel (M29) à 3%, le prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31) à 2%, le prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32) à 9%, le prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33) à 6%.

associés souvent à des inaugurations de musées et aux événements comme la Biennale du film sur l'art ou l'inauguration de l'année de la France en Chine, illustrent le développement de la mobilité des œuvres à l'échelle internationale.

Nous allons voir ensuite, dans le tableau 2, le pourcentage du nombre d'œuvres prêtées de chaque type de prêt par an pendant la période 2000-2007. L'objectif du tableau 2 est de montrer quel type de prêt est plus diffusé ou quel type de prêt est développé entre 2000 et 2007.

Tableau 2

Pourcentage du nombre d'œuvres prêtées selon les différents types de prêt (M20, M21, M29, M31, M32, M33) par an pendant la période 2000-2007



Le prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20) et le prêt courant pour l'exposition itinérante (M21) sont stables toutes les années entre 2000 et 2007. Cela explique que la collection du Mnam-Cci est constamment sollicitée par les institutions étrangères. L'année 2006 et 2007 surtout sont marquées par de nombreuses demandes.

Le prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31) représente un fort pourcentage entre 2000 et 2003. En revanche, à partir de l'année 2004 jusqu'à 2007, le pourcentage diminue soudainement. Cela ne veut pas dire qu'il y a moins d'expositions itinérantes du Mnam-Cci (M31) entre 2004 et 2007. Il est raisonnable de penser que les expositions organisées pendant cette période avait moins besoin d'œuvres du Mnam-Cci : il s'agit davantage de coproduction et les œuvres accrochées sont venues non seulement de la collection du Mnam-Cci mais aussi de la collection d'autres institutions étrangères.

Le prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33) est aussi important que le prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20) et le prêt courant pour l'exposition itinérante (M21) pendant la période 2000-2007. Le pourcentage a augmenté particulièrement depuis 2004 contrairement au pourcentage du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31). L'année 2005 marque une hausse de plus de 50%. On peut constater que les manifestations « hors les murs » se sont multipliées pendant la période 2000-2007 et que le prêt pour ces manifestations constitue la majorité du prêt d'œuvres du Mnam-Cci.

Chapitre VI. Cartographie des diffusions et mondialisation

Le musée actuel ne se caractérise plus seulement comme un lieu voué aux missions de préservation, conservation et présentation des collections mais comme un lieu inscrit dans le mouvement de la mondialisation. Traiter de la politique de diffusion d'une institution culturelle, c'est s'interroger sur les manières dont elle s'inscrit dans l'ère de l'internationalisation. Or, la question liée au prêt d'œuvres définit les territoires du musée. Notre recherche questionne le mouvement des œuvres à travers les réseaux du Mnam-Cci. Nous observerons sous cet angle la mise en réseau du monde et nous nous interrogerons dans cette perspective sur la fonction symbolique et matérielle du prêt.

Notre enquête repose toujours sur les statistiques de prêts d'œuvres du Mnam-Cci pendant la période 2000-2007. Une analyse des tableaux multiples permet de voir les réseaux, les pays et les institutions privilégiés du Mnam-Cci entre 2000 et 2007. À partir de l'analyse de ces résultats, on peut déterminer les pays privilégiés entre 2000 et 2007. D'un point de vue géographique, nous essayons d'établir une cartographie qui montre les territoires du Mnam-Cci selon les partenariats, ses zones d'influence.

VI-1. Quelles sont les zones privilégiées ?

En analysant la politique de prêt et de coproductions, nous chercherons à permettre en évidence les principaux axes de circulation d'œuvres afin de faire apparaître les réseaux. Une analyse de ceux-ci permet de comprendre la géopolitique du Mnam-Cci.

VI-1-1. Les réseaux du Mnam-Cci

Combien d'œuvres sont prêtées par aire géographique ? Nous pouvons voir, dans le tableau 3, à la fois les réseaux et les zones privilégiées pour le Mnam-Cci.

Comme nous avons vu, le réseau du Mnam-Cci couvre essentiellement l'Europe, l'Asie et l'Amérique du nord. Il couvre également l'Amérique latine et l'Océanie et l'Australie mais avec de fortes variations selon les années. Il ne couvre pas vraiment le Proche-Orient et l'Afrique, les volumes des prêts demeurant toujours faibles.

Tableau 3**Prêts d'œuvres du Mnam-Cci par aire géographique entre 2000 et 2007**

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	Total
Europe	977	1 310	1 124	1 467	1 946	1 742	1 297	1 411	11 274
Amérique du Nord	47	150	371	187	95	100	239	62	1 251
Amérique Latine	131	356	293	0	45	9	42	5	881
Asie	103	982	161	81	243	1 391	234	251	3 446
Proche-Orient	3	3	0	0	0	15	58	29	108
Océanie et Australie	6	6	4	14	188	1	98	95	412
Afrique	16	0	0	0	0	0	6	5	27
Total	1 283	2 807	1 953	1 749	2 517	3 258	1 974	1 858	17 399

Nous constatons donc que la politique de diffusion touche inégalement les différentes parties du monde. Certains axes sont privilégiés comme l'Europe, l'Asie et l'Amérique du nord. D'autres sont méconnus comme le Proche-Orient et l'Afrique. Les prêts pour l'Asie ont connu une forte progression pendant la période 2000-2007. Le mouvement des œuvres accompagne la mondialisation et les intérêts nationaux. La diplomatie culturelle se développe parallèlement aux échanges marchands.

En ce qui concerne les inégalités à l'échelle internationale, il n'est pas étonnant que l'Europe et les États-Unis soient des axes privilégiés puisque ces zones sont culturellement proches. Ces résultats recourent ceux du palmarès établi par Alain Quemin. La raison de la montée de la zone Asie est notamment la présence du Japon et de la Chine. C'est une zone qui ne partageait pas ou jusqu'à présent l'histoire de l'art occidentale. Pourtant on observe un phénomène d'acculturation. En revanche, la prétendue mondialisation recouvre de fortes inégalités puisque les pays pauvres n'ont pas les infrastructures muséales, les ressources financières nécessaires ni de collections comme monnaie d'échange.

VI-2. Quels sont les pays avec lesquels les prêts sont les plus nombreux ?

Pour connaître les principaux partenaires du Mnam-Cci à travers la circulation des œuvres, nous nous sommes appuyés sur le prêt des œuvres. Notre recherche comporte à ce niveau trois étapes : observation et analyse en premier lieu, de la fréquence des prêts, du volume des œuvres prêtées, puis détermination des « partenaires forts » du Mnam-Cci.

VI-2-1. Le prêt d'œuvres du Mnam-Cci par pays durant la période 2000-2007

Quels sont les pays qui ont le plus souvent bénéficié du prêt d'œuvres de la part du Mnam-Cci ? Pour obtenir ce résultat, nous examinerons le volume des prêts par année. Pendant la période 2000-2007, la diffusion du Mnam-Cci a touché au total 45 pays comme le montre le tableau 4. De même que les variations dans le nombre de prêts par an étaient dues aux expositions remarquables dans le tableau 1, les variations dans le nombre de prêts par an et par pays s'expliquent également par des expositions remarquables.

Tableau 4 (extrait cf. Annexe 4)

Prêts d'œuvres du Mnam-Cci par pays entre 2000 et 2007

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	Total
Autriche (AUT)	6	4	59	272	26	18	28	55	468
Brésil (BRA)	130	355	292	0	45	8	42	4	876
Chine (CHN)	0	9	0	0	57	1 083	78	0	1 227
Allemagne (DEU)	109	233	511	360	611	204	236	448	2 712
Danemark (DNK)	10	5	3	4	1	262	243	24	552
Espagne (ESP)	147	272	269	182	183	206	173	170	1 602
Royaume-Uni (GBR)	4	314	71	17	102	120	143	67	838
Hongrie (HUN)	219	249	0	11	26	238	5	0	748
Italie (ITA)	306	72	55	273	469	257	219	285	1 936
Japon (JPN)	101	956	138	72	182	301	85	250	2 085
États-Unis (USA)	44	145	368	167	63	86	226	58	1 157

Le fait que l'Italie occupe la première place et que la Hongrie occupe la deuxième place en 2000 était dû au prêt pour l'exposition *Brassai*, dans le cadre du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31). 250 œuvres ont été prêtées à Vérone (Galleria d'Arte Moderna) et 219 œuvres ont été prêtées à Budapest (Ludwig Múzeum).

L'année 2001 est marquée par le Japon qui est le premier bénéficiaire du prêt d'œuvres du Mnam-Cci : au total 690 œuvres ont été prêtées pour l'exposition *Raoul Dufy* dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33). Cette exposition a circulé chaque fois avec 138 œuvres à Takamatsu (Takamatsu City Museum of Art), à Tokyo (Yasuda Kasai Museum of Art), à Tsu (Mie Prefectural Art Museum), à Utsunomiya (Utsunomiya Museum of Art), et à Yokote (Akita Museum of Modern Art). Le Brésil, après le Japon, a eu le prêt pour l'exposition *Parade 1901-2001 Collections du Centre Pompidou Musée national d'art moderne Centre de création industrielle*, dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32). Cette exposition a

été présentée à Sao Paulo (Pavilhão Lucas Nogueira Garcez) avec 292 œuvres.

Le constat que l'Allemagne se place à une première place en 2002 était dû au prêt pour deux expositions dans le cadre du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31) : 250 œuvres ont été prêtées pour l'exposition *Brassai* à Berlin (Akademie der Künste) et 138 œuvres ont été prêtées pour l'exposition *La Révolution surréaliste* à Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen). Les États-Unis, après l'Allemagne, ont bénéficié du prêt pour l'exposition *Albert Marquet*, dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33). Cette exposition a circulé, chaque fois avec 70 œuvres et au total 280 œuvres, à Athens (Georgia Museum of Art), à Fort Lauderdale (Museum of Art), à Memphis (Dixon Gallery and Gardens), et à San Antonio (Marion Koogler McNay Art Museum).

Le prêt pour l'exposition *Brassai* dans le cadre du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31) a contribué au palmarès de l'année 2003 : l'Allemagne est à la première place et l'Autriche à la troisième place. Cette exposition a été itinérante à Wolfsburg (Kunstmuseum-Wolfsburg) avec 212 œuvres et à Vienne (Albertina Museum) avec 248 œuvres. Le résultat que l'Italie occupe la deuxième place en 2003 est dû au prêt pour l'exposition *Adalberto Libera*, dans le cadre du prêt exceptionnel (M29) : 218 œuvres ont été prêtées à Cagliari (Centre culturel Exma).

L'Allemagne garde une première place en 2004 grâce au prêt pour l'exposition *Brassai* qui a commencé l'année précédente,³²³ et au prêt pour l'exposition *Paris des photographes*, dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33). 176 œuvres ont été prêtées à Magdebourg (Kunstmuseum–Kloster Unser Lieben). L'Italie, après l'Allemagne, a eu l'exposition *Adalberto Libera*, dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32), qui n'est pas identique de celle de l'année précédente. Cette exposition a été montrée à Rome (Archivio Centrale dello Stato) avec 370 œuvres.

Nous avons vu un remarquable échange avec la Chine en 2005 dans le contexte

³²³ L'exposition *Brassai* dans le cadre du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31) à Wolfsburg.

de l'année de la France en Chine. L'année de la France en Chine est marquée par les prêts pour les expositions *Nouvelles vagues* et *Paris des photographes*, dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33) : au total 1 028 œuvres ont été prêtées en Chine en 2005. L'exposition *Nouvelles vagues* a circulé chaque fois avec 76 œuvres à Canton (Guangdong Museum of Art), à Pékin (China Millenium Monument), et à Shanghai (Shanghai Museum). L'exposition *Paris des photographes* comportait 160 œuvres montrées à Canton (Guangdong Museum of Art), à Hong Kong (Hong Kong Museum of History), à Ningbo (Tianyi Ge Museum), à Pékin (National Art Museum of China), et à Wuhan (Wuhan Museum).

Le fait que le Danemark se situe en première place en 2006 et que l'Allemagne se place une première place en 2007 était dû au prêt pour l'exposition *Brassai*, dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33). L'année 2006, 230 œuvres ont été prêtées à Humlebaek (Louisiana Museum of Modern Art) et l'année 2007, 256 œuvres ont été prêtées à Berlin (Martin-Gropius-Bau).

VI-2-2. Le palmarès des pays bénéficiaires de prêts selon la fréquence et le volume des œuvres prêtée

Le tableau 5 montre les pays qui ont des prêts toutes les années entre 2000 et 2007 par le nombre d'œuvres prêtées. Comme le montre le tableau 5, les pays présents dans le circuit d'œuvres du Mnam-Cci toutes les années entre 2000 et 2007 sont l'Allemagne, le Japon, l'Italie, l'Espagne, les États-Unis, le Royaume-Uni, le Danemark, la Suisse, l'Autriche, l'Australie, le Portugal, le Pays-Bas, la Belgique, le Canada et la Suède. D'un point de vue géographique, l'Europe et l'Amérique du nord sont les plus présentes. En revanche, l'Amérique latine, le Proche-Orient et l'Afrique sont exclus de ce palmarès. Le Japon est le seul pays asiatique qui soit présent dans ce palmarès.

La politique de diffusion du Mnam-Cci révèle les inégalités entre pays. D'une part, seuls 15 pays (l'Allemagne, le Japon, l'Italie, l'Espagne, les États-Unis, le Royaume-Uni, le Danemark, la Suisse, l'Autriche, l'Australie, le Portugal, le Pays-Bas, la Belgique, le Canada et la Suède) ont des prêts d'œuvres du Mnam-Cci constamment entre 2000 et 2007, et d'autre part, il y a toujours des pays absents dans le circuit de diffusion. Quand

on pense surtout aux zones non privilégiés, le Mnam-Cci a peu de prêts avec le Proche-Orient (un petit nombre avec Israël et la Turquie) et seulement avec l’Afrique du sud en Afrique. On voit grâce à ce tableau les limites de la mondialisation. On rapprochera à nouveau les résultats de ce palmarès avec ceux obtenus par A. Quemini en ce qui concerne le marché de l’art : les résultats sont suffisamment similaires pour qu’on n’y voie pas un hasard mais bien, au contraire, une forte corrélation entre centres économiques et centres culturels.

Tableau 5

Palmarès des pays bénéficiaires des prêts selon la fréquence et le volume des œuvres prêtées

Numéro	Pays	Nombre d’œuvres
1	Allemagne	2 712
2	Japon	2 085
3	Italie	1 936
4	Espagne	1 602
5	États-Unis	1 157
6	Royaume-Uni	838
7	Danemark	552
8	Suisse	471
9	Autriche	468
10	Australie	411
11	Portugal	229
12	Pays-Bas	212
13	Belgique	139
14	Canada	94
15	Suède	74

VI-2-3. Le palmarès des pays qui bénéficient des prêts du Mnam-Cci entre 2000 et 2007, triés par le volume du plus grand au plus petit

Nous pouvons voir, dans le tableau 6, le palmarès des pays qui bénéficient en volume du prêt d’œuvres de la part du Mnam-Cci entre 2000 et 2007, triés selon le volume du plus grand au plus petit.

Si l’on se reporte au tableau, on ne voit que les 15 premières places. En effet, seuls 15 pays ont bénéficié de prêt d’œuvres du Mnam-Cci constamment entre 2000 et 2007. Comme le tableau 6 le montre, les premiers 15 pays qui bénéficient en volume du prêt d’œuvres sont l’Allemagne (2 712 œuvres), le Japon (2 085 œuvres), l’Italie (1 936

œuvres), l'Espagne (1 602 œuvres), la Chine (1 227 œuvres), les États-Unis (1 157 œuvres), le Brésil (876 œuvres), le Royaume-Uni (838 œuvres), la Hongrie (748 œuvres), le Danemark (552 œuvres), la Croatie (493 œuvres), la Suisse (471 œuvres), l'Autriche (468 œuvres), l'Australie (411 œuvres), la Russie (263 œuvres).

Tableau 6 (extrait cf. Annexe 4)

Palmarès des pays qui bénéficient des prêts du Mnam-Cci entre 2000 et 2007, triés par volume du plus grand au plus petit

Numéro	Pays	Nombre d'œuvres
1	Allemagne	2 712
2	Japon	2 085
3	Italie	1 936
4	Espagne	1 602
5	Chine	1 227
6	États-Unis	1 157
7	Brésil	876
8	Royaume-Uni	838
9	Hongrie	748
10	Danemark	552
11	Croatie	493
12	Suisse	471
13	Autriche	468
14	Australie	411
15	Russie	263

Quels sont les enseignements de portée générale par rapport à la cartographie des réseaux ? Par rapport au tableau précédent, les pays qui apparaissent sont la Chine, le Brésil, la Hongrie, la Croatie et la Russie, en revanche, les pays qui disparaissent sont le Portugal, le Pays-Bas, la Belgique, le Canada et la Suède.

Le tableau 6 montre les inégalités au sein de chaque aire culturelle. En Europe, il y a, d'une part, les pays qui bénéficient d'un volume de prêt important : c'est le cas de l'Allemagne, de l'Italie, de l'Espagne, du Royaume-Uni, de la Hongrie, du Danemark, de la Croatie, de la Suisse, de l'Autriche et de la Russie, et, d'autre part, les pays qui bénéficient du prêt d'œuvres avec un petit volume comme Monaco, le Luxembourg, la Roumanie, la République Tchèque, l'Islande, la Norvège, la Lettonie, l'Irlande et la

Slovaquie.³²⁴ Le Brésil est le seul pays dans l'Amérique latine qui ait un prêt d'œuvres.³²⁵ L'Asie est représentée par le Japon et la Chine qui bénéficient de prêts d'œuvres nombreux.³²⁶ L'Australie est le seul pays dans l'Océanie qui a bénéficié de prêts d'œuvres importants.³²⁷ Le Proche-Orient et l'Afrique occupent des positions très éloignées dans ce palmarès.³²⁸

VI-2-4. Quels sont des pays avec lesquels la politique de prêt est la plus développée ?

Les partenaires forts

Si on croise à la fois la fréquence des prêts et leur volume, on peut définir ce que je nommerai un partenaire fort, c'est-à-dire bénéficiant de la politique de prêt de ce double point de vue.

Comme le tableau 5 le montre, seuls 15 pays (l'Allemagne, le Japon, l'Italie, l'Espagne, les États-Unis, le Royaume-Uni, le Danemark, la Suisse, l'Autriche, l'Australie, le Portugal, le Pays-Bas, la Belgique, le Canada et la Suède) ont constamment des prêts des œuvres du Mnam-Cci entre 2000 et 2007. Par ailleurs, comme le montre dans le tableau 6, les premières 15 pays qui bénéficient du prêt du nombre d'œuvres du

³²⁴ Monaco est le vingt-huitième avec 38 œuvres, le Luxembourg est le trente et unième avec 23 œuvres, la Roumanie est le trente-deuxième avec 21 œuvres, la République Tchèque est le trente-quatrième avec 14 œuvres, l'Islande est le trente-cinquième avec 12 œuvres, la Norvège est le trente-sixième avec 11 œuvres, la Lettonie est le trente-septième avec 9 œuvres, l'Irlande et le Slovaquie sont le trente-huitième avec 8 œuvres.

³²⁵ À part le Brésil, la Colombie apparaît en quarantième position avec 3 œuvres et le Mexique en quarante et unième avec 2 œuvres.

³²⁶ A l'inverse des autres pays asiatiques : Taiwan est le vingt-cinquième avec 71 œuvres, la Corée est le vingt-septième avec 40 œuvres, l'Inde est le trente-deuxième avec 21 œuvres, Macao et Singapour sont les quarante-deuxième avec 1 œuvre.

³²⁷ À part l'Australie, la Nouvelle-Zélande est le quarante-deuxième avec 1 œuvre.

³²⁸ La Turquie est le vingt-troisième avec 82 œuvres, Israël est le trentième avec 26 œuvres et l'Afrique du sud est le vingt-neuvième avec 27 œuvres.

Mnam-Cci entre 2000 et 2007 sont : l'Allemagne, le Japon, l'Italie, l'Espagne, la Chine, les États-Unis, le Brésil, le Royaume-Uni, la Hongrie, le Danemark, la Croatie, la Suisse, l'Autriche, l'Australie, la Russie. Le tableau 5 et le tableau 6 ne sont pas analogues. Le Portugal, le Pays-Bas, la Belgique, le Canada et la Suède, sont les seuls parmi les 15 pays qui ont constamment des prêts des œuvres du Mnam-Cci entre 2000 et 2007, pourtant ils ne sont pas les 15 premiers pays qui bénéficient du prêt du nombre d'œuvres du Mnam-Cci entre 2000 et 2007. En revanche, la Chine, le Brésil, la Hongrie, la Croatie et la Russie, ne font pas partie des seuls 15 pays qui ont constamment des prêts des œuvres du Mnam-Cci entre 2000 et 2007, pourtant ils sont parmi les premiers 15 pays qui bénéficient du prêt du nombre d'œuvres du Mnam-Cci entre 2000 et 2007. En établissant une comparaison entre le tableau 5 et le tableau 6, nous faisons une remarque : les pays qui ont des relations fortes avec le Mnam-Cci peuvent être répartis en trois catégories comme le montre le tableau 7 :

Tableau 7

Typologie des réseaux du Mnam-Cci : les trois catégories de pays qui ont des relations denses avec le Mnam-Cci entre 2000 et 2007

Catégorie	Critère	Pays
Groupe A	Pays qui bénéficient de la politique de prêt à la fois du point de la fréquence et du volume	Allemagne, Japon, Italie, Espagne, États-Unis, Royaume-Uni, Danemark, Suisse, Autriche, Australie
Groupe B	Pays qui bénéficient de prêts fréquents mais moins importants en volumes	Portugal, Pays-Bas, Belgique, Canada, Suède
Groupe C	Pays qui n'ont pas des prêts fréquents entre 2000 et 2007 mais qui bénéficient de volumes importants	Chine, Brésil, Hongrie, Croatie, Russie

- le groupe A est constitué des pays qui bénéficient de la politique de prêt à la fois du point de la fréquence et du volume sont l'Allemagne, le Japon, l'Italie, l'Espagne, les États-Unis, le Royaume-Uni, le Danemark, la Suisse, l'Autriche et l'Australie ;
- le groupe B comprend les pays qui bénéficient de prêts fréquents mais moins importants en volumes sont le Portugal et le Pays-Bas, la Belgique, le Canada et la

Suède,³²⁹

- le groupe C comporte les pays qui n'ont pas des prêts fréquents entre 2000 et 2007 mais qui bénéficient de volumes importants sont la Chine, le Brésil, la Hongrie, la Croatie et la Russie.³³⁰

Les pays dans le groupe A, l'Allemagne, le Japon, l'Italie, l'Espagne, les États-Unis, le Royaume-Uni, le Danemark, la Suisse, l'Autriche et l'Australie, sont évidemment des partenaires forts du Mnam-Cci. On remarque que l'Allemagne, le Japon, l'Italie et l'Espagne se trouvent dans le même palmarès dans le tableau 5 et le tableau 6. Cela montre que ces quatre pays ont des relations solides avec le Mnam-Cci à la fois par la fréquence et par le volume des œuvres prêtées. Il faut souligner tout particulièrement la présence du Japon, des États-Unis et de l'Australie dans le groupe A, car bien qu'ils soient géographiquement très éloignés de la France, leurs scores, notamment pour les États-Unis et le Japon, sont remarquables.

Les pays dans le groupe B, le Portugal et le Pays-Bas, la Belgique, le Canada et la Suède, sont des partenaires stables d'un point de vue de la fréquence de diffusion. En revanche, les pays dans le groupe C, la Chine, le Brésil, la Hongrie, la Croatie et la Russie, sont des partenaires forts du point de vue du volume des œuvres prêtées.

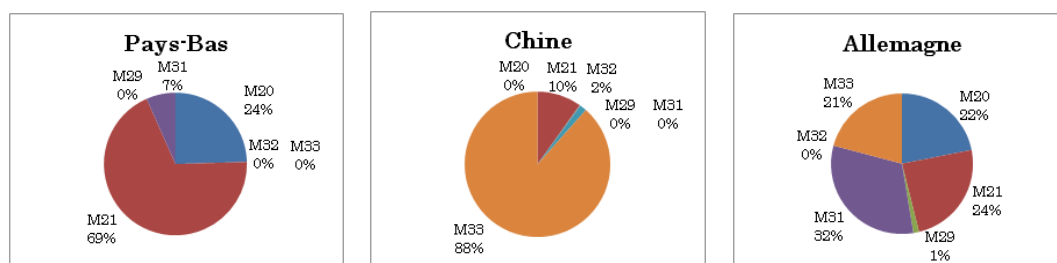
³²⁹ Du point de vue du prêt d'œuvres en volume, le Portugal est le seizième avec 229 œuvres, le Pays-Bas est le dix-septième avec 212 œuvres, la Belgique est le dix-huitième avec 139 œuvres, le Canada est le vingt et unième avec 94 œuvres, la Suède est le vingt-quatrième avec 74 œuvres.

³³⁰ Du point de vue des prêts d'œuvres en volume, la Chine est le cinquième avec 1 227 œuvres, mais elle ne reçoit pas d'œuvres du Mnam-Cci en 2000, 2002, 2003 et 2007. Du point de vue des prêts d'œuvres en volume, le Brésil est le septième avec 876 œuvres, mais il n'a pas des échanges avec le Mnam-Cci en 2003. Du point de vue du prêt d'œuvres en volume, la Hongrie est le neuvième avec 748 œuvres, mais elle n'a pas des échanges avec le Mnam-Cci l'année 2002 et 2007. Du point de vue du prêt d'œuvres en volume, la Croatie est le onzième avec 493 œuvres, mais elle n'a pas des échanges avec le Mnam-Cci l'année 2000, 2001, 2003 et 2006. Du point de vue du prêt d'œuvres en volume, la Russie est le quinzième avec 263 œuvres, mais elle n'a pas des échanges avec le Mnam-Cci l'année 2000 et 2001.

Pourquoi ce résultat ? Le tableau 8 nous amène à une réponse. Le tableau 8 montre pour chaque pays le pourcentage d'œuvres prêtées selon les six types de prêts du Mnam-Cci : le prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), le prêt courant pour l'exposition itinérante (M21), le prêt exceptionnel (M29), le prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), le prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32), et le prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33).

Tableau 8 (extrait cf. Annexe 4)

Pourcentage du nombre d'œuvres prêtées en fonction de six types de prêts (M20, M21, M29, M31, M32, M33) du Mnam-Cci entre 2000 et 2007 par pays



Si l'on voit le tableau du groupe B, à part du Portugal, tous les autres pays, le Pays-Bas, la Belgique, le Canada et la Suède, n'ont pas de prêt d'œuvres pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32) et pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33).³³¹ En plus, le taux du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31) est faible comme c'est le cas pour le Pays-Bas, le Canada et la Suède, ou nul par exemple en ce qui concerne la Belgique et le Portugal.³³² Par ailleurs, le taux du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20) et celui du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21) sont forts.³³³

³³¹ Le Portugal représente 19% du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33).

³³² Le Pays-Bas représente 7%, le Canada 22% et la Suède 8%.

³³³ Le Pays-Bas représente 69% du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21), la Belgique 83% du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), le Canada 54% du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21), la Suède 80% du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), et le Portugal

En revanche, si l'on voit le tableau du groupe C, à part la Russie,³³⁴ tous les autres pays, la Chine, le Brésil, la Hongrie et la Croatie, se signalent par des pourcentages élevés qu'il s'agisse du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), du prêt dans le cadre de l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32), ou du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33).³³⁵

On constate que le prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), le prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32), et le prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33) déterminent le palmarès des pays qui bénéficient des prêts du Mnam-Cci entre 2000 et 2007, triés par le volume du plus grand au plus petit (Tableau 6). C'est ainsi que les pays dans le groupe C, qui bénéficient de prêts dans le cadre de ces trois types des expositions, sont fortement présents du point de vue du volume d'œuvres prêtées.

D'ailleurs, le prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20) et le prêt courant pour l'exposition itinérante (M21) influencent le palmarès des pays bénéficiaires de prêts selon la fréquence et le volume des œuvres prêtées (Tableau 5). Les pays dans le groupe B, qui ont des prêts toutes les années entre 2000 et 2007, se signalent par la fréquence des prêts.

Le fait que les pays dans le groupe A, l'Allemagne, le Japon, l'Italie, l'Espagne, les États-Unis, le Royaume-Uni, le Danemark, la Suisse, l'Autriche et l'Australie, soient des partenaires forts peut s'expliquer par le fait qu'ils sont équilibrés dans les deux conditions précédentes ; ils bénéficient de prêts à la fois dans le cadre des expositions

41% du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20) et 40% du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21).

³³⁴ La Russie marque 39% du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33), mais en même temps elle marque 38% du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21).

³³⁵ La Chine représente 88% du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33), le Brésil 67% du prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32), la Hongrie 58% du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31) et 28% du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33), la Croatie 85% du prêt dans le cadre de l'exposition « hors les murs » itinérante (M33).

itinérantes du Mnam-Cci (M31), dans celui des expositions « hors les murs » sans itinérance (M32), ou encore dans celui des « hors les murs » itinérante (M33), et en même temps, du prêt courant dans le cadre de l'exposition sans itinérance (M20) ou de l'exposition itinérante (M21).

Comme nous avons analysé les prêts en nous intéressant, d'une part, à leur fréquence, d'autre part, à leur volume, les pays avec lesquels les prêts sont les plus nombreux sont des pays dans le groupe A : les pays qui bénéficient de la politique de prêt à la fois du point de la fréquence et du volume sont l'Allemagne, le Japon, l'Italie, l'Espagne, les États-Unis, le Royaume-Uni, le Danemark, la Suisse, l'Autriche et l'Australie. Ils répondent aux conditions pour toutes les formes de prêts : le prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), le prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32), prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33), et en même temps, prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20) et prêt courant pour l'exposition itinérante (M21).

VI-3. Quelles sont les institutions avec lesquelles la diffusion est la plus suivie ?

Une analyse des institutions privilégiées du Mnam-Cci s'avère nécessaire : elle permet de faire apparaître les institutions qui font l'objet d'un suivi de diffusion du Mnam-Cci pendant la période 2000-2007, et de saisir les nationalités des institutions à travers les prêts des œuvres. Les nationalités des institutions peuvent être abordées sous deux angles, les nationalités des institutions privilégiées et le nombre d'institutions par nationalité.

VI-3-1. La politique de prêt : palmarès par institution

Le tableau 9 montre les institutions selon la présentation d'expositions organisées à partir des œuvres du Mnam-Cci. Au total on dénombre 653 institutions : en tête le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia de Madrid (Espagne). Le tableau 9 fait apparaître trente-trois institutions : le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia de Madrid (Espagne) occupe la première place (19 présentations), la Tate Modern de

Londres la deuxième place (15 présentations). Les trois institutions espagnoles, Institut Valencià d'Art Modern de Valence, Museu d'Art Contemporani de Barcelone et le Museu Picasso de Barcelone avec 14 présentations partagent la troisième place.³³⁶

VI-3-2. Les nationalités des premières trente-trois institutions

Comme le tableau 9 le montre, d'un point de vue géographique, les premières trente-trois places sont occupées par les institutions européennes et nord américaines. Les institutions asiatiques, latino-américaines, océaniques, moyen orientales et africaines sont exclues du palmarès.

Tableau 9

Palmarès des institutions selon le nombre d'expositions organisées à partir des œuvres du Mnam-Cci entre 2000 et 2007

Numéro	Institution	Ville	Pays	Nombre de présentations
1	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia	Madrid	Espagne	19
2	Tate Modern	Londres	Royaume-Uni	15
3	Institut Valencià d'art Modern	Valence	Espagne	14
	Museu d'Art Contemporani	Barcelone	Espagne	14
	Museu Picasso	Barcelone	Espagne	14
6	Fondation Beyeler	Bâle	Suisse	10
7	Fundació Caixa de Catalunya	Barcelone	Espagne	9
	Fundació Joan Miró	Barcelone	Espagne	9
	Guggenheim Museo Bilbao	Bilbao	Espagne	9
	Museum Tinguely AG	Bâle	Suisse	9
	Palais des Beaux-Arts	Bruxelles	Belgique	9
12	Centre de cultura contemporània	Barcelone	Espagne	8
	Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen	Düsseldorf	Allemagne	8
	Louisiana Museum of Modern Art	Humbæak	Danemark	8
	Museo Thyssen-Bornemisza	Madrid	Espagne	8
	Solomon R. Guggenheim Museum	New York	États-Unis	8
	Walker Art Center	Minneapolis	États-Unis	8
18	Museum Ludwig	Cologne	Allemagne	7
	San Francisco Museum of Modern Art	San Francisco	États-Unis	7
	Schim Kunsthalle Frankfurt	Frankfurt	Allemagne	7
	Sprengel Museum	Hanovre	Allemagne	7
	Stiftung Museum Kunst Palast	Düsseldorf	Allemagne	7
23	Caixa Forum	Barcelone	Espagne	6
	Cinema Lumière	Bologne	Italie	6
	Galleria del Credito Valtellinese	Milan	Italie	6
	Hayward Gallery	Londres	Royaume-Uni	6
	Los Angeles County Museum of Art	Los Angeles	États-Unis	6
	Martin-Gropius-Bau	Berlin	Allemagne	6
	Menil Collection	Houston	États-Unis	6
	Musée des Beaux-Arts	Montréal	Canada	6
	Museum of Contemporary Art	Los Angeles	États-Unis	6
	National Gallery of Art	Washington	États-Unis	6
	The Metropolitan Museum of Art	New York	États-Unis	6
...				

³³⁶ La Fondation Beyeler de Bâle (Suisse) a dix présentations. Cinq institutions ont neuf présentations. Six institutions ont huit présentations. Cinq institutions ont sept présentations. Onze institutions ont six présentations. Vingt et une institutions ont cinq présentations. Trente institutions ont quatre présentations. Quarante-quatre institutions ont trois présentations. Cent huit institutions ont deux présentations. Quatre cents dix-sept institutions ont une présentation.

On note une remarquable présence des institutions espagnoles, américaines et allemandes dans ce palmarès. Parmi ces trente-trois institutions, dix institutions sont espagnoles, huit institutions sont américaines et six institutions sont allemandes. Rappelons que l'Espagne, les États-Unis et l'Allemagne sont des partenaires privilégiés du Mnam-Cci comme nous l'avons vu dans le groupe A.³³⁷

En ce qui concerne les institutions italiennes, anglaises, danoises et suisses, leurs pays appartiennent au groupe A et elles sont également présentes dans les premières places de ce palmarès. À noter que les institutions des autres pays dans le groupe A, les japonaises, les autrichiennes et les australiennes, ne peuvent figurer parmi les premières. L'institution japonaise, Hiroshima Museum of Art d'Hiroshima, compte cinq présentations, de même que l'institution autrichienne, Kunstforum de Vienne. L'institution australienne, Art Gallery of New South Wales apparaît avec quatre présentations.

Nous allons voir ensuite les institutions dans le groupe B.³³⁸ Les institutions belges et canadiennes figurent parmi les premières dans ce palmarès, mais non les institutions portugaises, suédoises et hollandaises. Les institutions portugaises, Culturgest de Lisbonne et Museu Serralves de Porto comme le Moderna Museet de Stockholm comptabilise cinq présentations. Les institutions hollandaises, Museum Boijmans Van Beuningen de Rotterdam et Nederlands Architectuur Instituut de Rotterdam et Stedelijk Van Abbemuseum d'Eindhoven, ont quatre présentations.

En ce qui concerne les institutions dans le groupe C³³⁹ sont exclues des premières places de ce palmarès. La Galerie Tretyakov de Moscou affiche quatre présentations

³³⁷ Le groupe A est constitué des pays qui bénéficient de la politique de prêt à la fois du point de la fréquence et du volume sont l'Allemagne, le Japon, l'Italie, l'Espagne, les États-Unis, le Royaume-Uni, le Danemark, la Suisse, l'Autriche et l'Australie.

³³⁸ Le groupe B comprend les pays qui bénéficient de prêts fréquents mais moins importants en volumes sont le Portugal et le Pays-Bas, la Belgique, le Canada et la Suède.

³³⁹ Le groupe C comporte les pays qui n'ont pas des prêts fréquents entre 2000 et 2007 mais qui bénéficient de volumes importants sont la Chine, le Brésil, la Hongrie, la Croatie et la Russie.

comme la Galeija Klovicévi Dori de Zabreg. L'institution brésilien, Pavilhão Lucas Nogueira Garcez de Sao Paulo, a trois présentations, ainsi que Ludwig Mûzeum de Budapest, a trois présentations. Les institutions chinoises, Guangdong Museum of Art de Canton et Hong Kong Museum of Art d'Hong Kong, ont deux présentations.

VI-3-3. Pourquoi ce palmarès ? Le « club » des grandes institutions européennes

On constate que les premières institutions de ce palmarès sont des musées qui organisent activement des expositions d'art moderne et contemporain, et que les œuvres dont ils ont besoin pour leurs expositions proviennent en partie des collections du Mnam-Cci. L'observation attentive des mouvements d'œuvres nous amène donc à dégager une logique de club : les prêts se jouent essentiellement entre un petit nombre d'institutions européennes prestigieuses.

En effet le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia de Madrid avec dix-neuf présentations (toutes les catégories des prêts confondues) occupe la première place. Nous allons analyser précisément ce cas afin de voir dans quel cadre le Mnam-Cci a prêté ses œuvres à cette institution.

Nous pouvons comprendre que, à part le prêt pour l'exposition *Nan Goldin - Rétrospective "Le feu follet"* dans le cadre du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), les autres prêts sont réalisés soit dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), soit dans le cadre du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21). La plupart des prêts ont été demandés par Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia de Madrid, et le Mnam-Cci a simplement répondu à ces demandes. Neuf présentations sont réalisées dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20) et neuf présentations sont réalisées dans le cadre du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21). Il est certain que l'Espagne jouit d'une certaine centralisation des institutions muséales comparable à celle de la France. À la différence de ce qui peut se passer en Italie et même en Allemagne, le Reina Sofia apparaît comme un *alter ego* du Mnam-Cci.

En ce qui concerne la Tate Modern de Londres, la deuxième institution qui réalise le plus de présentations à partir des œuvres du Mnam-Cci, six présentations sont réalisées

dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), huit présentations dans le cadre du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21) et une présentation est réalisée dans le cadre du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31).

L'Institut Valencià d'art Modern de Valence, le Museu d'Art Contemporani de Barcelone et le Museu Picasso de Barcelone occupent la troisième place. Avec l'Institut Valencià d'art Modern de Valence, sept présentations sont réalisées dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20) ; autant le sont dans le cadre du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21). Quant au Museu d'Art Contemporani de Barcelone, quatre présentations sont réalisées dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), dix présentations sont réalisées dans le cadre du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21). Au Museu Picasso de Barcelone, à part une présentation dans le cadre du prêt exceptionnel (M29) et une présentation dans le cadre du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), cinq présentations sont réalisées dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), et sept présentations sont réalisées dans le cadre du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21).

VI-3-4. Palmarès par nationalité des institutions qui bénéficient des prêts du Mnam-Cci entre 2000 et 2007

Par ailleurs, le tableau 10 montre le nombre des institutions par nationalité qui bénéficient des prêts du Mnam-Cci.

Quand on considère la nationalité des institutions, on remarque la présence forte des institutions allemandes et américaines. Il faut noter que les institutions japonaises, italiennes, et espagnoles sont aussi bien représentées dans ce palmarès. Les institutions allemandes sont plus nombreuses : quatre-vingt-dix institutions allemandes ont des prêts du Mnam-Cci entre 2000 et 2007. À la suite, quatre-vingt-deux institutions américaines, soixante-quinze institutions japonaises, soixante-dix institutions italiennes, soixante-cinq institutions espagnoles, quarante et un institutions anglaises, trente-trois institutions suisses.

Tableau 10 (extrait cf. Annexe 4)

Palmarès par nationalité des institutions qui bénéficient des prêts du Mnam-Cci entre 2000 et 2007

Numéro	Nationalité d'institution	Nombre d'institution
1	Allemande	90
2	Américaine	82
3	Japonaise	75
4	Italienne	70
5	Espagnole	65
6	Anglaise	41
7	Suisse	33
8	Belgique	18
9	Hollandaise	17
10	Autriche	15
11	Chinoise	14
12	Suédoise	10
	Portugaise	10
13	Brésilienne	9
	Canadienne	9
14	Finlandaise	8
	Greque	8
	Russie	8
15	Australienne	7

À part des institutions danoises et australiennes,³⁴⁰ les premières places sont toujours occupées par les institutions dont les pays appartiennent au groupe A.³⁴¹

En ce qui concerne les institutions dans le groupe B,³⁴² elles ne sont pas nombreuses mais elles gardent quand même les premières places de ce palmarès.³⁴³

Quant aux institutions dans le groupe C,³⁴⁴ elles sont similaires aux institutions du

³⁴⁰ Sept institutions australiennes ont des prêts du Mnam-Cci entre 2000 et 2007, et cinq institutions danoises ont des prêts du Mnam-Cci pendant cette période.

³⁴¹ Le groupe A est constitué des pays qui bénéficient de la politique de prêt à la fois du point de la fréquence et du volume sont l'Allemagne, le Japon, l'Italie, l'Espagne, les États-Unis, le Royaume-Uni, le Danemark, la Suisse, l'Autriche et l'Australie.

³⁴² Le groupe B comprend les pays qui bénéficient de prêts fréquents mais moins importants en volumes sont le Portugal et le Pays-Bas, la Belgique, le Canada et la Suède.

³⁴³ Dix-huit institutions belges, dix-sept institutions hollandaises, dix institutions portugaises, dix institutions suédoises, et neuf institutions canadiennes ont des prêts du Mnam-Cci entre 2000 et 2007.

³⁴⁴ Le groupe C comporte les pays qui n'ont pas des prêts fréquents entre 2000 et 2007 mais qui bénéficient de volumes importants sont la Chine, le Brésil, la Hongrie, la Croatie et la Russie.

groupe B, c'est-à-dire que leurs institutions ne sont pas nombreuses mais elles se situent aux places les plus hautes de ce palmarès.³⁴⁵ Soulignons par ailleurs que les institutions hongroises et croates sont moins représentées.³⁴⁶

On remarque qu'il y a de forts écarts dans ce palmarès ; les institutions allemandes, américaines, japonaises, italiennes, espagnoles, anglaises et suisses sont dominantes, mais les présences des institutions d'autres nationalités sont faibles. De même les institutions allemandes, américaines, japonaises, italiennes, espagnoles et les institutions anglaises et suisses présentent de grands écarts entre elles. Cet écart peut s'expliquer par le fait qu'il n'y a qu'un petit nombre d'institutions pour les prêts du Mnam-Cci au Royaume-Uni et en Suisse. La Tate Modern de Londres comptabilise quinze présentations sur quarante et une institutions anglaises ; la Fondation Beyeler de Bâle a dix présentations, le Museum Tinguely AG de Bâle a neuf présentations sur trente-trois institutions suisses. D'un point de vue géographique, l'Amérique latine, le Proche-Orient, l'Océanie et l'Afrique sont faibles. Les résultats montrent que le nombre des pays dont les institutions ont une forte activité en matière de prêts est limité. On constate avec ce palmarès que les prêts internationaux du Mnam-Cci sont forts dans les pays dont les institutions se sont placées dans les premières de ce palmarès, c'est-à-dire, l'Allemagne, les États-Unis, le Japon, l'Italie et l'Espagne.

En ce qui concerne la réception, c'est donc le public de ces pays qui a plus d'occasion de bénéficier de la diffusion d'œuvres du Mnam-Cci. Pendant la période 2000-2007, le Mnam-Cci diffuse ses œuvres aux 90 institutions allemandes dans quarante-neuf villes en Allemagne, 92 institutions américaines dans quarante-quatre villes aux États-Unis, 75 institutions japonaises dans quarante-six villes au Japon, 70 institutions italiennes dans trente-quatre villes en Italie, et 65 institutions espagnoles dans vingt-deux

³⁴⁵ Quatorze institutions chinoises, neuf institutions brésiliennes, huit institutions russes, elles ont des prêts du Mnam-Cci entre 2000 et 2007.

³⁴⁶ Quatre institutions hongroises ont des prêts du Mnam-Cci entre 2000 et 2007, et une institution croate a des prêts du Mnam-Cci pendant cette période.

villes en Espagne.³⁴⁷

La diffusion d'œuvres crée un contexte de réception particulièrement favorable en Allemagne, aux États-Unis, au Japon, en Italie et en Espagne dans la mesure où, loin

³⁴⁷ Les villes de l'Allemagne qui ont des prêts d'œuvres du Mnam-Cci entre 2000 et 2007 sont : Ahlen, Aix-la-Chapelle, Apolda, Bad Hamburg, Baden Baden, Berlin, Bielefeld, Bochum, Bonn, Brême, Brühl, Cassel, Chemnitz, Clèves, Coblenze, Cologne, Darmstadt, Dessau, Duisbourg, Düsseldorf, Emden, Essen, Francfort-sur-le Main, Halle, Hambourg, Hanovre, Heilbronn, Herford, Karlsruhe, Krefeld, Künzelsau, Leipzig, Ludwigshafew, Magdebourg, Munich, Münster, Neuhardenberg, Nuremberg, Rechlinghausen, Remagen, Sarrebruck, Stuttgart, Trèves, Tübingen, Weil am Rhein, Weimar, Wolfsburg, Wuppertal, Würzburg.

Les villes des États-Unis sont : Albuquerque, Athens, Atlanta, Bultimore, Berkeley, Birmingham, Bonston, Buffalo, Cambridge, Charlottensville, Chicago, Cleveland, Columbia, Columbus, Dallas, Fort Lauderdale, Fort Worth, Hartford, Hollywood, Houston, La Nouvelle-Orléans, Long Island City, Los Angeles, Memphis, Miami, Milwaukee, Minneapolis, New Haven, New York, North Adams, Pasadena, Philadelphie, Pittsburgh, Portland, Saint Louis, Saint Petersburg, San Antonio, San Francisco, San Jose, Santa Barbara, Santa Fe, Tacoma, Washington, West Palm Beach.

Les villes du Japon sont : Akita, Aomori, Chino, Fukuoka, Hayama, Himeji, Hiroshima, Ibaraki, Inazawa, Iwaki, Kagoshima, Kitakyushu, Kitasaku, Kobe, Kumamoto, Kurashiki, Kyoto, Marugame, Matsue, Matsugama, Mirua-Gun, Nagaoka, Nagasaki, Nagoya, Nariwa, Niigata, Okazaki, Onomichi, Osaka, Saku, Sendai, Tagawa, Takamatsu, Takanabe, Takaoka, Tokushima, Tokyo, Toyama, Toyohashi, Toyota, Tsu, Tsukuba, Urawa, Utsunomiya, Yokohama, Yokote.

Les villes de l'Italie sont : Bologne, Cagliari, Cirita Castellana, Ferrare, Florence, Genazzano, Gênes, Grandisca d'Isonzo, Imola, Isola del Gran Sasso, La Spezia, Lucques, Mamiano di Traversetolo, Mantoue, Milan, Modène, Mogliano Veneto, Naples, Padoue, Palerme, Parme, Pescara, Prato, Ravenne, Reggio d'Emile, Rovoli, Rome, Rovereto, Tolmezzo, Trévisé, Trieste, Turin, Venise, Vérone.

Les villes de l'Espagne sont : Barcelone, Bilbao, Castello, Gérone, Grenade, La Corogne, Las Palmas de Gran Canaria, Madrid, Malaga, Muel, Palma de Majorque, Saint-Jacques-de-Compostelle, Saint-Sébastien, Salamanque, Santa Cruz de Tenerife, Santander, Saragosse, Segovie, Séville, Valance, Vigo, Vitoria-Gasteiz.

d'être exceptionnelle et d'un volume peu considérable, elle est au contraire fortement présente dans la programmation et constitue à ce titre un moyen d'acculturation.

VI-4. Les partenaires privilégiés pour le Mnam-Cci : l'Allemagne, le Japon, les États-Unis, l'Italie et l'Espagne

Notre analyse des pays privilégiés et des institutions selon leurs nationalités à travers les tableaux multiples permet de saisir les partenaires privilégiés du Mnam-Cci : l'Allemagne, le Japon, les États-Unis, l'Italie et l'Espagne. Une étude détaillée de ces cinq pays permet de mener des investigations sur les raisons pour lesquelles ces cinq pays sont des partenaires privilégiés, et de mettre en évidence les différences entre ces cinq pays et les autres partenaires forts.

VI-4-1. Pour être un partenaire privilégié

Nous avons vu les pays avec lesquels les prêts des œuvres du Mnam-Cci sont les plus nombreux, et également les institutions selon leurs nationalités avec lesquelles le suivi de diffusion est le plus intense à travers les différents tableaux. Si l'on considère surtout le tableau 5 (le palmarès des pays bénéficiaires de prêts selon la fréquence et le volume des œuvres prêtées), le tableau 6 (le palmarès des pays qui bénéficient des prêts du Mnam-Cci), et le tableau 10 (le palmarès par nationalité des institutions qui bénéficient des prêts du Mnam-Cci entre 2000 et 2007), on peut constater que la politique de diffusion du Mnam-Cci privilégie certains pays. Pendant la période 2000-2007, les partenaires privilégiés pour le Mnam-Cci sont l'Allemagne, le Japon, les États-Unis, l'Italie et l'Espagne. Il est donc intéressant de voir le détail de la diffusion des œuvres du Mnam-Cci à ces cinq pays en termes de chiffres.

Rappelons que ces cinq pays appartiennent au groupe A.³⁴⁸ La première condition pour être un partenaire privilégié est d'appartenir au groupe A puisque les pays dans le

³⁴⁸ Le groupe A est constitué des pays qui bénéficient de la politique de prêt à la fois du point de la fréquence et du volume sont l'Allemagne, le Japon, l'Italie, l'Espagne, les États-Unis, le Royaume-Uni, le Danemark, la Suisse, l'Autriche et l'Australie.

groupe A ont des relations fortes avec le Mnam-Cci dans le contexte du prêt d'œuvres à la fois par la fréquence et par le volume des œuvres prêtées. Ces cinq pays respectent également la deuxième condition de présence de nombreuses institutions dans les diffusions du Mnam-Cci.

Quand on voit le détail des prêts à ces cinq pays, la division des pays dans le groupe A en quatre catégories que nous déterminons permet de comprendre la raison pour laquelle ces cinq pays sont des partenaires privilégiés pour le Mnam-Cci :

- le groupe A-a : les pays qui affichent un pourcentage équilibré pour tous les prêts sont l'Allemagne, l'Italie et les États-Unis ;
- le groupe A-b : les pays qui affichent un fort pourcentage de prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33) sont le Japon et le Danemark ;
- le groupe A-c : les pays qui affichent un fort pourcentage de prêts pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31) sont le Royaume-Uni et l'Autriche ;
- le groupe A-d : les pays qui sont bien représentés soit pour le prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), soit pour le prêt courant pour l'exposition itinérante (M21), soit pour tous les deux (M20 et M21) sont l'Espagne, la Suisse et l'Australie.

L'Allemagne, l'Italie et les États-Unis appartiennent au groupe A-a. Nous allons voir dans le détail le nombre d'œuvres prêtées de ces trois pays entre 2000 et 2007.

En Allemagne, 593 œuvres ont été prêtées dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), 658 œuvres ont été prêtées dans le cadre du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21),³⁴⁹ 35 œuvres dans le cadre du prêt exceptionnel (M29), 860 œuvres dans le cadre du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31),³⁵⁰ et 566 œuvres dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33). Il n'y a pas eu en Allemagne de prêt pour l'exposition « hors les

³⁴⁹ Entre 2000 et 2007, l'Allemagne est la première destination dans le cadre du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21).

³⁵⁰ Entre 2000 et 2007, l'Allemagne est la première destination dans le cadre du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31).

murs » sans itinérance (M32).

En Italie, 565 œuvres ont été prêtées dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), 173 œuvres ont été prêtées dans le cadre du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21), 218 œuvres ont été prêtées dans le cadre du prêt exceptionnel (M29),³⁵¹ 299 œuvres pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), 426 œuvres pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32),³⁵² et 255 œuvres pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33).

Aux États-Unis, 115 œuvres ont été prêtées dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), 408 œuvres pour l'exposition itinérante (M21), 13 œuvres dans le cadre du prêt exceptionnel (M29), 96 œuvres pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), 55 œuvres pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32), et 470 œuvres pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33).

Comme le montrent les chiffres, le prêt d'œuvres du Mnam-Cci est plus ou moins équilibré pour chaque type de prêt.

Le Japon appartient au groupe A-b. Nous allons voir donc le détail du prêt pour l'expositions « hors les murs » itinérante (M33) au Japon. Dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33), 65 œuvres ont été prêtées en 2000, 690 en 2001, 123 œuvres en 2002, 49 en 2003, 49 en 2004 et 257 œuvres en 2005. L'année 2000 est marquée par le prêt pour l'exposition *Les années Supports/Surfaces dans les collections du Centre Georges Pompidou* qui a été présentée à Tokyo (Museum of Contemporary Art).³⁵³ L'année 2001, par le prêt pour l'exposition *Raoul Dufy* qui a circulé dans cinq lieux.³⁵⁴

³⁵¹ Entre 2000 et 2007, l'Italie est la première destination dans le cadre du prêt exceptionnel (M29).

³⁵² Entre 2000 et 2007, l'Italie est la première destination dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32).

³⁵³ Le Mnam-Cci a prêté 65 œuvres pour cette exposition.

³⁵⁴ Cette exposition a été montrée à Takamatsu (Takamatsu City Museum of Art), à Tokyo (Yasuda Kasai Museum of Art), à Tsu (Mie Prefectural Art Museum), à Utsunomiya (Utsunomiya Museum of Art), et à Yokote (Akita Museum of Modern Art). Le Mnam-Cci a prêté à chaque lieu 138 œuvres.

L'Espagne appartient au groupe A-d. Nous allons voir donc le détail du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20) et du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21) en Espagne. Dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), 72 œuvres ont été prêtées en 2000, 155 œuvres en 2001, 96 en 2002, 130 en 2003, 133 œuvres en 2004, 64 en 2005, 47 en 2006, et 39 œuvres en 2007. Le fait que l'année 2001 indique un chiffre important est dû aux 12 expositions organisées par les institutions espagnoles, et surtout à l'exposition *Jean Cassou y sus amigos* qui a été montrée à Madrid (Centro cultural del Conde Duque),³⁵⁵ et à l'exposition *Antagonismes* qui a été présentée à Barcelone (Museu d'Art Contemporani).³⁵⁶ Le fait que l'année 2003 montre un chiffre important est dû aux 20 expositions organisées par les institutions espagnoles, et surtout à l'exposition *Fernand Léger* qui a été montrée à Barcelone (Fundació Joan Miró).³⁵⁷ Le fait que l'année 2004 indique un chiffre élevé s'explique par les 22 expositions organisées par les institutions espagnoles, et surtout à l'exposition *Les mots de la peinture* qui a été montrée à Saint-Jacques-de-Compostelle (Centro Galego de Arte Contemporaneo).³⁵⁸

Dans le cadre du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21), 31 œuvres ont été prêtées en 2000, 73 œuvres en 2001, 172 œuvres en 2002, 52 œuvres en 2003, 46 œuvres en 2004, 63 œuvres en 2005, 67 œuvres en 2006, et 131 œuvres en 2007. Le fait que l'année 2002 indique un chiffre élevé est dû aux 21 expositions organisées par les institutions espagnoles, et surtout à l'exposition *Paris-Barcelone : de Gaudí à Miró* qui a été montrée à Barcelone (Museu Picasso),³⁵⁹ et à l'exposition *Chagall, em missatge bíblic, 1931-1983* qui a été itinérante à Gérone (Fundación Caixa) et à Segovie (Fondation Caixa).³⁶⁰ Le fait que l'année 2007 indique un chiffre élevé s'explique par les

³⁵⁵ Le Mnam-Cci a prêté 35 œuvres pour cette exposition.

³⁵⁶ Le Mnam-Cci a prêté 34 œuvres pour cette exposition.

³⁵⁷ Le Mnam-Cci a prêté 36 œuvres pour cette exposition.

³⁵⁸ Le Mnam-Cci a prêté 31 œuvres pour cette exposition.

³⁵⁹ Le Mnam-Cci a prêté 31 œuvres pour cette exposition.

³⁶⁰ Le Mnam-Cci a prêté à chaque lieu 29 œuvres.

16 expositions organisées par les institutions espagnoles, et surtout l'exposition *Un théâtre sans théâtre* qui a été montrée à Barcelone (Museu d'Art Contemporani).³⁶¹

Les chiffres pour le nombre d'institutions dans les diffusions du Mnam-Cci montrent également que l'Allemagne, le Japon, les États-Unis, l'Italie et l'Espagne sont des partenaires privilégiés pour le Mnam-Cci. Le Mnam-Cci diffuse ses œuvres aux quatre-vingt-dix institutions allemandes, soixante-quinze institutions japonaises, quatre-vingt-deux institutions américaines, soixante-dix institutions italiennes, soixante-cinq institutions espagnoles.

VI-4-2. Pourquoi existe-t-il un écart entre les principaux partenaires ?

Nous avons vu qu'il y a des conditions pour être un partenaire privilégié pour le Mnam-Cci. Il faut être dans le groupe A (Tableau 7), et en même temps il faut être dans les premières places dans le palmarès par nationalité des institutions qui bénéficient des prêts du Mnam-Cci entre 2000 et 2007 (Tableau 10).

Comme nous l'avons montré, l'Allemagne, le Japon, les États-Unis, l'Italie et l'Espagne sont des partenaires privilégiés du Mnam-Cci entre 2000 et 2007. Pourtant il y a un décalage entre ces pays et les autres pays dans le groupe A comme le Royaume-Uni, l'Autriche, le Danemark, la Suisse et l'Australie. Il est donc intéressant de comprendre pourquoi il y a un écart entre ces partenaires forts, c'est-à-dire, entre l'Allemagne, le Japon, les États-Unis, l'Italie, l'Espagne et le Royaume-Uni, l'Autriche, le Danemark, la Suisse, l'Australie. Nous avons divisé les pays dans le groupe A en quatre catégories. Ces quatre catégories dans le groupe A permettent de répondre à la question précédente en établissant une comparaison avec des partenaires privilégiés.

Le Royaume-Uni et l'Autriche sont dans le groupe A-c.³⁶² Si l'on étudie en détail le pourcentage du nombre d'œuvres prêtées selon six types du prêt ; le prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), le prêt courant pour l'exposition itinérante (M21), le

³⁶¹ Le Mnam-Cci a prêté 75 œuvres pour cette exposition.

³⁶² Les pays qui affichent un fort pourcentage de prêts pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31) sont le Royaume-Uni et l'Autriche.

prêt exceptionnel (M29), le prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), le prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32), et le prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33) entre 2000 et 2007 par pays (Tableau 8), on remarque qu'il n'y a presque pas de prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32), et le prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33). Entre 2000 et 2007, le Royaume-Uni a une œuvre prêtée dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32).

La Suisse et l'Australie sont dans le groupe A-d.³⁶³ L'Espagne est aussi dans ce groupe : pourtant la différence entre l'Espagne et la Suisse, l'Australie est que la Suisse et l'Australie n'ont pas de prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31) bien que le volume de l'Espagne ne soit pas important.

Le Danemark, comme le Japon, est catégorisé dans le groupe A-b.³⁶⁴ La différence du Japon est que le volume d'œuvres prêtées dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), dans le cadre du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21), et dans le cadre du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31) est très faible.

En ce qui concerne le palmarès du nombre des institutions (Tableau 10), le Royaume-Uni, l'Autriche, le Danemark, la Suisse et l'Australie, leurs présences ne sont pas fortes. Certes, le Mnam-Cci prête ses œuvres aux quarante-quatre institutions anglaises et trente-trois institutions suisses, mais il y a un écart entre les institutions allemandes, américaines, japonaises, italiens et espagnoles. Il n'y a que quinze institutions autrichiennes, sept institutions australiennes et cinq institutions danoises.

Nous avons vu le résultat selon lequel les pays dans le groupe A doivent répondre aux conditions ; ils bénéficient soit du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci

³⁶³ Les pays qui sont bien représentés soit pour le prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), soit pour le prêt courant pour l'exposition itinérante (M21), soit pour tous les deux (M20 et M21) sont l'Espagne, la Suisse et l'Australie.

³⁶⁴ Les pays qui affichent un fort pourcentage de prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33) sont le Japon et le Danemark.

(M31), soit le prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32), soit du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33), et en même temps, ils ont soit le prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), soit le prêt courant pour l'exposition itinérante (M21). Cependant, si l'on établit la comparaison entre l'Allemagne, le Japon, les États-Unis, l'Italie, l'Espagne et le Royaume-Uni, l'Autriche, le Danemark, la Suisse, l'Australie, l'indicateur le plus important de ce point de vue est la conjugaison du prêt dans le cadre de l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), et du prêt soit dans le cadre pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32), soit dans le cadre pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33). D'ailleurs, le palmarès par nationalité des institutions qui bénéficient des prêts du Mnam-Cci entre 2000 et 2007 (Tableau 10) détermine également les partenaires privilégiés du Mnam-Cci.

On constate que l'Allemagne, le Japon, les États-Unis, l'Italie et l'Espagne sont des partenaires privilégiés du Mnam-Cci entre 2000 et 2007 car ils répondent aux trois conditions. En premier lieu, ils répondent en effet à la première condition puisqu'ils constituent le groupe A.³⁶⁵ La deuxième condition est également remplie dans la mesure où ils bénéficient de deux formes de prêts ; ils ont soit le prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), soit le prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32), soit le prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33), et en même temps, ils ont soit le prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), soit le prêt courant pour l'exposition itinérante (M21). Ils ont le prêt dans le cadre de l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), et en même temps ils ont le prêt soit dans le cadre pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32), soit dans le cadre pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33). Ils répondent enfin à la troisième condition car leurs institutions affichent une forte présence dans le palmarès du nombre des institutions.

Ce travail nous permet d'établir plusieurs constats. Il existe des partenaires forts, et, en particulier des partenaires privilégiés pour les réseaux du Mnam-Cci. Entre ces

³⁶⁵ Le groupe A est constitué des pays qui bénéficient de la politique de prêt à la fois du point de la fréquence et du volume sont l'Allemagne, le Japon, l'Italie, l'Espagne, les États-Unis, le Royaume-Uni, le Danemark, la Suisse, l'Autriche et l'Australie.

partenaires privilégiés, il y a une logique de club des grandes institutions européennes malgré l'apparition de l'Asie et notamment du Japon. Le prêt du Mnam-Cci se fait essentiellement entre institutions européennes. Ces institutions prestigieuses sont liées à l'essor de la programmation d'expositions au sein d'un réseau de pays riches. Cette présence dominante des pays européens est similaire au résultat obtenu par Alain Quemin : la domination des pays occidentaux sur le marché de l'art. Par ailleurs, si l'on voit les partenaires privilégiés du Mnam-Cci, à part l'Espagne, tous les autres sont des pays qui appartiennent au club du G8 : la composante économique est donc une raison forte.

Chapitre VII. Comment la politique de diffusion est-elle liée à des enjeux économiques ?

Traiter de la politique de diffusion dans le contexte économique, c'est s'interroger sur les activités de prêt des œuvres et des expositions dans lesquelles elles reflètent l'actualité du musée. Les études muséologiques ou économiques se sont beaucoup intéressées à la gestion du musée mais elles ont négligé les retombées économiques à travers le prêt d'œuvres lié à l'exposition.

Une analyse des utilisations de la collection d'un musée incite à se demander si l'exposition peut être considérée comme une source de profit étant donné les prix de location d'œuvres. L'étude de la rentabilité est peu traitée. Notre enquête s'appuie singulièrement sur le cas du Japon parce que c'est un pays qui souhaite avoir des expositions conçues par les musées occidentaux et qui peut payer un prix de location des œuvres très cher. L'article de Philippe Mesner et les entretiens avec les conservateurs du Mnam-Cci sont pour cette analyse nos sources principales.

VII-1. Le prêt des œuvres et la location d'expositions sont-elles une source du profit ?

L'étude des expositions d'un point de vue économique n'est pas vraiment traitée ; pourtant la dimension économique dans l'activité de prêt d'œuvres liée à l'exposition paraît cruciale. Notre recherche met en évidence les expositions clefs en mains et les prix de location d'œuvres. Nous nous sommes appuyés sur l'ouvrage de Jean Chatelain d'un point de vue juridique. C'est l'article d'Isabelle Spaak et l'ouvrage de Norman Palmar qui comportent le plus d'enseignements sur les expositions dans le contexte économique.

VII-1-1. Les expositions clefs en mains

L'utilisation des collections à l'extérieur du musée est effectuée sous la forme du prêt. Le prêt des œuvres pour une exposition ne doit pas être source de profit selon le droit :

«Art. 1^{er}. – Les œuvres appartenant aux collections des musées nationaux énumérés par le décret du 31 août 1945 susvisé peuvent être prêtées pour des

expositions temporaires à caractère culturel, organisées en France ou à l'étranger par des personnes publiques ou des organismes de droit privé à vocation culturelle, agissant sans but lucratif ».³⁶⁶

Cependant, le prêt dans le cadre des expositions complètes à partir de la collection, c'est-à-dire les expositions clefs en mains, sont rémunérées. Cette opération permet aux musées de faire circuler leurs œuvres en créant du profit. Rappelons que la polémique devant le projet du Louvre Abou Dhabi a exactement attaqué ce type d'opération mercantile du musée. Françoise Cachin, Jean Clair et Roland Recht ont critiqué le prêt d'œuvres payant : le musée ne doit pas utiliser ses œuvres d'art comme des monnaies d'échange.³⁶⁷

L'opération des expositions clefs en mains est frappante dans les années 1990. En France, le Musée des Beaux-arts de Rouen a accepté l'offre de l'Association France-Autriche d'une exposition *Klimt – Schiele – Kokoschka*. Cette exposition a attiré plus de 50 000 visiteurs et l'Association a reçu de la billetterie.³⁶⁸ Les pays asiatiques surtout le Japon ont accueilli souvent des expositions clefs en mains. Le Louvre a reçu 10 millions de francs en organisant l'exposition *Des collections royales au Grand Louvre* en 1993 qui a circulé au Japon.³⁶⁹ Le musée d'Orsay a organisé l'exposition *La vie urbaine du XIX^e siècle* à Taiwan (Musée national d'histoire) en 1997, le Louvre a programmé l'exposition *La peinture française du XVIII^e* à Tokyo (Musée municipal) en 1997, et le Musée des beaux-arts de Lille a dirigé l'exposition *De Véronèse à Goya* qui a circulé au Japon entre 1991 et 1994.³⁷⁰

³⁶⁶ Décret n°81-240 du 3 mars 1981 relatif aux prêts et aux dépôts d'œuvres des musées nationaux, JO, 13 mars 1981, in Jean Chatelain, *Droit et administration des musées*, Paris, La Documentation française, 1993, p.434

³⁶⁷ Françoise Cachin, Jean Clair et Roland Recht, « Les musées ne sont pas à vendre », in *Le Monde*, le 13 décembre 2006

³⁶⁸ Isabelle Spaak, « L'essor du clé en main », in *Le Journal des Arts*, mars 1997

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ *Ibidem*.

Rappelons que c'était en 1997 que les manifestations « hors les murs » du Centre Pompidou ont ouvert leurs portes. Les expositions « hors les murs », constituées à partir des collections, sont présentées à l'extérieur de l'établissement. L'exposition *La Collection du Centre Georges Pompidou. Les chefs-d'œuvre du Mnam* a été organisée à Tokyo (Musée d'art contemporain) en 1997. Cette exposition a attiré 306 296 visiteurs.³⁷¹ Et l'exposition *Le Paris des photographes* a été présentée à Tokyo (Bunkamura Museum of Art) et à Osaka (Suntory Museum) à la même année.

Comme nous avons vu, des grands musées français tirent profit de la richesse de leurs collections en organisant des expositions clefs en mains non seulement en France mais aussi à l'étranger. Les expositions dans cette perspective peuvent être une source de profit. En revanche, dans le cadre des expositions co-produites qui sont faites par la collaboration entre musées, les musées participants partagent le frais. La politique de diffusion du musée en soutenant les expositions clefs en mains inscrit le musée dans une économie marchande.

VII-1-2. Le prix de location des œuvres / Loan Fee

Comme nous avons vu, le prêt des œuvres n'est pas lucratif, en revanche, l'exposition clef en main, est rémunérée. Le musée prêteur perçoit le prix de la location des œuvres. On utilise souvent en anglais pour indiquer le prix de location des œuvres : *Loan Fees*.

La location des œuvres est souvent récompensée par l'argent. Quand la collection Barnes a été montrée à Paris et à Tokyo, la Fondation Barnes a reçu environ US\$ 7 millions : US\$ 2.5 millions de Paris et entre US\$ 4 millions et US\$ 5 millions de Tokyo.³⁷²

Norman Palmer, dans son ouvrage, souligne l'évolution des pratiques muséales puisqu'au prêt gratuit a succédé un prêt le plus souvent payant :

³⁷¹ Rapport d'activité du Centre Pompidou 1997, p.59

³⁷² Norman Palmer, *Art Loans*, London, Kluwer Law International and International Bar Association, 1997, p.40

«It has been general practice over many years to exchange loans between institutions as a courtesy between colleagues, free of charge. Some museums consider the granting of a loan to an important exhibition as a cultural obligation which needs no compensation. For other museums granting loans is a part of a larger loan policy in which there is a reciprocal “give and take” attitude. However, in the world of art exhibitions a perfect *quid pro quo*, benefiting both partners equally, is impossible to achieve. Works of art are unique and difficult to compare. It has long been standard practice for the lender to stipulate conditions for travel, security, display and safety, and for all origination costs of an exhibition to be borne by the organiser/borrower. Until quite recently, all “overheads”, or internal costs were generally borne by the lender. Increasingly, however, lending institutions have taken to charging fees, either to cover their costs or to make a profit.

Loans may therefore be granted under a number of different conditions : free of charge, with or without a reasonable handling fee constituting a recovery of some of the lender’s costs. Such a handling fee is not unusual and is generally considered acceptable. Some museums reduce this fee with each subsequent loan for the same exhibition. Some museums charge different fees for sculptures, paintings or works on paper. In return for a loan fee, constituting a payment by the borrower to the lender for obtaining the loan, rather than a recovery of costs actually incurred. In exchange for other loans, or counterloans (“a painting for a painting”). A lender may request the reciprocal loan of a work of art in exchange for a specific loan for an exhibition. Such counterloans are usually made at the expense of the original borrower, in return for goods or services, in the context of a partnership (for example in organising an exhibition tour) ».³⁷³

³⁷³ *Ibidem*, pp.419-420

« Ce fut longtemps l’usage de considérer le prêt d’œuvres entre institutions comme une courtoisie entre collègues, opérée gratuitement. Certains musées considèrent le prêt gratuit pour une exposition importante comme une obligation culturelle qui ne demande pas de rémunération. Pour les autres

La location et le prêt d'œuvres sont également mentionnés par la directive 92/100/CEE du Conseil, du 19 novembre 1992, relative au droit de location et de prêt et à certains droits voisins du droit d'auteur dans le domaine de la propriété intellectuelle. La location et le prêt d'œuvres sont couverts par le droit d'auteur. Lorsque le prêt est effectué par un établissement accessible au public, il donne lieu à un paiement dont le montant ne doit pas aller au-delà de ce qui est nécessaire pour couvrir les frais de fonctionnement de l'établissement.³⁷⁴ Dans cette directive, le droit de location et de prêt est déterminé :

musées le prêt gratuit fait partie d'une politique d'ensemble de prêts dans laquelle il y a une attitude de réciprocité. Pourtant, dans le monde de l'exposition artistique, la contrepartie parfaite qui profite également à tous les partenaires n'est pas possible à réaliser. Les œuvres de l'art sont uniques et difficiles à comparer.

Ce fut longtemps une pratique normale pour le prêteur de stipuler à l'avance les conditions pour l'assurance, l'exposition et la sécurité, et tous les frais de l'exposition à prendre en charge par l'organisateur/emprunteur. Jusqu'à une date récente, tous les frais généraux ou tous les frais internes étaient généralement supportés par le prêteur. Pourtant, de plus en plus, les institutions prêteuses ont fixé un prix de location, pour couvrir leurs frais ou pour faire un bénéfice.

Le prêt d'une œuvre peut donc être accordé sous de nombreuses conditions différentes : gratuitement, avec ou sans un prix de mise à disposition raisonnable, correspondant à la facturation des frais du prêteur. Un tel prix de mise à disposition n'est pas inhabituel et il est généralement acceptable. Quelques musées diminuent ce prix pour les prêts suivants pour la même exposition. Quelques musées facturent un prix différent pour les sculptures, les peintures ou les œuvres sur papier. Moyennant un prix de mise à disposition, constituant le paiement de l'emprunteur au prêteur pour obtenir le prêt plutôt que le défraiement des coûts réellement supportés. En échange d'un autre prêt, ou en contrepartie (une peinture pour une peinture). Le prêteur peut demander le prêt réciproque d'œuvres d'art en échange du prix de location spécifique pour une exposition. Une telle contrepartie est en général faite aux frais de l'emprunteur original, en échange de biens ou de services, dans le contexte d'un partenariat (par exemple pour organiser une exposition itinérante) ».

³⁷⁴ Directive 92/100/CEE du Conseil, du 19 novembre 1992, relative au droit de location et de prêt et à certains droits voisins du droit d'auteur dans le domaine de la propriété intellectuelle dans *JO* n° L346

« Article premier

Objet de l'harmonisation 1. Conformément aux dispositions du présent chapitre, les États membres prévoient, sous réserve de l'article 5, le droit d'autoriser ou d'interdire la location et le prêt d'originaux et de copies d'œuvres protégées par le droit d'auteur ainsi que d'autres objets mentionnés à l'article 2 paragraphe 1.

2. Aux fins de la présente directive, on entend par « location » d'objets leur mise à disposition pour l'usage, pour un temps limité et pour un avantage économique ou commercial direct ou indirect.

3. Aux fins de la présente directive, on entend par « prêt » d'objets leur mise à disposition pour l'usage, pour un temps limité et non pour un avantage économique ou commercial direct ou indirect, lorsqu'elle est effectuée par des établissements accessibles au public.

4. Les droits visés au paragraphe 1 ne sont pas épuisés par la vente ou tout autre acte de diffusion d'originaux et de copies d'œuvres protégées par le droit d'auteur ou d'autres objets mentionnés à l'article 2 paragraphe 1 ».³⁷⁵

Cet arrêté décide que la location d'œuvres permet d'être utilisée pour un avantage économique ou commercial, en revanche, le prêt d'œuvres ne doit pas être utilisé pour un avantage économique ou commercial.

VII-1-3. Le bilan économique des expositions dans le contexte de la coproduction

Si nous considérons le mécanisme de l'économie de l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), on observe qu'il s'agit de coproduction et que cet aspect de collaboration et de coopération revêt également une dimension économique.

Dans le cas de l'exposition *Nan Goldin*, les frais sont divisés entre tous les lieux accueillant cette exposition.³⁷⁶ La première estimation des frais à la charge des musées

du 27 novembre 1992

³⁷⁵ *Ibidem.*

³⁷⁶ Cette exposition a été montrée au Centre Pompidou (du 9 octobre au 31 décembre 2001), à la Whitechapel Art Gallery de Londres (du 24 janvier au 31 mars 2002), au Museo Nacional Centro de

reprenant cette exposition datée du 23 mars 2001 montre un montant global de US\$ 165 000.³⁷⁷ Ce montant couvre : le versement à la Mathew Marks Gallery (US\$ 75 000), le versement à Nan Goldin (US\$ 20 000), la fabrication des caisses (US\$ 25 000), l'encadrement pour les œuvres anciennes (US\$ 7 000), l'encodage et la préparation des Slide-Shows (US\$ 2 000), le transport retour chez les prêteurs à la fin du circuit (US\$ 28 000), et l'imprévu 5% (US\$ 8 000).³⁷⁸

Les frais de l'exposition *Africa Remix* sont partagés entre quatre partenaires : le Stiftung Museum Kunst Palast de Düsseldorf, la Hayward Gallery de Londres (South Bank Board Limited), le Centre Pompidou de Paris,³⁷⁹ et le Mori Art Museum de Tokyo. D'après le contrat daté du 12 février 2004, le montant global des frais partagés s'élève à 883 007 euros et ce montant est réparti entre quatre parties : le Stiftung Museum Kunst Palast de Düsseldorf, la Hayward Gallery de Londres (South Bank Board Limited), le Centre Pompidou de Paris payent 224 085 euros, et le Mori Art Museum de Tokyo 210 752 euros.³⁸⁰ Le contrat précise :

Arte Reina Sofia de Madrid (du 25 avril au 30 juin 2002), au Museu de arte contemporanea de Porto (du 19 juillet au 29 septembre 2002), au Museo d'arte contemporanea de Rivoli (du 21 octobre 2002 au 11 janvier 2003), et au Muzeum Narodowe w Warszawie National de Varsovie (du 14 février 2003 au 13 avril 2003).

³⁷⁷ Archives du Centre Georges Pompidou, 2002018/007

³⁷⁸ *Ibidem.*

³⁷⁹ Archives du Centre Georges Pompidou, 2008010/006

Par ailleurs, l'estimation du 17 janvier 2005 pour la régie dans le cas de la présentation au Centre Pompidou a été examinée par trois entreprises : LP ART, CROWN, CHENUE. Le transport aller-retour a été évalué à 103 142,48 euros (LP ART), 90 526,96 euros (CROWN), 88 738,87 euros (CHENUE). Le déballage a été évalué à 21 111,08 euros (LP ART), 19 324,80 euros (CROWN), 20 383,52 euros (CHENUE). Le stockage a été évalué à 19 098,40 euros (LP ART), 8 850,40 euros (CROWN), 14 174,30 euros (CHENUE). Le emballage a été évalué à 22 155,36 euros (LP ART), 20 444,76 euros (CROWN), 21 458,09 euros (CHENUE).

³⁸⁰ *Ibidem.*

« Tous les coûts relatifs aux prêts, notamment les dépenses de restauration, d'encadrement, d'emballage et de caisses, seront partagés à parts égales entre les co-exposants. Tous les coûts relatifs aux location, droits d'exposition et frais photographiques seront partagés à parts égales entre les co-exposants ». ³⁸¹

Dans le cas de l'exposition *Dada*, le contrat daté du 5 mai 2003 définit la répartition des frais entre la National Gallery of Art de Washington et le Centre Pompidou ³⁸² puisqu'ils sont les organisateurs. Les transports des œuvres de Washington à Paris, le voyage des convoyeurs sont partagés entre deux parties. La National Gallery of Art prend en charge le voyage des convoyeurs ne venant qu'à Washington et le séjour de tous les convoyeurs venant à Washington, le chargement des caisses dans les camions, et la douane américaine correspondant à ce transport. Le Centre Pompidou prend en charge les frais de douane française correspondant à ce transport, le voyage des convoyeurs ne venant qu'à Paris, le séjour de tous les convoyeurs venant à Paris, et le déchargement des caisses à l'arrivée au Centre Pompidou. ³⁸³ Concernant le prix de location des œuvres, l'estimation du 9 septembre 2005 montre que le montant total US\$ 27 800 est partagé entre trois institutions ; la National Gallery of Art de Washington paie US\$ 9 733, le Centre Pompidou US\$ 8 608, et le Museum of Modern Art de New York US\$ 9 458. ³⁸⁴

Comme nous avons vu, dans le cadre de l'exposition coproduite, les coûts d'une exposition sont partagés entre musées.

VII-2. Dans quelle mesure les expositions peuvent-elles être rentables ?

L'accroissement des expositions clés en mains pose la question de la rentabilité

³⁸¹ *Ibidem.*

³⁸² Archives du Centre Georges Pompidou, 2008010/007

Par ailleurs, l'estimation budgétaire du 27 août 2004 pour la régie dans le cas de la présentation au Centre Pompidou évalue le montant total 1 160 895 euros : 640 895 euros pour le transport, 500 000 euros pour l'assurance, 20 000 euros pour les constats.

³⁸³ *Ibidem.*

³⁸⁴ *Ibidem.*

de cette activité. Très peu d'études abordent cette problématique. Un pays comme le Japon qui est sans doute une destination des expositions clefs en mains constitue un exemple intéressant à analyser. Notre recherche interroge ce phénomène par rapport au système muséal japonais : des musées majoritairement sans collections d'art occidental permanentes et l'exposition sponsorisée par le grand journal.

VII-2-1. Le cas du Japon : l'exposition sponsorisée par le journal

Les expositions clefs en mains permettent aux musées de profiter d'un avantage financier. Le Japon est l'une des destinations des expositions clefs en mains organisées par les grands musées internationaux. Comme nous avons vu, l'exposition *Des collections royales au Grand Louvre* en 1993 a apporté au Louvre 10 millions de francs, et lors de l'exposition *La collection Barnes* à Tokyo en 1994, entre US\$ 4 millions et US\$ 5 millions a été versé à la Fondation Barnes. Il faut noter que cette exposition a attiré 1 071 352 visiteurs.

Quand on voit l'histoire des expositions clefs en mains au Japon dans les années 1990, on peut remarquer que plusieurs musées dans le monde ont présenté leurs collections au public japonais. La liste étant longue, nous prenons donc quelques exemples pour montrer quels musées ont présenté leurs collections au Japon.

The National Museum of Western Art a accueilli la collection du Louvre en 1991, la collection de la Fondation Barnes en 1994, la collection du musée d'Orsay en 1999, la collection de Rijksmuseum Amsterdam en 2000, la collection de Museo del Prado en 2002, la collection de Fogg Art Museum en 2002, la collection du Musée royaux des beaux-arts de Belgique en 2006, et le nouveau le Louvre en 2009.

Tokyo Metropolitan Art Museum a accueilli la collection de la Tate Gallery en 1988, la collection du National Gallery of Washington en 1999, la collection du British Museum en 2003, la collection du Pushkin State Museum of Fine Arts en 2005, la collection du The State Hermitage Museum en 2006, la collection du Museo del Prado en 2006, la collection du musée d'Orsay en 2007, la collection de The Philadelphia Museum of Art en 2007, et la collection du Louvre en 2008.

Yokohama Museum of Art a accueilli la collection du Louvre en 1995 qui a attiré

529 418 visiteurs, et une nouvelle fois la collection du Louvre en 2005 avec 621 814 entrées. Bunkamura Museum of Art a accueilli la collection de Museum of Modern Art de New York en 2002, et la collection de la Fondation Guggenheim en 2004.

Historiquement, le phénomène des expositions clefs en mains organisées au Japon s'accroît d'année en année. Il est vrai que les musées dans le monde et surtout les grands musées, cherchent à présenter leurs collections à l'étranger pour avoir le prix de location des œuvres ; le public japonais aime beaucoup les collections des musées étrangers surtout français. Montrer leurs collections au Japon est avantageux pour les musées étrangers. D'après la revue *The Art Newspaper*, sur les dix expositions les plus visitées en 2006 dans le monde, cinq ont été présentées au Japon.³⁸⁵

Durant l'année 2007 nous avons vu que plusieurs expositions provenant des musées français ont été présentées au Japon. L'exposition *Paradis d'artistes* organisée par le musée d'Orsay a été montrée à Kobe et à Tokyo. En présentant environ 200 œuvres, cette exposition a attiré 830 000 visiteurs.³⁸⁶ L'exposition *Paris du monde entier : artistes étrangers à Paris 1900-2005* programmée par le Centre Pompidou a été présentée à Tokyo lors de l'inauguration du National Art Center. D'ailleurs, le National Art Center a accueilli l'exposition *Monet* conçue par Serge Lemoine, ex-président du musée d'Orsay. Serge Lemoine confirme ce phénomène :

« Le Louvre, le Centre Pompidou ou encore Orsay disposent d'un nom et de richesses qui leur permettent de pouvoir répondre à diverses demandes ou d'imaginer de multiples concepts. Nous y répondons dans le respect de notre public. A Orsay, nos trois millions de visiteurs annuels veulent voir Olympia de Manet. Nous ne pouvons pas nous permettre de la faire sortir. Les demandes en provenance du Japon augmentent ».³⁸⁷

Les musées français retrouvent, outre l'effet bénéfique pour leur image, un

³⁸⁵ Philippe Mesmer, « Le Japon, nouvel eldorado pour les musées français » in *Le Monde*, le 15 mai 2007

³⁸⁶ *Ibidem.*

³⁸⁷ *Ibidem.*

avantage financier. L'exposition *Paris du monde entier : artistes étrangers à Paris 1900-2005* conçue par le Centre Pompidou a été produite contre 750 000 euros. Le prix de location des œuvres de l'exposition *Monet* a coûté 500 000 euros.³⁸⁸ Bruno Racine, ex-président du Centre Pompidou, confirme le prix des expositions clés en mains :

« Cette activité a fait rentrer 3 millions d'euros dans les caisses du Centre Pour les années 2005, 2006 et 2007. Essentiellement grâce à deux expositions, l'une à Hong Kong, en septembre 2006, et l'autre à venir, pour l'inauguration du National Art Center de Tokyo. Pour ce dernier, nous prêtons, pour quatre mois, 200 œuvres – dont certaines importantes – sur le thème de *La France, terre d'accueil des artistes au XX^e siècle* ». ³⁸⁹

Le prix de location des œuvres rapporte de grosses sommes aux musées français. Comment le Japon peut-il payer le prix de location des œuvres très cher ? La spécificité japonaise est que les expositions sont sponsorisées par les grands journaux. Par exemple, l'exposition *Paris du monde entier : artistes étrangers à Paris 1900-2005* a été financée par le journal *Asahi*, et l'exposition *Monet* a été commanditée par le journal *Yomiuri*.

Si l'on voit les expositions « hors les murs » du Mnam-Cci présentées au Japon pendant la période 2000-2007, toutes les expositions sont sponsorisées par les grands journaux : l'exposition *Henri Matisse* montrée à Tokyo en 2004 dans le cadre de l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32) a été sponsorisée par le journal *Yomiuri*,³⁹⁰ l'exposition *Paris du monde entier, artistes étrangers à Paris 1900-2005* présentée à Tokyo en 2007 dans le cadre de l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32) a été sponsorisée par le journal *Asahi*, l'exposition *Les années Supports/Surface*

³⁸⁸ *Ibidem*.

³⁸⁹ Michel Guerrin et Emmanuel de Roux, « Bruno Racine : Un Centre Pompidou en Chine d'ici à 2010 », in *Le Monde*, le 16 janvier 2007

L'exposition à Hong Kong est *Artists and their models*, et celle à Tokyo est *Paris du monde entier : artistes étrangers à Paris 1900-2005*.

³⁹⁰ Archives du Centre Georges Pompidou, 2009011/005

Le prix de location des œuvres coût 610 000 euros.

dans les collection du Centre Georges Pompidou montrée à Tokyo en 2000 dans le cadre de l'exposition « hors les murs » itinérante (M33) a été sponsorisée par le journal *Tokyo*, l'exposition *Raoul Dufy* présentée dans plusieurs villes du Japon en 2001 dans le cadre de l'exposition « hors les murs » itinérante (M33) a été sponsorisée par le journal *Yomiuri*,³⁹¹ l'exposition *Marc Chagall* montrée dans plusieurs villes du Japon en 2002 dans le cadre de l'exposition « hors les murs » itinérante (M33) a été sponsorisée par le journal *Yomiuri*,³⁹² et l'exposition *Brassai* présentée à Tokyo en 2005 dans le cadre de l'exposition « hors les murs » itinérante (M33) a été sponsorisée par le journal *Asahi*.³⁹³

Dans le cas de l'exposition *Paris du monde entier : artistes étrangers à Paris 1900-2005*, la demande était venue du journal *Asahi*. L'idée avait été évoquée par un responsable culturel du journal *Asahi*, puis cette idée avait été développée par le conservateur du Mnam-Cci, Jean-Paul Ameline. L'équipe du Mnam-Cci a travaillé avec le conservateur du musée qui a accueilli cette exposition et aussi avec l'interlocuteur du journal *Asahi*. J.P. Ameline confirme le budget d'exposition :

« Quant au budget, le journal *Asahi*, qui souhaitait faire venir la collection du Mnam, a proposé de prendre en charge le transport, l'assurance, la publication du catalogue et les droits de location des œuvres (Fees). Les droits versés par le journal *Asahi* étaient je crois, de 750 000 euros. C'est le journal *Asahi* qui a pris en charge la totalité des frais de l'exposition et a payé les droit de location des œuvres. Je pense que finalement le bilan de cette exposition pour le journal *Asahi* a été bénéficiaire. Le budget est toujours fixé par la direction du Centre Pompidou parce que nous pouvons discuter avec les transporteurs, avec les emballeurs, et avec les encadreurs. Chaque service fait une estimation du prix pour tout ce qui

³⁹¹ Archives du Centre Georges Pompidou, 2007022/004

Le prix de location des œuvres coût 2 000 000 FF.

³⁹² Archives du Centre Georges Pompidou, 2005036/009

Le prix de location des œuvres coût 4 000 000 FF.

³⁹³ Archives du Centre Georges Pompidou, 2008001/013

Le prix de location des œuvres coût 45 000 euros.

concerne l'exposition. C'est nous qui fixons le montant du coût de l'exposition avec les transporteurs, les emballeurs, les encadreurs ».³⁹⁴

Les trois raisons pour lesquelles le Japon est une destination d'expositions clefs en mains sont d'après J.P. Ameline l'absence de collection, l'intérêt pour l'art occidental, et le groupe de médias qui s'intéresse à l'exposition qui pourra être rentable.³⁹⁵

La question est la suivante : dans quelle mesure les expositions clefs en mains peuvent-elles être rentables ? Du côté du musée prêteur, il faut envoyer plusieurs chefs-d'œuvre :

«Si une exposition ne comporte pas au moins 20 ou 50 chefs-d'œuvre, les frais perçus ne sont pas élevés ».³⁹⁶

Du côté du Japon, il faut bien estimer la durée de l'exposition et l'effet de la publicité.

Si le prix de location des œuvres, le transport et l'assurance coûtent 100 000 000 yen chaque, la disposition d'exposition coûte 50 000 000 yen, la publicité coûte 70 000 000 yen, et la gestion de la salle d'exposition coûte 30 000 000 yen, les frais s'élèvent au total à 450 000 000 yen. Le prix de billet 1 500 yen est réparti comme suit : 500 yen pour le musée et 1 000 yen pour le journal. Si les visiteurs sont au nombre de 500 000 et si le taux payant est 80%, on peut gagner 400 000 000 yen. Le manque de 50 000 000 yen peut être compensé avec la vente du catalogue et des produits. Afin d'obtenir cette somme, l'exposition doit durer au moins trois mois.³⁹⁷

Les grands journaux prennent en compte la publicité puisque ils cherchent le grand public. Dans le cas de l'exposition *Paris du monde entier : artistes étrangers à Paris 1900-2005*, les images qui servaient étaient des images d'artistes très connus comme Modigliani et Chagall.

³⁹⁴ L'entretien avec Jean-Paul Ameline, conservateur du Musée National d'Art Moderne, le 2 février 2010 (cf. Annexe 2, p.65)

³⁹⁵ *Ibidem*, p.67

³⁹⁶ *Ibidem*, pp.68-69

³⁹⁷ La conversation privée avec l'ex-interlocuteur du journal *Asahi*.

Didier Ottinger, conservateur du Mnam-Cci, qui a organisé l'exposition sur le surréalisme au Japon en 2011, affirme que le système de l'exposition sponsorisée par les grands journaux est efficace :

« Parce qu'il y a des interlocuteurs qui sont des conservateurs japonais. Cela a été plus difficile avec *Yomiuri* parce qu'il voulait Dali, Magritte, mais avec les conservateurs japonais on peut aller jusqu'à André Masson, on peut explorer. Je pense que c'est bien pour le Japon que nous ayons face à nous ces deux interlocuteurs, le musée et le groupe de médias. Pour nous ça donne une exposition plus pédagogique et scientifique. *Yomiuri* comprend peut-être mieux le grand public et l'attente du public que le musée, parce que le musée est toujours dans l'histoire très spécialisée. Pour *Yomiuri* c'est facile puisqu'il sait ce qu'il faut à la télévision ou au journal. Nous, le Centre Pompidou, sommes vigilants sur la qualité ce que nous montrons, c'est une rigueur, c'est notre image. Nous n'envoyons pas n'importe quoi, nous voulons que ce soit une idée conçue par un historien de l'art »³⁹⁸

Les grands musées dans le monde comme le Centre Pompidou cherchent un prix de location des œuvres intéressant, mais le prix de location des œuvres coûte cher pour l'emprunteur. Il est certain que le Japon est l'une des destinations de l'exposition clef en main puisque le public japonais aime l'art occidental et le système de l'exposition sponsorisée par les grands journaux permet de réaliser ce type d'opération. Même si le musée japonais reçoit peu de subventions de l'État, les grands journaux peuvent payer tous les frais. Ce système existe depuis longtemps. Quand *la Vénus de Milo* a été prêtée au Japon, c'était le journal *Asahi* qui a pris l'initiative culturelle et économique. Jusqu'aux années 1970, il y avait peu de musées publics au Japon et c'étaient les grands journaux et les grands magasins qui ont pris l'initiative d'avoir l'exposition des musées étrangers. C'est ainsi qu'il y a déjà un lien entre les musées étrangers et les grands journaux.³⁹⁹

³⁹⁸ L'entretien avec Didier Ottinger, conservateur du Musée National d'Art Moderne, le 25 février 2010 (cf. Annexe 2, p.72)

³⁹⁹ Au Japon environ jusqu'à la fin du XX^e siècle les grands magasins ont la salle d'exposition et ils ont

Les raisons pour lesquelles les grands journaux acceptent cette charge sont en premier lieu le souci du public japonais comme le souligne Masayuki Inoue du journal *Nihon Keizai* qui a organisé l'exposition *Paradis d'artistes* avec le musée d'Orsay : « C'est un moyen de rendre hommage à nos lecteurs et d'offrir une contribution à la société ». ⁴⁰⁰ En deuxième lieu, la stratégie d'image des entreprises : attirer l'intérêt du public et des nouveaux abonnés en créant des événements culturels. Enfin en troisième lieu, la stratégie de multimédiatisation : les grands journaux sont des industries culturelles et ils connaissent mieux l'attente du public à travers les journaux, les cinémas, les émissions à la télévision.

organisé des expositions souvent provenant des musées étrangers.

⁴⁰⁰ Philippe Mesmer, « Le Japon, nouvel eldorado pour les musées français », in *Le Monde*, le 15 mai 2007

Nous avons vu comment penser la circulation des biens culturels à l'heure de la mondialisation. En nous appuyant sur l'analyse de la politique de diffusion, c'est-à-dire sur l'analyse de la circulation des œuvres et des expositions, nous avons montré que la circulation des biens culturels d'une institution culturelle construit des territoires et des réseaux à l'échelle internationale.

Notre corpus s'est appuyé sur les statistiques de prêts d'œuvres du Mnam-Cci pendant la période 2000-2007. Ces statistiques nous ont permis d'établir des tableaux multiples afin de montrer les réseaux du Mnam-Cci, les pays et les institutions privilégiées entre 2000 et 2007. La circulation des biens culturels à l'ère de la mondialisation montre de fortes inégalités et la constitution d'un club d'institutions entre lesquelles les œuvres circulent. L'incidence de cette logique de club sur la réception de l'art moderne montre les limites de la « mondialisation » de la culture ; l'absence de collections, l'impossibilité de respecter des normes muséologiques, les enjeux économiques sont autant de facteurs qui limitent fortement les échanges.

Nous allons voir, dans les chapitres suivants, comment le Centre Pompidou développe une stratégie communicationnelle à l'échelle internationale à travers la politique de diffusion. Dans la présente partie, nous nous sommes focalisés sur la circulation des œuvres à l'échelle internationale. Nous allons analyser maintenant la circulation des expositions et la valorisation de la collection à travers les expositions afin de comprendre comment se constituent l'image et la réputation d'une institution culturelle.

TROISIÈME PARTIE

Les enjeux de la politique de diffusion du Mnam-Cci

Peut-on caractériser à travers la politique de diffusion du Mnam-Cci le développement de la stratégie communicationnelle ? Si la politique de diffusion du Mnam-Cci s'inscrit dans la suite des politiques de prêts des musées de France en vue d'une représentation à l'étranger, néanmoins le musée inaugure au cours de la dernière décennie une pratique spécifique d'établissement interconnecté avec d'autres établissements de même type dans le monde ou encore des institutions, des villes et des États. Comment cette pratique est-elle justifiée ? Quels en sont les enjeux ? Quelles sont ses conséquences ? L'internationalisation des échanges est-elle limitée à un type d'institutions comme nous l'avons vu dans la partie précédente ou s'ouvre-t-elle à d'autres scènes ? Sur un plan culturel, quelles sont les œuvres qui circulent le plus ? Peut-on définir les critères d'une demande internationale en matière culturelle ?

En fait, la circulation des œuvres et des expositions n'est pas seulement une question technique qui se poserait au niveau de la régie des œuvres, comme nous l'avons déjà souligné dans l'introduction, mais elle est un phénomène qui s'est intensifié dans le temps et qui pose la question des enjeux du développement de cette activité pour le musée. Or, les questions liées aux mouvements des œuvres et des expositions sont d'ordre symbolique ; la mise en réseau du monde relève d'imaginaires identitaires : il s'agit de définir des appartenances à un même monde, institutionnel et culturel.

Dans cette perspective, nous aborderons trois questions : celle de la construction d'une culture internationale et de ses valeurs au regard de la circulation des œuvres et des expositions, celle des stratégies territoriales du musée telles qu'elles apparaissent à travers une politique de diffusion différenciée, celle de la formation du goût grâce à la circulation des œuvres et des expositions.

Dans un premier temps, pour montrer comment s'élabore une culture internationale dans une logique de flux, nous chercherons à montrer quelles sont les œuvres les plus prêtées et les œuvres plus présentées, les expositions qui circulent le plus. Puis montrerons comment la politique de diffusion du Mnam-Cci s'adapte à ses différents réseaux, renforçant une logique de club avec ses partenaires forts sans pour autant négliger les relations avec les scènes émergentes. Enfin nous analyserons les effets de la politique de diffusion sous l'angle de la réception ainsi que la demande émanant de pays

étrangers.

Chapitre VIII. La construction d'une culture internationale au regard de la politique de diffusion

Comment la politique de diffusion du Mnam-Cci contribue-t-elle à la construction d'une culture internationale ? Nous commencerons par une étude des œuvres les plus diffusées et les plus prêtées puis nous nous intéresserons aux expositions les plus diffusées de façon à cerner les « unités » mises en circulation dans le domaine couvert par la collection du Mnam-Cci : l'art moderne et contemporain.

VIII-1. Quelles sont les œuvres les plus prêtées ? Quelles sont les œuvres les plus présentées ?

Une analyse des œuvres révèle, d'une part, la circulation des œuvres du Mnam-Cci entre 2000 et 2007 à l'échelle internationale, et d'autre part, la demande effectuée par des institutions culturelles dans le monde. Notre recherche repose sur deux analyses : les œuvres les plus prêtées et les œuvres les plus présentées. Ces deux résultats permettent de voir les œuvres du Mnam-Cci les plus diffusées dans des perspectives différentes.

VIII-1-1. Les œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées

Quelles sont les œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées pendant la période 2000-2007 dans le monde ? Pour répondre à cette question, nous avons retenu les critères suivants : les œuvres les plus prêtées tiennent en compte les itinérances, c'est-à-dire les lieux d'exposition, ainsi que le nombre d'années pendant lesquelles l'exposition a duré.

Immemory de Chris Marker est en tête dans ce palmarès. *The Third Memory* de Pierre Huyghe occupe la deuxième place et *Couple d'amoureux dans un petit café parisien*, *Place d'Italie* et *Chez Suzy* de Brassäï partagent la troisième place. Nous trouvons les œuvres de Man Ray, de Nam June Paik, de Herzog & de Meuron et Yves Klein dans ce palmarès.⁴⁰¹

⁴⁰¹ La suite de ce palmarès montre : 144 œuvres sont prêtées treize fois, 13 œuvres sont prêtées douze fois, 31 œuvres sont prêtées onze fois, 24 œuvres sont prêtées dix fois, 94 œuvres sont prêtées neuf fois,

Tableau 11**Palmarès des œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées entre 2000 et 2007**

Numéro	Nom d'artiste	Titre d'œuvre	Année de création	Domaine	Nombre de prêts
1	Chris Marker	Immemory	1997	Œuvre en trois dimensions	21
2	Pierre Huyghe	The Third Memory	1999	Œuvre en trois dimensions	18
3	Brassaï	Couple d'amoureux dans un petit café parisien Place d'Italie	vers 1982	Photographie	15
	Brassaï	Chez Suzy	1932	Photographie	15
5	Man Ray	L'Étoile de mer	1928	Cinéma	14
	Nam June Paik	Moon in the Oldest TV	1965/1992	Œuvre en trois dimensions	14
	Brassaï	Toilette dans une maison de passe rue Quincampoix	vers 1932	Photographie	14
	Brassaï	Le canal de l'Ourcq	vers 1932	Photographie	14
	Brassaï	Le Pont-levis de la rue de Crimée entre le Bassin de la Villette et le canal de l'Ourcq	vers 1933-1934	Photographie	14
	Brassaï	La Tour Saint-Jacques	vers 1932-1933	Photographie	14
	Brassaï	Première nuit Young ; "Le jour est trop court" ou Le canal de l'Ourcq	vers 1932	Photographie	14
	Herzog & de Meuron	Signal Bax 2, Poste d'aiguillage Central, Bâle	1992-1995	Maquette d'architecture	14
	Brassaï	Pilier de métro	1934	Photographie	14
	Brassaï	Graffiti	avant 1933	Photographie	14
	Yves Klein	Archives cinématographiques	1953-1962	Cinéma	14
	Brassaï	Nu	1934	Photographie	14
	Brassaï	La Maison que j'habite	vers 1932	Photographie	14
	Brassaï	Magique circonstancielle	1931	Photographie	14
	Brassaï	Morceau de savon	vers 1930	Photographie	14
	Brassaï	Billet d'autobus roulé	1932	Photographie	14

Nous allons voir ensuite pour quelles expositions les œuvres dans les premières places de ce palmarès ont été prêtées.

Immemory de Chris Marker est prêtée vingt et une fois entre 2000 et 2007 :

- *World Without End – Photography & The XXth Century*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), à Sydney (Art Gallery of New South Wales) durant de l'année 2000 et 2001
- *Places of Memory*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), à Castello en Espagne (Espai d'art contemporani) en 2001
- *Parade 1901-2001, Collection du Centre Pompidou Musée national d'art moderne Centre de création industrielle*, dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32), à Sao Paulo (Pavilhão Lucas Nagueira Garcez) durant de l'année 2001 et 2002

54 œuvres sont prêtées huit fois, 146 œuvres sont prêtées sept fois, 194 œuvres sont prêtées six fois, 368 œuvres sont prêtées cinq fois, 332 œuvres sont prêtées quatre fois, 856 œuvres sont prêtées trois fois, 1 510 œuvres sont prêtées deux fois et 2 277 œuvres sont prêtées une fois.

- *Chris Marker*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), à Dublin (Douglas Hyde Gallery) en 2002
 - *Future Cinema : The Cinematic Imaginary after Film*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21), à Karlsruhe (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) durant de l'année 2002 et 2003
 - *New Waves : Selections from the Centre Pompidou's new Media Collection*, dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32), à Atlanta (Atlanta Contemporary Art Center) en 2003
 - *Lisboa Photo – “Biennale de photographie”*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), à Lisbonne (Fundação das Descobertas Centro Cultural) en 2003
 - *Chris Marker. Techne 05 tra arte e tecnologia*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), à Milan (Centre culturel français) durant de l'année 2005 et 2006
 - *Images Temps – Images mouvement*, dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33) qui a été montrée dans plusieurs lieux ; à Barcelone (Caixa Forum) durant de l'année 2005 et 2006, à Taïpei (Musuem of Art) en 2006, à Sydney (Museum of Contemporary Art) durant de l'année 2006 et 2007, à Melbourne (Australian Centre for the Moving Image) en 2007, et à Lisbonne (Museu do Chiad) durant de l'année 2007 et 2008
 - *Le French May 2006 – through the Eyes of Chris Markers*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21), à Hong Kong (Hong Kong Art Center) en 2006 et à Macao (Macao Cultural Centre) en 2006
- The Third Memory* de Pierre Huyghe est prêtée dix-huit fois entre 2000 et 2007 :
- *Pierre Huyghe – “The Third Memory”*, dans le cadre du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), à Chicago (Renaissance Society) en 2000 et à Montréal (Musée d'art contemporain) durant de l'année 2000 et 2001
 - *Vivre sa vie*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), à Glasgow (Tramway Gallery) en 2000

- *Pierre Huyghe “The Third Memory”*, dans le cadre du prêt courant pour l’exposition sans itinérance (M20), à Athènes (National Museum of Contemporary art) en 2001
- *Pierre Huyghe*, dans le cadre du prêt courant pour l’exposition sans itinérance (M20), à Eindhoven du Pays-Bas (Stedelik Van Abbemuseum) en 2001
- *Form Follows Fiction*, dans le cadre du prêt courant pour l’exposition sans itinérance (M20), à Rivoli en Italie (Castello di Rivoli) durant de l’année 2001 et 2002
- *Pierre Huyghe*, dans le cadre du prêt courant pour l’exposition sans itinérance (M20), à Bergen en Norvège (Bergen Kunsthall) en 2004
- *Pierre Huyghe : One million + Kingdoms*, dans le cadre du prêt courant pour l’exposition sans itinérance (M20), à Fort Worth aux États-Unis (Modern Art Museum) en 2004
- *Images Temps – Images mouvement*, dans le cadre du prêt pour l’exposition « hors les murs » itinérante (M33) qui a été présentée dans plusieurs lieux ; à Barcelone (Caixa Forum) durant de l’année 2005 et 2006, à Taïpei (Taïwan Museum of Art) en 2006, à Miami (Miami Art Central) en 2006, à Sydney (Museum of Contemporary Art) durant de l’année 2006 et 2007, à Melbourne (Australian Centre for the Moving Image) en 2007 et à Lisbonne (Museu do Chiado) durant de l’année 2007 et 2008

Couple d’amoureux dans un petit café parisien, Place d’Italie et Chez Suzy de Brassai sont prêtées quinze fois toujours ensemble entre 2000 et 2007 :

- *Brassai*, dans le cadre du prêt pour l’exposition itinérante du Mnam-Cci (M31) dans plusieurs lieux : à Vérone en Italie (Galleria d’Arte Moderna) en 2000, à Budapest (Ludwig Mùzeum) durant de l’année 2000 et 2001, à Londres (Hayward Gallery) en 2001, à Tokyo (Bunkamura Museum of Art) en 2001 et à Berlin (Akademie der Künste) en 2002
- *Brassai*, dans le cadre du prêt pour l’exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), à Vienne (Albertina Museum) en 2003 et à Wolfsburg en Allemagne (Kunstmuseum-Wolfsburg) durant de l’année 2003 et 2004
- *Brassai*, dans le cadre du prêt pour l’exposition « hors les murs » itinérante (M33) qui a été présentée dans plusieurs lieux ; à Tokyo (Tokyo Metropolitan Museum) en 2005,

à Humlebaek du Danemark (Louisiana Museum of Modern Art) durant de l'année 2005 et 2006 et à Berlin (Martin-Gropius-Bau) en 2007

- *In Face of History European Photographers in the 20th Century*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), à Londres (Barbican Art Galleries) durant de l'année 2006 et 2007

Constats à partir du palmarès

On remarque que, d'un point de vue géographique, *Immemory* de Chris Marker, *The Third Memory* de Pierre Huyghe, *Couple d'amoureux dans un petit café parisien*, *Place d'Italie* et *Chez Suzy* de Brassai, sont diffusées dans les différentes parties du monde. La diffusion d'*Immemory* de Chris Marker et de *The Third Memory* de Pierre Huyghe a touché l'Europe, l'Amérique du nord, l'Amérique latine, l'Asie et l'Océanie et l'Australie.⁴⁰² Soulignons que le Proche-Orient et l'Afrique n'ont pas l'occasion de voir les œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées.

On note que ce palmarès peut être déterminé par la diffusion dans le cadre du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), dans le cadre de l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32), et dans le cadre de l'exposition « hors les murs » itinérante (M33), mais il est marqué également par la diffusion dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20) et dans le cadre du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21). Cela signifie que de nombreuses demandes sont effectuées par les institutions étrangères.

Par ailleurs, si l'on considère le domaine des œuvres, les œuvres les plus prêtées sont des œuvres en deux dimensions, des photographies et des films (même si les maquettes d'architecture figurent en bonne place). Les photographies sont dominantes dans ce palmarès. Ce résultat peut s'expliquer par le fait que ces œuvres peuvent plus aisément effectuer plusieurs voyages. En revanche, le fait que les peintures et des sculptures n'apparaissent pas dans les premières places de ce palmarès est dû aux difficultés pour les déplacer en raison du coût du transport et de leur fragilité.

⁴⁰² *Couple d'amoureux dans un petit café parisien*, *Place d'Italie* et *Chez Suzy* de Brassai sont diffusés dans l'Europe et l'Asie.

VIII-1-2. Les œuvres du Mnam-Cci les plus présentées

Le tableau 12 montre quelles sont les œuvres du Mnam-Cci les plus présentées pendant la période 2000-2007 dans le monde. Nous définissons ces œuvres les plus présentées de la manière suivante : les œuvres les plus présentées constituent les dossiers des expositions, c'est-à-dire qu'un prêt égale un dossier. Dans ce cas nous ne comptons pas les itinérances ni les années de l'exposition.

Tableau 12

Palmarès des œuvres du Mnam-Cci les plus présentées entre 2000 et 2007

Numéro	Nom d'artiste	Titre d'œuvre	Année de création	Domaine	Nombre de présentations
1	Man Ray	L'Étoile de mer	1928	Cinéma	14
2	Man Ray	Emak Bakia	1926	Cinéma	12
3	Man Ray	Le Retour à la raison	1923	Cinéma	10
	Chris Marker	Immemory	1997	(Œuvre en trois dimensions)	10
4	Luis Bunuel	L'âge d'or	1930	Cinéma	9
	Man Ray	Les Mystères du château de Dé	1929	Cinéma	9
5	Pierre Huyghe	The Third Memory	1999	(Œuvre en trois dimensions)	8
	Yves Klein	Archives cinématographiques	1953-1962	Cinéma	8
6	Marc Chagall	Résurrection	1937/1948	Peinture	7
	Marc Chagall	Libération	1937/1952	Peinture	7
	Marc Chagall	Résistance	1937/1948	Peinture	7
	Marc Chagall	Le Roi David	1951	Peinture	7
	Marc Chagall	Môïse recevant les tables de la loi	1950-1952	Peinture	7
	Marc Chagall	Le prophète Jérémie	1968	Peinture	7
	Man Ray	Essai cinématographique : La Garoupe	1937	Cinéma	7

Le palmarès des œuvres les plus présentées est un peu différent de celui des œuvres les plus prêtées. Les premières trois places sont occupées par le cinéma réalisé par Man Ray. Nous trouvons les œuvres de Luis Bunuel et de Marc Chagall qui ne sont pas apparues dans le palmarès des œuvres les plus prêtées (Tableau 11).⁴⁰³

Nous allons voir pour quelles expositions les œuvres de ce palmarès ont été présentées.

L'Étoile de mer de Man Ray est présentée quatorze fois entre 2000 et 2007 :

⁴⁰³ La suite de ce palmarès montre : 6 œuvres sont prêtées six fois, 11 œuvres sont prêtées cinq fois, 114 œuvres sont prêtées quatre fois, 396 œuvres sont prêtées trois fois, 1 112 œuvres sont prêtées deux fois et 4 411 œuvres sont prêtées une fois.

- exposition *A Practical Dreamer : The photographs of Man Ray*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), à Minneapolis (Warker Art Center) en 2000
- exposition *Cinema Ritrovato*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), à Bologne (Cinéma Lumière) durant de l'année 2000 et 2001
- exposition *Surrealismo*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), à Rio de Janeiro (Centro Cultural Banco do Brasil) en 2001
- exposition *Cine y pintura : El centro Pompidou presenta la collecion del Museo de Arte moderno*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), à Madrid (Filmoteca Espagnola) en 2003
- exposition *Man Ray. L'étoile de mer et Garoupe*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), à Tokyo (Hermès Japon LTD) en 2003
- exposition *Man Ray*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21), à Sydney (Art Gallery of New South Wales) en 2004
- *Avant-gardes, Dadaïsme et surréalisme*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), à Bologne (Cinéma Lumière) en 2004
- *Un'Arte del movimento. Le collezioni cinematografiche del Centre Pompidou dalle avanguardie storiche all'underground americano*, dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32), à Bologne (Cinéma Lumière) en 2004 et à Palerme (Academia di Bella Arti) en 2005
- *22nd Jerusalem international film festival*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), à Jérusalem (Jérusalem Film Center) en 2005
- *L'art du mouvement*, dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32), à Hong Kong (Hong Kong International Film Festival) en 2005
- *Surrealism and Beyond*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), à Jérusalem (Israël Museum) en 2007
- *La nuit espagnole. Flamenco, avant-garde et culture populaire 1865-1939*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21), à Madrid (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia) durant de l'année 2007 et 2008

Comme le montre le tableau 12, les premières peintures qui apparaissent dans ce

palmarès sont des œuvres de Marc Chagall.

Résurrection de Marc Chagall est présentée sept fois :

- exposition *Marc Chagall*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), à Lugano en Suisse (Museo d'Arte Moderna) en 2001
- exposition *Marc Chagall*, dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33) qui a circulé dans plusieurs lieux au Japon.⁴⁰⁴
- exposition *Chagall connu et inconnu*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21), à San Francisco (San Francisco Museum of Modern Art) en 2003
- *Marc Chagall, un maestro del'900*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), à Turin (Galleria Civica d'Arte Moderna) en 2004
- *Marc Chagall, bonjour la Patrie*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21), à Moscou (Galerie Tretyakov) en 2005 et à Saint-Pétersbourg (Musée national russe) en 2005
- *Chagall : Esile in America and the "Aleko"*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), à Aomori (Aomori Museum of Art) en 2006
- *Chagall delle meraviglie*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), à Rome (Complesso del Vittoriano) en 2007

Analyse du palmarès

Nous constatons que *L'Etoile de mer* de Man Ray a été diffusée dans toutes les aires géographiques en dehors de l'Afrique. À noter que l'institution Cinéma Lumière de Bologne a eu trois occasions de la présenter entre 2000 et 2007. La diffusion de *Résurrection* de Marc Chagall, au contraire de *L'Etoile de mer* de Man Ray, est limitée à l'Europe, l'Amérique du nord et l'Asie d'un point de vue géographique. À souligner que cette œuvre a été présentée deux fois au public japonais et italien.

En ce qui concerne le domaine des œuvres, on trouve les peintures qui ne sont pas apparues dans le palmarès des œuvres les plus prêtées (Tableau 11), bien que les autres

⁴⁰⁴ Cette exposition a été présentée à Tokyo (Metropolitan Art Museum de Tokyo) en 2002, à Niigata (Prefectural Museum of Modern Art de Nagaoka) en 2002, et à Hiroshima (Prefectural Museum of Art de Hiroshima) en 2002.

domaines comme le cinéma soient fortement présents. Si l'on étudie le palmarès suivant, les œuvres de Marc Chagall sont régulièrement prêtées. On constate que parmi les peintures, les œuvres de Marc Chagall sont les plus présentées dans le monde pendant la période 2000-2007.⁴⁰⁵

⁴⁰⁵ À part les œuvres de Marc Chagall, on trouve les œuvres de Pablo Picasso et Constantin Brancusi à la suite de ce palmarès.

Portrait de femme de Picasso est présentée cinq fois entre 2000 et 2007: *Parade 1901-2001 Collections du Centre Pompidou Musée national d'art moderne Centre de création industrielle*, dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32), à Sao Paulo (Pavilhão Lucas Nogueira Garcez) en 2002; *Da Renoir a de Staël. Roberto Longhi e il moderno*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), à Ravenne (Museo d'Arte-Loggetta Lombardesca) en 2003; *Picasso/Dora Maar : il faisait tellement noir*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21), à Melbourne (National Gallery of Victoria) en 2006, *Paris du monde entier : artistes étrangers à Paris 1900-2005*, dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32), à Tokyo (National Art Center) en 2007, *Wien-Paris. Van Gogh, Cézanne und österreichs moderne 1880-1960*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), à Vienne (Osterreichische Galerie im Belvedere) durant de l'année 2007 et 2008.

L'atelier de Picasso est présentée cinq fois entre 2000 et 2007: *La Révolution surréaliste*, dans le cadre du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), à Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) en 2002; *El Picasso de los Picasso*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), à Malaga (Museo Picasso Malaga) durant de l'année 2003 et 2004; *Pablo Picasso und Marie-Thérèse Walter : Zwischen Klassizismus und Surrealismus*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), à Münster (Graphikmuseum Pablo Picasso Münster) en 2004; *La Métamorphose du corps dans l'œuvre de Picasso*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), à Tokyo (Museum of Contemporary Art) en 2004; *Picasso surreal/surréaliste/The Surrealist*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), à Bâle (Fondation Beyeler) en 2005.

La Muse endormie de Brancusi est présentée cinq fois entre 2000 et 2007: *Parade 1901-2001 Collections du Centre Pompidou Musée national d'art moderne Centre de création industrielle*, dans le

On remarque que le domaine des œuvres les plus représentées dans ce palmarès est le cinéma suivi de la peinture.

On constate donc que la collection du Mnam-Cci la plus présentée dans le monde est la collection cinématographique. Cela signifie que, d'une part, le cinéma dans la collection du Mnam-Cci est important, et d'autre part, les musées organisent plus en plus les expositions consacrées au cinéma.

VIII-2. L'offre du Centre Pompidou et les relations dans le cadre de l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31)

Notre recherche s'appuie sur la politique de diffusion liée à la collection sous la forme de l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31). Notre enquête peut s'aborder sous quatre angles : les thèmes des expositions, les expositions les plus diffusées, les expositions qui ont les plus des œuvres du Mnam-Cci et les œuvres les plus prêtées. Une analyse des expositions itinérantes du Mnam-Cci (M31) permet de voir l'offre du Mnam-Cci sur la scène artistique contemporaine et de faire apparaître les relations avec d'autres musées à l'échelle internationale.

VIII-2-1. Quels sont des thèmes d'expositions itinérantes du Mnam-Cci (M31) ?

L'exposition itinérante du Mnam-Cci s'avère souvent une coproduction avec des

cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32), à Sao Paulo (Pavilhão Lucas Nogueira Garcez) en 2002; *Archi Sculpture*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), à Bâle (Fondation Beyeler) durant de l'année 2004 et 2005; *Alfred Stieglitz et son cercle. New York et l'art moderne (1905-1930)*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21), à Madrid (Museo Nacional Centro de Arte Reina) en 2005; *Artists and theirs models : masterpieces from the Centre Pompidou*, dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33) qui a circulé à Rome (Scuderie del Quirinale) en 2006, à Istanbul (Istanbul Modern Art Museum) en 2006 et à Hong Kong (Hong-Kong Museum of Art) en 2006; *Paris du monde entier : artistes étrangers à Paris 1900-2005*, dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32), à Tokyo (National Art Center) en 2007.

musées prestigieux dans le monde. À travers les expositions itinérantes du Mnam-Cci (M31), nous pouvons comprendre que les musées dans le monde essaient de varier les thèmes d'expositions.

Pendant la période 2000-2007, le Mnam-Cci, parfois en co-production avec d'autres musées, a organisé des expositions monographiques et des expositions collectives.

Le Mnam-Cci a ainsi organisé des expositions monographiques comme Pierre Huyghe, Brassäi, Rosemarie Trockel, Nan Goldin, Marlène Dumas, Jean Cocteau, Giuseppe Penone, Roni Horn, Isaac Julien, Jean Hé lion, Charlotte Perriand, Hans Bellmer, Pierre Klossowski, Yves Klein, Annette Messenger, Louise Bourgeois et Vija Celmins. La plupart de ces artistes sont vivants et la nationalité française est dominante.

Quand on étudie les domaines des œuvres, à part les expositions qui ont montré plusieurs domaines comme *Hans Bellmer*, *Yves Klein* et *Louise Bourgeois*, l'installation et le dessin sont les plus nombreux. L'installation est présentée dans des parties d'expositions comme dans l'exposition *Rosemarie Trockel*, *Jean Cocteau*, *Giuseppe Penone* et *Annette Messenger*. Le dessin est présenté dans une partie de l'exposition *Rosemarie Trockel*, dans les expositions *Marlene Dumas*, *Roni Horn* et *Pierre Klossowski*. La photographie est présentée dans les expositions *Brassäi* et *Nan Goldin*. L'installation audiovisuelle est présentée dans l'exposition *Pierre Huyghe*, dans une partie de l'exposition *Jean Cocteau* et dans l'exposition *Isaac Julien*. On remarque que l'installation audiovisuelle est de plus en plus importante pour la diffusion internationale et que le Mnam-Cci essaie de présenter au public les nouvelles productions d'artistes reconnus. Les expositions *Pierre Huyghe* et *Isaac Julien* se situent dans la lignée des présentations au Centre Pompidou telles que *Stan Douglas* (1993), *Mona Hatoum* (1994), *Johan Grimmonprez* (1997), *Chris Marker* (1997), *Douglas Gordon* (1998), et *Ugo Rondinone* (2003).⁴⁰⁶

Si l'on considère la réputation des artistes sur le marché de l'art, quelques artistes

⁴⁰⁶ Cat.Expo. *Isaac Julien*, [L'exposition présentée au Centre Pompidou du 25 mai au 15 août 2005], Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2005, p.7

qui sont montrés dans l'exposition monographique du Mnam-Cci sont présents dans le Kunstkompass. Rosemarie Trockel occupe toujours la quatrième place dans le palmarès du Kunstkompass entre 2000 et 2007. Louise Bourgeois prend la huitième place en 2000, la septième place en 2001 et 2002, et cinquième place entre 2003 et 2007. Roni Horn se place en soixante-dix-septième place en 2000, soixante-treizième place en 2001, quatre-vingt-unième place en 2002, soixante-seizième place en 2003, soixante-troisième place en 2004, soixante-sixième place en 2005, quatre-vingt-cinquième place en 2006 et quatre-vingt-septième place en 2007. Pierre Huyghe se situe en quatre-vingt-seizième place en 2000, soixante-huitième place en 2001, soixante-deuxième place en 2002, quarante-deuxième place en 2003, vingt-sixième place en 2004, quarante-unième place en 2005, quinzième place en 2006 et trente-troisième place en 2007. Marlène Dumas est en quatre-vingt-dixième place en 2002, quatre-vingtième place en 2003, quatre-vingt-seizième place en 2004, quatre-vingt-seizième place en 2005, soixante-treizième place en 2006 et soixante-onzième place en 2007. Nan Goldin occupe la quatre-vingt-seizième place en 2002, quatre-vingt-seizième place en 2003, et quatre-vingt-dix-septième place en 2004.

Étudions maintenant l'exposition collective. L'exposition *Le Temps, vite* a consacré toute la réflexion à la temporalité. L'exposition *Cher Peintre – peintures figuratives depuis l'ultime Picabia* a tenté de contextualiser le retour d'un certain type de peinture figurative dans des années 1990. Les artistes majeurs présentés dans cette exposition sont Francis Picabia, Bernard Buffet, Sigmar Polke, Alex Katz, Martin Kippenberger, Kai Althoff, Carole Benzaken, Glenn Brown, Brian Calvin, John Currin, Peter Doig, Kurt Kauper, Bruno Perramant, Elizabeth Peyton, Neo Rouch, Luc Tuymans et Sophie von Hellermann. L'exposition *Henri Matisse / Ellsworth Kelly : Dessins de plantes* a comparé les œuvres de Matisse dès 1900, précisément pendant les années 1940, et les œuvres de Kelly dès 1949. L'exposition *La révolution surréaliste* s'est concentrée sur la période des années 1920 jusqu'au début des années 1940 marquées par l'exil aux États-Unis des acteurs de ce mouvement. Les artistes les plus importants de ce mouvement, De Chirico, Max Ernst, Masson, Magritte, Dali, Tanguy, Miro, Giacometti, Brauner, Man Ray, Bellmer, ont été présentés dans cette exposition. L'exposition *Africa*

Remix a montré l'art contemporain africain à travers 84 artistes africains ou d'origine africaine avec plus de 200 œuvres. L'exposition *Concours international d'architecture du Centre Pompidou-Metz* a présenté les différents projets proposés dans le cadre du concours d'architecture du Centre Pompidou-Metz. L'exposition *Dada* a déployé l'un des mouvements artistiques internationaux les plus marquants du XX^e siècle en rassemblant plus de 1000 œuvres de 50 artistes en provenance de prestigieuses collections publiques et privées.

Dans une perspective thématique, à travers les expositions monographiques et collectives, le surréalisme a été traité deux fois : l'exposition *La révolution surréaliste* et l'exposition *Hans Bellmer*, et la peinture figurative a été aussi traitée deux fois : l'exposition *Cher Peintre – peintures figuratives depuis l'ultime Picabia* et l'exposition *Jean Hélion*.

VIII-2-2. Quelles sont les expositions itinérantes du Mnam-Cci (M31) les plus diffusées et dans quels lieux ?

Nous allons voir quelles expositions itinérantes du Mnam-Cci (M31) sont les plus diffusées et dans quels lieux afin de comprendre la circulation des expositions à l'échelle internationale.

Pendant la période 2000-2007, les expositions *Brassaï*, *Nan Goldin* et *Africa Remix* sont les plus diffusées. D'un point de vue géographique, l'exposition *Brassaï* a été diffusée en Europe et en Asie, l'exposition *Nan Goldin* a été diffusée simplement en Europe, et l'exposition *Africa Remix* en Europe, en Asie et en Afrique.

L'exposition *Brassaï* a été montrée d'abord à Paris (Centre Pompidou) en 2000 et cette exposition a circulé à Vérone (Galleria d'Arte Moderna) en 2000, à Budapest (Ludwig Múzeum) durant l'année 2000-2001, à Londres (Hayward Gallery) en 2001, à Tokyo (Bunkamura Museum of Art) en 2001, et à Berlin (Akademie der Künste) en 2002. L'exposition *Brassaï* a été organisée à l'occasion du centenaire de la naissance de cet artiste grâce à l'importante collection de la photographie du Mnam-Cci et du riche fonds

Brassaï.⁴⁰⁷ Le président du Centre Pompidou à l'époque a souligné que cette exposition s'inscrivait dans la grande série des monographies consacrées par le Centre aux principaux artistes du XX^e siècle, qu'elle participait du travail systématique de valorisation de la collection du Musée national d'art moderne, et qu'elle témoignait de l'importance dans la programmation du Centre Pompidou.⁴⁰⁸

L'exposition *Nan Goldin* a été présentée d'abord à Paris (Centre Pompidou) en 2001 et cette exposition a voyagé à Londres (Whitechapel Art Gallery) en 2002, à Madrid (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia) en 2002, à Porto (Museu Serralves) en 2002, à Rivoli (Castello di Rivoli) durant de l'année 2002 et 2003, et à Varsovie (Muzeum Narodowe w Warszawie National) en 2003.

L'exposition *Africa Remix* a été organisée à Paris (Centre Pompidou) en 2005. Cette exposition avait aussi été montrée à Düsseldorf (Stiftung Museum Kunst Palast) en 2004, à Londres (Hayward Gallery) en 2005. Après la présentation au Centre Pompidou, cette exposition a voyagé à Las Palmas de Gran Canaria (Centro atlantico de arte moderno) en 2006, à Tokyo (Mori Art Museum) en 2006, à Stockholm (Moderna Museet) en 2006, et à Johannesburg (Johannesburg Art Gallery) en 2007. L'exposition *Africa Remix* était une coproduction entre Museum Kunst Palast de Düsseldorf, Hayward Gallery de Londres, Mori Art Museum de Tokyo et le Musée national d'art moderne de Paris. Cette exposition, qui a montré l'art africain contemporain, correspond à la politique du Centre Pompidou d'ouverture aux scènes non-occidentales.⁴⁰⁹

Il faut noter que le Royaume-Uni a été une destination pour ces trois expositions itinérantes du Mnam-Cci (M31) les plus diffusées et que la Hayward Gallery de Londres est un partenaire considérable.

⁴⁰⁷ Le fonds Brassaï réunit aujourd'hui 1 778 œuvres.

⁴⁰⁸ Cat.Expo. *Brassaï*, [L'exposition présentée au Centre Pompidou du 19 avril au 25 juin 2000], Paris, Centre Pompidou/Édition du Seuil, 2000, p.9

⁴⁰⁹ Cat.Expo. *Africa Remix : L'art contemporain d'un continent*, [L'exposition présentée au Centre Pompidou du 25 mai au 8 août 2005], Paris, Centre Georges Pompidou, 2005, p.7

VIII-2-3. Pour quelle exposition itinérante (M31) le Mnam-Cci réunit-il le plus grand nombre d'œuvres ?

Comme l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31) est souvent une coproduction entre musées, les œuvres exposées n'appartiennent pas donc toutes à la collection du Mnam-Cci. Pour l'exposition itinérante, chaque musée coproducteur prête ses œuvres ou on demande le prêt d'œuvres aux autres musées et privés.

Nous allons voir quelle exposition itinérante du Mnam-Cci (M31) reçoit le plus grand nombre d'œuvres pendant la période 2000-2007 afin de comprendre la valorisation de la collection du Mnam-Cci.

Le Mnam-Cci a prêté le plus grand nombre d'œuvres à l'occasion des expositions *Brassaï* et pour *La Révolution surréaliste*.

Le Mnam-Cci a prêté de nombreuses œuvres pour l'exposition *Brassaï* qui a circulé entre 2000 et 2002. 250 œuvres ont été prêtées à Vérone (Galleria d'Arte Moderna) en 2000, 219 œuvres à Budapest (Ludwig Múzeum) durant de l'année 2000 et 2001, 270 œuvres à Londres (Hayward Gallery) en 2001, 244 œuvres à Tokyo (Bunkamura Museum of Art) en 2001, et 250 œuvres à Berlin (Akademie der Künste) en 2002.

Le Mnam-Cci a prêté également plusieurs œuvres pour l'autre exposition *Brassaï* qui a circulé entre 2003 et 2004. 248 œuvres ont été prêtées à Vienne (Albertina Museum) en 2003, 212 œuvres à Wolfsburg d'Allemagne (Kunstmuseum-Wolfsburg) durant l'année 2003-2004.

Pour l'exposition *La Révolution surréaliste* le Mnam-Cci a prêté 138 œuvres à Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) en 2002.

Les nombreux prêts pour l'exposition *Brassaï* montrent que la collection de photographies du Mnam-Cci est riche et importante, ainsi que le fonds Brassaï qui répertorie 1 778 œuvre : il y a donc une certaine disponibilité pour le circuit.

Les nombreux prêts pour l'exposition *La Révolution surréaliste* montrent également que le Mnam-Cci possède une riche collection sur le surréalisme. Quand on voit le détail de ces prêts, le Mnam-Cci a prêté les œuvres de 30 artistes comme Dali, Duchamp, Magritte. Les œuvres de Max Ernst ont été plus prêtées (44 œuvres), puis les

œuvres d'André Masson (10 œuvres). Le Mnam-Cci possédant de nombreuses œuvres de Max Ernst (au total 148 œuvres) et d'André Masson (au total 92 œuvres), il peut donc prêter leurs œuvres plus que celles des autres artistes. En outre, le Mnam-Cci a prêté 3 œuvres de Dali et 4 œuvres de Magritte bien qu'il n'ait pas beaucoup de leurs œuvres.⁴¹⁰ En revanche, le Mnam-Cci a prêté 3 œuvres de Duchamp sur 411 œuvres.

On peut dire que le choix d'œuvres pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31) est déterminé par le projet, la collaboration entre musées et aussi les publics des pays où l'exposition circule.

VIII-2-4. Quelles sont les œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées et dans quels lieux dans le cadre d'une exposition itinérante du Mnam-Cci (M31)?

Le tableau 13 montre quelles sont les œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées et dans quels lieux dans le cadre d'une exposition itinérante du Mnam-Cci (M31) pendant la période 2000-2007. Les œuvres les plus prêtées sont calculées comme suit : les œuvres les plus prêtées comptent les itinérances, c'est-à-dire les lieux d'exposition, et elles comptent également la durée d'exposition.

Les premières places dans ce palmarès sont occupées par les œuvres de Brassai. Nous allons voir ensuite pour quelles expositions les œuvres ont été prêtées en premier lieu.

Le Canal de l'Ourcq, Le pont levis de la rue de crimée entre le Bassin de la Villette et le Canal de Ourcq, Le Tour Saint-Jacques, Première nuit Young, La Maison que j'habite, Magique circonstancielle, Morceau de savon et Billet d'autobus roulé de Brassai sont prêtées dix fois toujours ensemble entre 2000 et 2007. Ces œuvres ont été prêtées pour l'exposition *Brassai* qui a itinéré dans plusieurs lieux ; à Vérone (Galleria d'Arte Moderna) en 2000, à Budapest (Ludwig Mùzeum) durant de l'année 2000 et 2001, à Londres (Hayward Gallery) en 2001, à Tokyo (Bunkamura Museum of Art) en 2001, et à Berlin (Akademie der Künste) en 2002. Elles ont été prêtées pour l'exposition *La Révolution surréaliste* qui a été exposée à Düsseldorf (Kunstsammlung

⁴¹⁰ Le Mnam-Cci possède au total 71 œuvres de Dali et 91 œuvres de Magritte.

Nordrhein-Westfalen) en 2002 et pour une autre exposition *Brassaï* à Vienne (Albertina Museum) en 2003 et à Wolfsburg (Kunstmuseum-Wolfsburg) durant l'année 2003-2004.

Tableau 13

Palmarès des œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées dans le cadre d'une exposition itinérante (coproduite) du Mnam-Cci (M31) entre 2000 et 2007

Numéro	Nom d'artiste	Titre d'œuvre	Année de création	Domaine	Nombre de prêts
1	Brassaï	Le Canal de l'Ourcq	vers 1932	Photographie	10
	Brassaï	Le Pont-levis de la rue de Crimée entre le Bassin de la Villette et le Canal de l'Ourcq	vers 1933-1934	Photographie	10
	Brassaï	Le Tour Saint-Jacques	vers 1932-1933	Photographie	10
	Brassaï	Première nuit Young	vers 1932	Photographie	10
	Brassaï	La Maison que j'habite	vers 1932	Photographie	10
	Brassaï	Magique circonstancielle	vers 1931	Photographie	10
	Brassaï	Morceau de savon	vers 1930	Photographie	10
	Brassaï	Billet d'autobus roulé	1932	Photographie	10

Les œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées dans le cadre d'une exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), sont des œuvres de Brassaï, et elles ont été diffusées en Europe et en Asie. En dehors de l'Europe et de l'Asie, ces œuvres n'ont pas circulé. À noter que la diffusion de ces œuvres de Brassaï a touché surtout l'Allemagne : trois villes (Berlin, Düsseldorf, Wolfsburg) ont été touchées par cette diffusion. Quand on voit le domaine des œuvres, comme le tableau 11 (le palmarès des œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées entre 2000 et 2007), les œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées dans le cadre d'une exposition itinérante du Mnam-Cci (M31) sont les photographies qui supportent mieux plusieurs voyages.

Si l'on considère les œuvres du Mnam-Cci qui circulent le plus, deux constats s'imposent : l'importance de la nature du média, la portée symbolique de l'artiste ou de l'exposition. Si l'on considère à la fois l'économie des prêts et les questions de conservation préventive, il n'est pas étonnant que photographies et nouveaux médias voyagent plus que d'autres médias. Mais, au regard de la construction d'une culture internationale, la place prise par un artiste comme Brassai, photographe de Paris, montre bien que les attentes se portent, au-delà de la qualité artistique, sur une représentation de la France. C'est l'œuvre un artiste emblématique d'une idée de la France qui circule le plus. La bonne représentation du surréalisme dans ce mouvement des œuvres est à mettre en rapport non seulement avec la place qu'occupe ce mouvement dans la collection du Centre mais aussi avec le fait qu'il est aussi représentatif d'une histoire de l'art qui se déroule essentiellement en France au XX^e siècle. Les expositions thématiques à vocation internationale comme *Africa Remix* demeurent des exceptions dans la circulation des expositions.

Chapitre IX. Les stratégies territoriales du musée : une politique de diffusion différenciée

La politique de diffusion du Mnam-Cci n'est pas monolithique mais s'élabore en fonction de plusieurs paramètres : elle est influencée par la demande émanant des réseaux de partenaires en matière culturelle mais aussi par la demande provenant de périphéries culturelles (scènes artistiques en émergence), et par la programmation d'expositions par les institutions étrangères.

IX-1. Comment une diffusion différenciée du patrimoine du Mnam-Cci permet-elle une adaptation à différentes situations? Comment se traduit la prise en compte des centres et des périphéries?

Une analyse des types d'expositions en fonction des réseaux permet de voir les stratégies territoriales du musée : nous allons montrer que les différents types d'exposition répondent à des objectifs différents. Notre enquête repose toujours sur les statistiques de prêts d'œuvres du Mnam-Cci pendant la période 2000-2007 et nous établissons les tableaux d'un point de vue de la circulation des expositions. Nous nous sommes appuyés sur les trois différents types d'expositions : l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32), et l'exposition « hors les murs » itinérante (M33).

IX-1-1. Prêts dans le cadre d'expositions organisées par le Mnam-Cci : aires géographiques et pays d'accueil

Avant d'analyser le détail de chaque type d'exposition, nous allons voir les tableaux d'ensemble des expositions organisées par le Mnam-Cci : le prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), le prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32), et le prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33).⁴¹¹

⁴¹¹ En ce qui concerne le prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), le prêt courant pour l'exposition itinérante (M21) et le prêt exceptionnel (M29), ce sont des prêts dans le cadre d'expositions organisées par les institutions étrangères.

Le tableau 14 montre la circulation des expositions entre 2000 et 2007. Il présente le nombre global de prêts dans le cadre d'expositions organisées par le Mnam-Cci. Au total, 127 expositions ont été diffusées par le Mnam-Cci dans le monde entre 2000 et 2007. 10 expositions ont été diffusées en 2000, 15 expositions en 2001, 19 expositions en 2002, 12 expositions en 2003, 14 expositions en 2004, 19 expositions en 2005, 20 expositions en 2006 et 18 expositions en 2007.

Tableau 14

Prêts dans le cadre d'expositions organisées par le Mnam-Cci par type (M31, M32, M33) entre 2000 et 2007

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	Total
M31	6	7	11	6	5	5	10	7	57
M32	0	1	1	2	4	1	2	1	12
M33	4	7	7	4	5	13	8	10	58
Total	10	15	19	12	14	19	20	18	127

Nous pouvons voir dans le tableau 15 le développement des réseaux ou des zones privilégiées pour le Mnam-Cci. Le réseau du Mnam-Cci couvre essentiellement l'Europe, l'Asie et l'Amérique du nord (cf. tableau 3 : les réseaux du prêt d'œuvres). Il couvre également l'Amérique latine bien que les volumes des échanges demeurent faibles. Il ne couvre pas vraiment la reste des zones ; l'Océanie et l'Australie, le Proche-Orient et l'Afrique.

Tableau 15

Prêts dans le cadre d'expositions organisées par le Mnam-Cci (M31, M32, M33) par aire géographique entre 2000 et 2007

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	Total
Europe	5	5	9	9	11	9	9	13	70
Amérique du Nord	2	3	6	2	1	1	4	1	20
Amérique Latine	2	1	1	0	0	0	1	0	5
Asie	1	6	3	1	2	9	4	1	27
Proche-Orient	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Océanie et Australie	0	0	0	0	0	0	1	2	3
Afrique	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Total	10	15	19	12	14	19	20	18	127

Le tableau 16 montre le palmarès des pays qui bénéficient du prêt dans le cadre d'expositions organisées par le Mnam-Cci, c'est-à-dire, le prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), le prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32) et le prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33) par pays entre 2000 et 2007, triés par volume du plus grand au plus petit.

Les États-Unis sont en tête avec 17 expositions. L'Italie et le Japon partagent la deuxième place avec 16 expositions. L'Allemagne est troisième avec 13 expositions, la Chine quatrième avec 10 expositions, l'Espagne est en cinquième position avec 9 expositions, le Royaume-Uni est sixième avec 8 expositions, le Brésil septième avec 5 expositions, l'Autriche est le huitième pays avec 4 expositions. L'Australie, le Canada, le Danemark et la Hongrie partagent la neuvième place avec 3 expositions. La Finlande, la Croatie, le Pays-Bas, le Pologne et le Portugal occupent la dixième place avec 2 expositions.

Tableau 16

Palmarès des pays qui bénéficient des prêts dans le cadre d'expositions organisées par le Mnam-Cci (M31, M32, M33) par pays entre 2000 et 2007, triés par volume du plus grand au plus petit

Numéro	Pays	Nombre d'expositions
1	États-Unis	17
2	Italie	16
	Japon	16
3	Allemagne	13
4	Chine	10
5	Espagne	9
6	Royaume-Uni	8
7	Brésil	5
8	Autriche	4
9	Australie	3
	Canada	3
	Danemark	3
	Hongrie	3
10	Finlande	2
	Croatie	2
	Pays-Bas	2
	Pologne	2
	Portugal	2
11	Suisse	1
	Liechtenstein	1
	Russie	1
	Suède	1
	Turquie	1
	Taiwan	1
	Afrique du sud	1
	Total	127

On remarque la forte présence des États-Unis, de l'Italie, du Japon et de l'Allemagne. Si l'on compare au tableau 6 (le palmarès des pays qui bénéficient des prêts du Mnam-Cci entre 2000 et 2007, triés par volume du plus grand au plus petit), le réseau du Mnam-Cci dans le cadre d'expositions organisées par le Mnam-Cci, c'est-à-dire le prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), le prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32) et le prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33), révèle les inégalités entre pays. Seuls 25 pays sont touchés par la diffusion d'expositions organisées par le Mnam-Cci. La diffusion d'œuvres du Mnam-Cci touche au total 45 pays comme le montre le tableau 5. Les pays qui sont exclus sont la Belgique, la Colombie, la République Tchèque, la Grèce, l'Inde, l'Irlande, l'Islande, Israël, la Corée, le Luxembourg, la Lettonie, Macao, Monaco, le Mexique, la Norvège, la Nouvelle-Zélande, la Roumanie, Singapour, la Slovaquie et le Vatican.

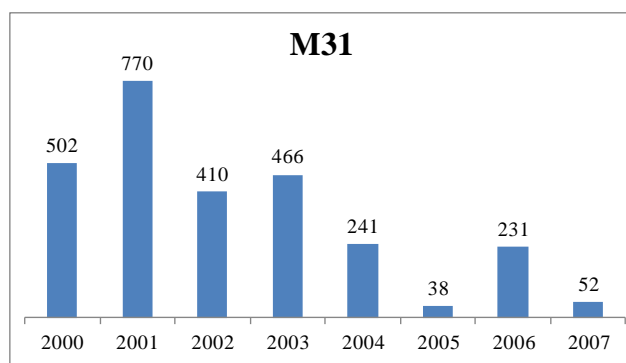
La forte présence des États-Unis dans la politique de diffusion du Mnam-Cci – dans le cadre du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31) et dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33) – est sans doute à rapprocher de la place qu'occupe cet Etat dans le marché de l'art comme nous le verrons plus tard.

Constatons que la circulation d'expositions du Mnam-Cci reflète les stratégies territoriales du musée et va de pair avec les partenariats. Une fois ce constat posé, nous analyserons les spécificités de deux cas : le cas du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), le cas du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33), et le cas du prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32).

IX-1-2 Le cas du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31): coproductions et palmarès des pays partenaires

Cette exposition itinérante est souvent une coproduction, et le rôle du Mnam-Cci n'est plus celui du concepteur unique, en revanche, il peut être initiateur ou co-concepteur.

Le tableau 17 se focalise sur le mouvement des prêts d'œuvres pour les expositions itinérantes du Mnam-Cci (M31). On remarque que le Mnam-Cci prête de nombreuses œuvres en 2000, en 2001, en 2002, et en 2003.

Tableau 17**Prêts d'œuvres dans le cadre des expositions itinérantes (M31) entre 2000 et 2007**

Ce chiffre est dû au prêt pour l'exposition *Brassai*. Cette exposition a circulé à Vérone (Galleria d'Arte Moderna) en 2000, à Budapest (Ludwig Múzeum) durant de l'année 2000 et 2001, à Londres (Hayward Gallery) en 2001, à Tokyo (Bunkamura Museum of Art) en 2001, et à Berlin (Akademie der Künste) en 2002. Ce chiffre était dû aussi au prêt pour l'exposition *Un autre Brassai*. Cette exposition a circulé à Vienne (Kunsthalle Wien) durant de l'année 2002 et 2003, et à Wolfsburg (Kunstmuseum-Wolfsburg) durant de l'année 2003 et 2004.

Le tableau 18 montre les zones privilégiées du Mnam-Cci concernant les prêts pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31). L'essentiel des prêts concerne l'Europe, l'Asie et l'Amérique du nord. L'Amérique latine et l'Afrique du Sud entrent dans le circuit de diffusion du Mnam-Cci bien que leurs présences ne soient pas fortes. Le Proche-Orient et l'Océanie et l'Australie sont exclus de cette diffusion.

Tableau 18**Prêts d'œuvres du Mnam-Cci par aire géographique et par année (M31)**

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	Total
Europe	500	515	402	466	222	32	121	46	2 304
Amérique du Nord	2	11	8	0	19	6	70	1	117
Amérique Latine	0	0	0	0	0	0	34	0	34
Asie	0	244	0	0	0	0	6	0	250
Proche-Orient	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Océanie et Australie	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Afrique	0	0	0	0	0	0	0	5	5
Total	502	770	410	466	241	38	231	52	2 710

Le tableau 19 présente les destinations détaillées, c'est-à-dire dans quels pays le Mnam-Cci prête des œuvres pour les expositions itinérantes du Mnam-Cci (M31). Ce tableau décrit le palmarès des pays qui bénéficient du prêt d'œuvres du Mnam-Cci entre 2000 et 2007, triés par le volume du plus grand au plus petit.

Seuls 17 pays (l'Allemagne, la Hongrie, le Royaume-Uni, l'Italie, l'Autriche, le Japon, les États-Unis, l'Espagne, le Brésil, le Canada, le Pays-Bas, le Danemark, la Suède, l'Afrique du sud, la Finlande, la Pologne, le Portugal) reçoivent des œuvres pour les expositions itinérantes du Mnam-Cci (M31) pendant la période 2000-2007. L'Allemagne, l'Hongrie, le Royaume-Uni, l'Italie, l'Autriche et le Japon, ont aussi une présence remarquable.

Tableau 19

Palmarès des pays qui bénéficient des prêts du Mnam-Cci entre 2000 et 2007, triés par volume du plus grand au plus petit (M31)

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	Total
Allemagne	0	0	388	214	217	1	37	3	860
Hongrie	219	219	0	0	0	0	0	0	438
Royaume-Uni	0	270	5	0	0	5	41	4	325
Italie	265	0	1	1	1	0	31	0	299
Autriche	0	0	2	250	0	0	0	23	275
Japon	0	244	0	0	0	0	6	0	250
États-Unis	1	10	8	0	0	6	70	1	96
Espagne	16	16	1	0	4	26	6	0	69
Brésil	0	0	0	0	0	0	34	0	34
Canada	1	1	0	0	19	0	0	0	21
Pays-Bas	0	10	4	0	0	0	0	0	14
Danemark	0	0	0	0	0	0	0	13	13
Suède	0	0	0	0	0	0	6	0	6
Afrique du sud	0	0	0	0	0	0	0	5	5
Finlande	0	0	0	0	0	0	0	3	3
Pologne	0	0	0	1	0	0	0	0	1
Portugal	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Total	502	770	410	466	241	38	231	52	2 710

Le fait qu'ils ont une forte présence est dû au prêt pour les expositions *Brassai* :

- en Allemagne : 219 œuvres ont été prêtées à Berlin (Akademie der Künste), et 212 œuvres ont été prêtées à Wolfsburg (Kunstmuseum-Wolfsburg)
- en Hongrie : 219 œuvres, à Budapest (Ludwig Múzeum)
- au Royaume-Uni : 270 œuvres, à Londres (Hayward Gallery)
- en Italie : 250 œuvres, à Vérone (Galleria d'Arte Moderna)

- en Autriche : au total 248 œuvres ont été prêtées à Vienne (Kunsthalle Wien)
- au Japon : 244 œuvres, à Tokyo (Bunkamura Museum of Art)

À part les expositions *Brassai*, le résultat de l'Allemagne qui se place à la première place est dû au prêt pour l'exposition *La Révolution surréaliste* qui a été montrée à Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) en 2002 : au total 138 œuvres ont été prêtées pour cette exposition.

Le tableau 20 montre que 57 expositions sont organisées entre 2000 et 2007. Ce tableau décrit le palmarès des pays qui bénéficient du prêt dans le cadre d'expositions organisées par le Mnam-Cci entre 2000 et 2007, triés par le volume du plus grand au plus petit.

Tableau 20

Palmarès des pays qui bénéficient des prêts dans le cadre d'expositions itinérantes (M31) entre 2000 et 2007, triés par volume du plus grand au plus petit

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	Total
Allemagne	0	0	2	2	2	1	1	1	9
États-Unis	1	1	2	0	0	1	2	1	8
Espagne	1	1	1	0	1	2	1	0	7
Royaume-Uni	0	1	2	0	0	1	2	1	7
Italie	2	0	1	1	1	0	1	0	6
Autriche	0	0	1	2	0	0	0	1	4
Canada	1	1	0	0	1	0	0	0	3
Hongrie	1	1	0	0	0	0	0	0	2
Japon	0	1	0	0	0	0	1	0	2
Pays-Bas	0	1	1	0	0	0	0	0	2
Brésil	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Danemark	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Finlande	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Pologne	0	0	0	1	0	0	0	0	1
Portugal	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Suède	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Afrique du sud	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Total	6	7	11	6	5	5	10	7	57

L'Allemagne, les États-Unis, l'Espagne, le Royaume-Uni, l'Italie ont de très bonnes relations avec le Mnam-Cci. Le palmarès des pays qui reçoivent ce type d'expositions est un peu différent de celui du nombre d'œuvres : les États-Unis et l'Espagne arrivent en tête devant la Hongrie et le Royaume-Uni, en revanche, la Hongrie et le Japon reculent.

L'Allemagne a 9 expositions entre 2000 et 2007 :

- les deux expositions différentes *Brassai*, une à Berlin (Akademie der Künste) en 2002 et l'autre à Wolfsburg (Kunstmuseum-Wolfsburg) durant de l'année 2003 et 2004
- *La Révolution surréaliste* à Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) en 2002
- *Cher Peintre* à Francfort (Schirn Kunsthalle Frankfurt) en 2003
- *Africa Remix* à Düsseldorf (Stiftung Museum Kunst Palast) en 2004
- *Issac Julien* à Hanovre (Kestner-Gesellschaft Hannover) en 2005
- *Hans Bellmer* à Munich (Staatliche Graphische Sammlung) en 2006
- *Pierre Klossowski* à Cologne (Museum Ludwig) en 2007⁴¹²

Les États-Unis ont 8 expositions pendant cette période :

- *Pierre Huyghe – "The Third Memory"* à Chicago (Renaissance Society) en 2000
- *Rosemarie Trockel - Métamorphoses et Mutations* à New York (The Drawing Center) en 2001
- *Marlene Dumas* à New York (New Museum of Contemporary Art) en 2002
- *Henri Matisse / Ellsworth Kelly : dessins de plantes* à Saint Louis (Saint Louis Art Museum) en 2002
- *Jean Hélion* à New York (National Academy of Design) en 2005
- *Dada* à New York (The Museum of Modern Art) et à Washington (National Gallery of Art) en 2006
- *Vija Celmins* à Los Angeles (Armand Hammer Museum of Art and Cultural) en 2007

L'Espagne a 7 expositions pendant cette période :

- *Le Temps, vite* à Barcelone (Centre de cultura contemporanea) durant de l'année 2000 et 2001
- *Nan Goldin - Rétrospective "Le feu follet"* à Madrid (Museo Nacional Centro de Arte Reina) en 2002
- *Giuseppe Penone* à Barcelone (Caixa Forum) durant de l'année 2004 et 2005

⁴¹² Rappelons que nous comptons toujours le nombre de prêts de la manière suivante : si une exposition est présentée en Allemagne et en Italie, cette exposition a été prêtée deux fois, si une exposition est présentée en 2000 et 2001, nous comptabilisons un prêt en 2000 et un en 2001.

- *Jean Hélion* à Barcelone (Museu Picasso) en 2005
- *Africa Remix* à Las Palmas de Gran Canaria (Centro atlantico de arte moderno) en 2006

Le Royaume-Uni a aussi présenté 7 expositions pendant cette période :

- *Brassai* à Londres (Hayward Gallery) en 2001
- *Henri Matisse / Ellsworth Kelly : dessins de plantes* à Édimbourg (Inverleith House) en 2002
- *Nan Goldin - Rétrospective "Le feu follet"* à Londres (Whitechapel Art Gallery) en 2002
- *Africa Remix* à Londres (Hayward Gallery) en 2005
- *Hans Bellmer, l'anatomie du désir* à Londres (Whitechapel Art Gallery) en 2006
- *Pierre Klossowski* à Londres (Whitechapel Art Gallery) en 2006
- *Louise Bourgeois* à Londres (Tate Modern) en 2007

L'Italie reçoit 6 expositions pendant cette période :

- *Le Temps, vite* à Rome (Palazzo delle Esposizioni/ Azienda) en 2000
- *Brassai* à Vérone (Galleria d'Arte Moderna) en 2000
- *Nan Goldin - Rétrospective "Le feu follet"* à Rivoli (Castello di Rivoli, Museo d'arte) durant de l'année 2002 et 2003
- *Roni Horn* à Venise (Galleria di Piazza San Marco) en 2004
- *Concours International d'Architecture du Centre Pompidou Metz* à Rome (Museo nazionale delle arti del XXI) en 2006

On constate que l'Allemagne, le Royaume-Uni et l'Italie sont extrêmement présents à la fois par le nombre des œuvres et le nombre des expositions.

IX-1-3. Le cas du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33): expositions hors les murs et palmarès des pays bénéficiaires

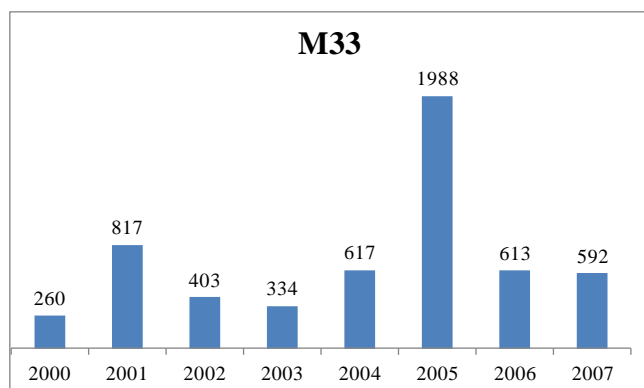
Comme le montre le tableau 1, les prêts pour les expositions « hors les murs » itinérantes (M33) sont plus nombreux pendant la période 2000-2007 (5 624 œuvres

prêtées).⁴¹³ Ces expositions, constituées à partir des collections et parfois sous forme de coproductions, sont présentées à l'extérieur de l'établissement. Les expositions « hors les murs » développent des partenariats entre le Mnam-Cci et les institutions culturelles étrangères et permettent des prêts d'œuvres majeures afin de toucher un public plus large. Les manifestations « hors les murs » ont été élaborées en 1997 pour compenser pendant la période des travaux du Centre Pompidou et pour la mise en valeur des fonds.

Le tableau 21 se focalise sur le mouvement du nombre de prêts d'œuvres pour les expositions « hors les murs » itinérantes (M33). On constate que le tableau 1 et le tableau 20 sont analogues : l'année 2001, 2004 et 2005 font apparaître des chiffres supérieurs. On peut donc affirmer que la circulation des œuvres du Mnam-Cci dépend du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33).

Tableau 21

Prêts d'œuvres pour les expositions itinérantes sous la forme de « hors les murs » (M33) entre 2000 et 2007



Nous pouvons voir, dans le tableau 22, les zones privilégiées du Mnam-Cci dans le cas du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33). L'essentiel du prêt concerne l'Europe, l'Asie, et l'Amérique du nord. On note que l'Afrique est totalement

⁴¹³ 3 703 œuvres sont prêtées pour le prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), 3 626 œuvres pour le prêt courant pour l'exposition itinérante (M21), 380 pour le prêt exceptionnel (M29), 2 710 œuvres pour le prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), 1 356 œuvres pour le prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32).

absente. L'Amérique latine, le Proche-Orient et l'Océanie et l'Australie sont en revanche présents même si les volumes demeurent faibles.

Tableau 22

Prêts d'œuvres du Mnam-Cci par aire géographique et par année (M33)

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	Total
Europe	65	56	0	215	568	703	340	497	2 444
Amérique du Nord	0	71	280	70	0	0	49	0	470
Amérique Latine	130	0	0	0	0	0	0	0	130
Asie	65	690	123	49	49	1 285	110	0	2 371
Proche-Orient	0	0	0	0	0	0	58	0	58
Océanie et Australie	0	0	0	0	0	0	56	95	151
Afrique	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Total	260	817	403	334	617	1 988	613	592	5 624

Nous allons voir ensuite, dans le tableau 23, les destinations détaillées, c'est-à-dire à quels pays le Mnam-Cci prête des œuvres pour les expositions « hors les murs » itinérantes (M33). Ce tableau décrit le palmarès des pays qui bénéficient du prêt du nombre d'œuvres du Mnam-Cci entre 2000 et 2007, triés par le volume du plus grand au plus petit.

Tableau 23

Palmarès des pays qui bénéficient des prêts du Mnam-Cci entre 2000 et 2007, triés par volume du plus grand au plus petit (M33)

	2 000	2 001	2 002	2 003	2 004	2 005	2 006	2 007	Total
Japon	65	690	123	49	49	257	0	0	1 233
Chine	0	0	0	0	0	1 028	58	0	1 086
Allemagne	0	56	0	0	254	0	0	256	566
États-Unis	0	71	280	70	0	0	49	0	470
Danemark	0	0	0	0	0	230	230	0	460
Croatie	0	0	0	0	210	210	0	0	420
Italie	0	0	0	0	0	0	57	198	255
Hongrie	0	0	0	0	0	210	0	0	210
Australie	0	0	0	0	0	0	56	95	151
Brésil	130	0	0	0	0	0	0	0	130
Suisse	0	0	0	112	0	0	0	0	112
Espagne	0	0	0	0	0	53	53	0	106
Russie	0	0	0	0	104	0	0	0	104
Liechtenstein	0	0	0	103	0	0	0	0	103
Finlande	65	0	0	0	0	0	0	0	65
Turquie	0	0	0	0	0	0	58	0	58
Taïwan	0	0	0	0	0	0	52	0	52
Portugal	0	0	0	0	0	0	0	43	43
Total	260	817	403	334	617	1 988	613	592	5 624

Seuls 18 pays (le Japon, la Chine, l'Allemagne, les États-Unis, le Danemark, la Croatie, l'Italie, la Hongrie, l'Australie, le Brésil, la Suisse, l'Espagne, la Russie, le Liechtenstein, la Finlande, le Turquie, Taïwan, le Portugal) reçoivent des œuvres pour les expositions « hors les murs » itinérantes (M33) pendant la période 2000-2007. Le Japon, la Chine, l'Allemagne, les États-Unis, le Danemark et la Croatie sont extrêmement présents.

Le prêt pour l'exposition *Brassai* a contribué à ce palmarès. Cette exposition a circulé à Tokyo (Tokyo Metropolitan Museum) en 2005 avec 257 œuvres, à Humlebaek (Louisiana Museum of Modern Art) durant de l'année 2005 et 2006 avec 230 œuvres, et à Berlin (Martin-Gropius-Bau) en 2007 avec 256 œuvres. En dehors de cette exposition, le fait que le Japon se place en première place est dû au prêt pour l'exposition *Raoul Dufy* qui a circulé dans cinq lieux au Japon en 2001 : au total 690 œuvres ont été prêtées.⁴¹⁴ La Chine garde une deuxième place grâce au prêt pour les expositions qui étaient organisées dans le cadre de l'année de la France en Chine en 2005 : au total 1 028 œuvres ont été prêtées.⁴¹⁵ Le fait que l'Allemagne obtienne la troisième place est dû au prêt pour l'exposition *Paris des photographes*⁴¹⁶ : au total 176 œuvres ont été prêtées. Les États-Unis occupent une quatrième place grâce au prêt pour l'exposition *Albert Marquet* qui a circulé dans quatre lieux aux États-Unis durant de l'année 2002 et 2003 : au total 350 œuvres ont été prêtées.⁴¹⁷

⁴¹⁴ Cette exposition a circulé chaque fois avec 138 œuvres à Takamatsu (Takamatsu City Museum of Art), à Tokyo (Yasuda Kasai Museum of Art), à Tsu (Mie Prefectural Art Museum), à Utsunomiya (Utsunomiya Museum of Art) et à Yokote (Akita Museum of Modern Art).

⁴¹⁵ L'exposition *Nouvelles vagues* a circulé chaque fois avec 76 œuvres à Canton (Guangdong Museum of Art), à Pékin (China Millenium Monument) et à Shanghai (Shanghai Museum). L'exposition *Paris des photographes* a circulé chaque fois avec 160 œuvres à Canton (Guangdong Museum of Art), à Hong Kong (Hong Kong Museum of History), à Ningbo (Tianyi Ge Museum), à Pékin (National Art Museum of China) et à Wuhan (Wuhan Museum).

⁴¹⁶ Cette exposition a été montrée à Magdebourg (Kunstmuseum-Kloster Unser Lieben) en 2004.

⁴¹⁷ Cette exposition a circulé chaque fois avec 70 œuvres à Athens (Georgia Museum of Art) en 2002, à

Le tableau 24 montre le nombre d'expositions « hors les murs » itinérantes (M33) organisées entre 2000 et 2007. Ce tableau décrit le palmarès des pays qui bénéficient du prêt dans le cadre d'expositions organisées par le Mnam-Cci entre 2000 et 2007, triés par le volume du plus grand au plus petit.

Tableau 24

Palmarès des pays qui bénéficient des prêts dans le cadre des expositions itinérantes sous la forme de « hors les murs » (M33) entre 2000 et 2007, triés par volume du plus grand au plus petit

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	Total
Japon	1	5	3	1	1	1	0	0	12
Chine	0	0	0	0	0	8	1	0	9
Italie	0	0	0	0	0	0	1	6	7
États-Unis	0	1	4	1	0	0	1	0	7
Allemagne	0	1	0	0	2	0	0	1	4
Australie	0	0	0	0	0	0	1	2	3
Brésil	2	0	0	0	0	0	0	0	2
Danemark	0	0	0	0	0	1	1	0	2
Espagne	0	0	0	0	0	1	1	0	2
Croatie	0	0	0	0	1	1	0	0	2
Suisse	0	0	0	1	0	0	0	0	1
Finlande	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Hongrie	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Liechtenstein	0	0	0	1	0	0	0	0	1
Portugal	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Russie	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Turquie	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Taiïwan	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Total	4	7	7	4	5	13	8	10	58

Au total 58 expositions ont été réalisées pendant cette période. Le Japon et la Chine ont de très bonnes relations avec le Mnam-Cci pendant cette période. Le palmarès des pays qui reçoivent ce type d'expositions est un peu différent de celui du nombre d'œuvres ; l'Italie et les États-Unis arrivent en tête devant l'Allemagne et le Danemark.

Le Japon a reçu 12 expositions pendant cette période :

- *Les années Supports/Surfaces dans les collections du Centre Georges Pompidou* à Tokyo (Museum of Contemporary Art) en 2000

Fort Lauderdale (Museum of Art) en 2002, à Memphis (Dixon Gallery and Gardens) en 2002 et à San Antonio (Marion Koogler McNay Art Museum) durant de l'année 2002 et 2003.

- *Raoul Dufy* à Takamatsu (Takamatsu City Museum of Art), à Tokyo (Yasuda Kasai Museum of Art), à Tsu (Mie Prefectural Art Museum), à Utsunomiya (Utsunomiya Museum of Art) et à Yokote (Akita Museum of Modern Art) en 2001
- *Marc Chagall* à Hiroshima (Hiroshima Prefectural Museum of Art), à Nagaoka (Niigata Prefectural Museum of Modern Art) et à Tokyo (Tokyo Metropolitan Art Museum) en 2002
- *Roland Barthes* à Tokyo (Komaba Museum, Tokyo University) en 2003 et à Kyoto (Kyoto University) en 2004
- *Brassai* à Tokyo (Tokyo Metropolitan Museum) en 2005

La Chine a présenté 9 expositions pendant cette période :

- *Nouvelles vagues* à Canton (Guangdong Museum of Art), à Pékin (China Millenium Monument) et à Shanghai (Shanghai Museum) en 2005
- *-Paris des photographes* à Canton (Guangdong Museum of Art), à Hong Kong (Hong Kong Museum of History), à Ningbo (Tianyi Ge Museum), à Pékin (National Art Museum of China) et à Wuhan (Wuhan Museum) en 2005
- *Artists and theirs models : masterpieces from the Centre Pompidou* à Hong Kong (Hong-Kong Museum of Art) en 2006

L'Italie a eu, elle, 7 expositions :

- *Artists and theirs models : masterpieces from the Centre Pompidou* à Rome (Scuderie del Quirinale) en 2006
- *Images Temps - Images mouvement* à Milan (Padiglione d'Arte Contemporanea) en 2007
- *Arte del Movimento 2* à Bologne (Cineteca di Bologna), à Imola (Teatro dell'Osservanza), à Modène (Associazione Culturale Circuito Cinema), à Palerme (Accademia di Bella Arti di Palermo) et à Reggio d'Emilie (Ufficio Cinema del Comune di Reggio) en 2007

Les États-Unis ont également 7 expositions pendant cette période :

- *Albert Marquet* à Columbia (Columbia Museum of Art) en 2001, à Athens (Georgia Museum of Art) en 2002, à Fort Lauderdale (Museum of Art) en 2002, à Memphis

(Dixon Gallery and Gardens) en 2002 et à San Antonio (Marion Koogler McNay Art Museum) durant de l'année 2002 et 2003

- *Images Temps - Images mouvement* à Miami (Miami Art Central) en 2006

On constate que le Japon et la Chine sont des partenaires forts non seulement pour le nombre des œuvres mais également pour le nombre des expositions.

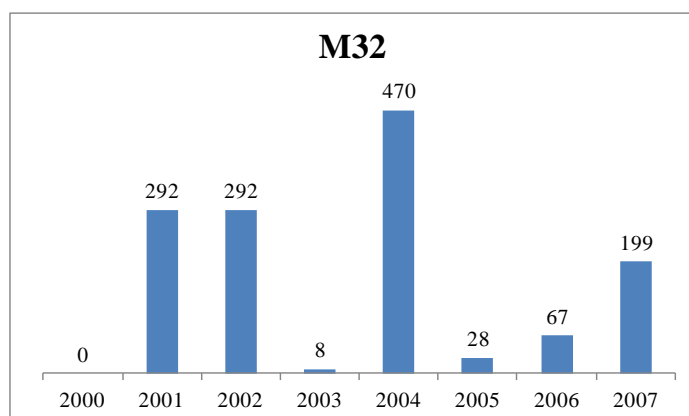
IX-1-4. L'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32) : les pays bénéficiaires

Cette exposition, comme le cas du prêt pour l'exposition itinérante organisée par le Mnam-Cci sous la forme de « hors les murs » (M33), est organisée par le Mnam-Cci sous la forme de « hors les murs » mais sans itinérances.

Le tableau 25 se focalise sur le mouvement du nombre de prêts d'œuvres pour les expositions « hors les murs » sans itinérances (M32).

Tableau 25

Prêts d'œuvres pour les expositions sans itinérance sous la forme de « hors les murs » (M32) entre 2000 et 2007



On remarque que le nombre du prêt varie selon les années ; l'exposition *Parade 1901-2001 Collections du Centre Pompidou Musée national d'art moderne Centre de création industrielle* a été présentée à Sao Paulo (Pavilhão Lucas Nogueira Garcez) durant de l'année 2001 et 2002, l'exposition *Adalberto Libera* a été montrée à Rome (Archivio Centrale dello Stato) en 2004, et l'exposition *Paris du monde entier : artistes étrangers à Paris 1900-2005* a été présentée à Tokyo (National Art Center Tokyo) en

2007.

Le tableau 26 montre les zones privilégiées du Mnam-Cci concernant les prêts pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32). L'essentiel des prêts concerne seulement l'Europe, l'Asie, l'Amérique du nord et l'Amérique latine. Le Proche-Orient, l'Océanie et l'Australie et l'Afrique sont exclus de cette diffusion.

Tableau 26

Prêts d'œuvres du Mnam-Cci par aire géographique et par année (M32)

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	Total
Europe	0	0	0	1	399	28	0	0	428
Amérique du Nord	0	0	0	7	0	0	48	0	55
Amérique Latine	0	292	292	0	0	0	0	0	584
Asie	0	0	0	0	71	0	19	199	289
Proche-Orient	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Océanie et Australie	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Afrique	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Total	0	292	292	8	470	28	67	199	1 356

Le tableau 27 présente les destinations détaillées. Le prêt du Mnam-Cci ne touche que le Brésil, l'Italie, le Japon, les États-Unis, la Chine, le Royaume-Uni et la Pologne pendant la période 2000-2007.

Tableau 27

Palmarès des pays qui bénéficient des prêts du Mnam-Cci entre 2000 et 2007, triés par volume du plus grand au plus petit (M32)

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	Total
Brésil	0	292	292	0	0	0	0	0	584
Italie	0	0	0	0	398	28	0	0	426
Japon	0	0	0	0	71	0	0	199	270
États-Unis	0	0	0	7	0	0	48	0	55
Chine	0	0	0	0	0	0	19	0	19
Royaume-Uni	0	0	0	1	0	0	0	0	1
Pologne	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Total	0	292	292	8	470	28	67	199	1 356

Le tableau 28 montre le nombre d'expositions « hors les murs » sans itinérances (M32) organisées entre 2000 et 2007.

Tableau 28

Palmarès des pays qui bénéficient des prêts dans le cadre des expositions sans itinérance sous la forme de « hors les murs » (M32) entre 2000 et 2007, triés par volume du plus grand au plus petit

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	Total
Italie	0	0	0	0	2	1	0	0	3
Brésil	0	1	1	0	0	0	0	0	2
Japon	0	0	0	0	1	0	0	1	2
États-Unis	0	0	0	1	0	0	1	0	2
Chine	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Royaume-Uni	0	0	0	1	0	0	0	0	1
Pologne	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Total	0	1	1	2	4	1	2	1	12

Au total 12 expositions ont été réalisées pendant cette période. Le palmarès des pays qui reçoivent ce type d'expositions est quasiment identique à celui du nombre d'œuvres à l'exception de l'Italie qui arrive en tête devant le Brésil.

Nous allons voir ensuite chaque exposition afin de comprendre les caractéristiques de cette diffusion.

L'exposition *Parade 1901-2001 Collections du Centre Pompidou Musée national d'art moderne Centre de création industrielle* a été organisée à Sao Paulo (Pavilhão Lucas Nogueira Garcez) durant de l'année 2001 et 2002. Sollicitée par le Brésil, cette exposition présentait les œuvres d'artistes français ou ayant vécu en France sélectionnées dans les collections du Mnam-Cci de 1901 à 2000. Au total 292 œuvres ont été prêtées, y compris *Rideau de scène du ballet "Parade"* de Picasso qui a donné le titre de cette exposition. Cette exposition proposait une histoire de l'art occidental au XX^e siècle à travers les œuvres prêtées. Rappelons que les œuvres prêtées sont variées non seulement en ce qui concerne les artistes mais aussi les médias : le cinéma, le dessin, l'objet de *design*, l'estampe, le nouveau média interactif, la maquette d'architecture, les œuvres en trois dimensions, la peinture, la photographie d'architecture, la photographie et la sculpture.

L'exposition *The Poetics Project* a été présentée à Londres (Barbican Art Galleries) en 2003. Le Mnam-Cci a consenti à cette institution un prêt exceptionnel ; *The*

Poetics Project de Tony Oursler et Mike Kelley qui a donné le titre de cette exposition.⁴¹⁸

L'exposition *New Waves : Selections from the Centre Pompidou's new Media Collection* a été montrée à Atlanta (Atlanta Contemporary Art Center) en 2003. Le Mnam-Cci a offert, à l'occasion de cette exposition, une sélection d'œuvres majeures du fonds des nouveaux médias : *Apparition* de Matthieu Laurette (vidéo), *Dubbing* de Pierre Huyghe (installation vidéo), *Immemory* de Chris Marker (installation multimédia interactive), *Mes vingt minutes préférées* de Claude Closky (installation vidéo), *Défilé/Performance* de Majida Khattari (vidéo), et *Histoire(s) du cinéma I à VIII Episode 1A Toutes les Histoires* et *Histoire(s) du cinéma I à VIII Episode 1B Une histoire seule* de Jean Luc Godard (vidéos).

L'exposition *Un'Arte del Movimento. Le collezioni cinematografiche del Centre Pompidou dalle avanguardie storiche all'underground americano* a été présentée à Bologne (Cinéma Lumière) en 2004. Le Mnam-Cci a prêté 28 œuvres de cinéma pour cette exposition.

L'exposition *Adalberto Libera* a été montrée à Rome (Archivio Centrale dello Stato) en 2004. Le Mnam-Cci a prêté 370 œuvres à l'occasion de cette exposition monographique de cet artiste.

L'exposition *Henri Matisse* a été présentée à Tokyo (National Museum of Western Art) en 2004. Le Mnam-Cci a prêté des œuvres de Matisse (24 peintures, 40 dessins et 7 sculptures) pour cette exposition qui a reçu plus de 450 000 visiteurs.

L'exposition *Thomas Hirschhorn* a été montrée à Varsovie (Foksal Gallery Foundation) en 2004. Le Mnam-Cci a prêté *Skulptur Sortier Station* de Thomas Hirschhorn (installation).

L'exposition *Un'Arte del movimento. Le collezioni cinematografiche del Centre Pompidou dalle avanguardie storiche all'underground americano* a été présentée à Palerme (Accademia di Bella Arti di Palermo) en 2005. Le Mnam-Cci a prêté 28 œuvres de cinéma pour cette exposition.

L'exposition *L'art du Mouvement* a été montrée à Hong Kong (Hong Kong

⁴¹⁸ C'est une installation composée de quinze éléments

International Film Festival) en 2006. Le Mnam-Cci a prêté 19 œuvres de cinéma.

L'exposition *French Modern Sources. U.A.M. (Union of Modern Artists) pieces of design in the Center Pompidou Collection* a été présentée à Miami (Collins Gallery) en 2006. Le Mnam-Cci a prêté 48 œuvres à l'occasion de cette exposition.

L'exposition *Paris du monde entier : artistes étrangers à Paris 1900-2005* a été montrée à Tokyo (National Art Center Tokyo) en 2007. Cette exposition présentait les œuvres d'artistes qui sont passés par Paris et elle proposait une histoire de l'art qui s'est déroulée à Paris. Le Mnam-Cci a prêté 199 œuvres à l'occasion de l'inauguration de cette institution.

Le réseau du Mnam-Cci dans le cadre des prêts pour les expositions « hors les murs » sans itinérances (M32) peut expliquer des expositions événementielles comme le cas de l'exposition *Parade 1901-2001 Collections du Centre Pompidou Musée national d'art moderne Centre de création industrielle* au Brésil ou l'exposition *Paris du monde entier : artistes étrangers à Paris 1900-2005* au Japon. Ce sont des expositions qui offrent d'une connaissance sur l'histoire de l'art occidental au public non occidental. Il peut s'expliquer également une innovation artistique comme le cas de l'exposition *The Poetics Project* en Angleterre ou l'exposition *New Waves : Selections from the Centre Pompidou's new Media Collection* aux États-Unis.

Le réseau du Mnam-Cci dans le cadre des prêts pour les expositions « hors les murs » sans itinérances (M32) se limite à seulement 7 pays. Pourtant le Mnam-Cci peut exercer son influence et imposer son image dans une perspective communicationnelle car souvent c'est une institution étrangère qui sollicite l'obtention de ce prêt, et le Mnam-Cci répond à cette demande à travers la programmation « hors les murs ».

IX-1-5. Est-ce que les différents types d'exposition répondent aux mêmes critères et aux mêmes objectifs ?

Notre étude se fonde sur la comparaison entre trois types d'expositions : le prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), le prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32), et le prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33).

Le réseau du Mnam-Cci reste fortement ancré en Europe et en Amérique du nord dans le cadre du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31). L'Allemagne, le Royaume-Uni, l'Italie, l'Espagne, les États-Unis et le Canada, sont extrêmement présents. En ce qui concerne le Japon, il est bien présent dans le palmarès du prêt d'œuvres mais moins dans le palmarès du prêt dans le cadre d'expositions.⁴¹⁹

Le réseau du Mnam-Cci, en revanche, s'élargit dans le cas du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33). La présence de l'Asie, notamment le Japon, la Chine et Taïwan, est remarquable.⁴²⁰ La Turquie représente le Proche-Orient.⁴²¹ Notons également la présence de la Croatie et de la Chine d'un point de vue géopolitique. L'exposition *Enigma objekta*, qui a été présentée à Zagreb durant de l'année 2004 et 2005, était la première exposition du Mnam-Cci accueillie dans l'un des pays de l'ex-Yougoslavie. De même, dans le cadre des années croisées entre la France et la Chine en 2005, les expositions du Mnam-Cci ont circulé dans plusieurs villes de ce pays. Jacques Chirac a visité la Chine du 8 au 12 octobre 2004. Ce voyage a scellé une vingtaine d'accords économiques pour une valeur de plus de 4 milliards d'euros.⁴²²

Le réseau du Mnam-Cci se borne donc à l'Europe, l'Amérique du nord, l'Amérique latine et l'Asie dans le cas du prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32). En ce qui concerne les pays qui sont touchés par ce type de prêt, étant considéré que ce prêt ne circule que juste dans un lieu, seuls 7 pays sont présents : le Brésil, l'Italie, le Japon, les États-Unis, la Chine, le Royaume-Uni et le Pologne.

Le réseau du Mnam-Cci concernant le cas du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31) nous amène à enquêter sur les conventions de partenariat : les grandes

⁴¹⁹ De même, le Brésil se trouve devant le Canada et le Pays-Bas dans le palmarès du prêt d'œuvres, mais il recule dans le palmarès du prêt dans le cadre d'expositions.

⁴²⁰ L'exposition *Images Temps - Images mouvement* a été présentée à Taïpei (Taïwan Museum of Art) en 2006.

⁴²¹ L'exposition *Artists and theirs models : masterpieces from the Centre Pompidou* a été montrée à Istanbul (Istanbul Modern Art Museum) en 2006.

⁴²² « Les portes du gigantesque marché chinois s'ouvrent », in *l'Humanité* du 13 octobre 2004

expositions internationales sont souvent des coproductions ; pour entrer dans ce système d'expositions, l'institution doit être dotée non seulement d'une importante collection mais aussi de la capacité d'organiser des expositions avec d'autres institutions de même niveau.

Le développement du réseau du Mnam-Cci dans le cadre des prêts pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33), en revanche, peut s'expliquer par le développement d'exposition clefs en main quand dans le pays d'accueil il n'y a pas d'équipements culturels importants, de collections suffisantes ou du savoir-faire culturels (c'est le cas par exemple avec la Croatie et la Chine). Ce succès est dû au fait que c'est une source de revenus pour le musée. D'un point de vue économique, l'itinérance est un moyen de rentabiliser une exposition et d'accroître le gain pour le Mnam-Cci.

Les expositions événementielles dans le cas du prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32) constituent un autre moyen de construire des réseaux tant dans les pays occidentaux que dans les pays non-occidentaux bien que ce soit selon des modalités différentes. Dans ce cadre, les expositions de ce type dans les pays occidentaux privilégient les artistes et les mouvements novateurs. Elles permettent d'établir une relation forte avec les partenaires (par exemple avec l'Italie, les États-Unis et le Royaume-Uni). L'objectif des expositions événementielles dans les pays non-occidentaux est de valoriser la collection du Mnam-Cci ; celle-ci est extrêmement sollicitée par des pays qui ont des ressources financières et demandent des expositions clefs en mains (par exemple le Japon et le Brésil).

Par ailleurs, le développement du réseau des prêts du Mnam-Cci pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33) permet de poser une autre question, celle de la réputation d'un musée, c'est-à-dire celle de la marque. On peut en effet considérer que le prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33) est l'une des stratégies pour la compétition internationale des musées. Avec ce type du prêt, le Mnam-Cci diffuse sa marque, d'une part, dans les pays comme la Croatie, la Turquie, la Russie, la Chine et Taïwan qui n'ont pas de prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), et d'autre part, dans les pays comme le Japon et les États-Unis qui sont géographiquement lointains.

IX-2 Les expositions organisées à l'étranger à partir de la collection du Mnam-Cci : prééminence des initiatives européennes

Le cas du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), le cas du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21), et le cas du prêt exceptionnel (M29)

L'analyse de la politique de diffusion du point de vue des expositions fait apparaître deux volets : un volet offre mais aussi un volet demande pour l'organisation d'expositions à l'étranger à partir de la collection du Mnam-Cci sans que cela entre dans le cadre des coproductions. Notre enquête s'appuie sur les tableaux qui montrent la circulation des expositions du Mnam-Cci du point de vue des partenaires.

IX-2-1. Prêt dans le cadre d'expositions organisées par les institutions étrangères : les pays partenaires

Nous allons voir dans un premier temps les tableaux d'ensemble des expositions organisées par les institutions étrangères : le prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), le prêt courant pour l'exposition itinérante (M21), et le prêt exceptionnel (M29).

Le tableau 29 montre combien d'expositions sont organisées par les institutions étrangères entre 2000 et 2007. Ce tableau présente le nombre global des prêts dans le cadre d'expositions organisées par les institutions étrangères. Au total 1 455 expositions ont été organisées par les institutions étrangères. 140 expositions ont été organisées en 2000, 170 expositions en 2001, 171 expositions en 2002, 183 expositions en 2003, 190 expositions en 2004, 179 expositions en 2005, 200 expositions en 2006 et 222 expositions en 2007.

Tableau 29

Prêts dans le cadre d'expositions organisées par les institutions étrangères par type (M20, M21, M29) entre 2000 et 2007

	2 000	2 001	2 002	2 003	2 004	2 005	2 006	2 007	Total
M20	57	84	85	91	105	88	101	106	717
M21	80	83	81	87	82	91	99	115	718
M29	3	3	5	5	3	0	0	1	20
Total	140	170	171	183	190	179	200	222	1 455

Nous pouvons voir, dans le tableau 30, le développement des réseaux ou des zones privilégiées pour le Mnam-Cci dans le cas d'expositions organisées par les institutions étrangères et quels réseaux ou quelles zones demandent au Mnam-Cci des prêts d'œuvres pour leurs expositions. Le réseau du Mnam-Cci couvre essentiellement l'Europe, l'Amérique du nord et l'Asie. Il couvre également l'Amérique latine, l'Océanie et l'Australie bien que les volumes des échanges demeurent faibles. Il ne couvre pas vraiment le reste du monde notamment le Proche-Orient et l'Afrique.

Tableau 30

Prêts dans le cadre d'expositions organisées par les institutions étrangères (M20, M21, M29) par aire géographique entre 2000 et 2007

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	Total
Europe	91	125	128	139	140	141	152	171	1 087
Amérique du Nord	24	24	27	27	24	24	27	31	208
Amérique Latine	1	3	1	0	3	2	2	4	16
Asie	21	16	14	14	17	10	15	13	120
Proche-Orient	1	1	0	0	0	1	0	3	6
Océanie et Australie	1	1	1	3	6	1	2	0	15
Afrique	1	0	0	0	0	0	2	0	3
Total	140	170	171	183	190	179	200	222	1 455

Le tableau 31 montre le palmarès des pays qui bénéficient du prêt dans le cadre d'expositions organisées par les institutions étrangères : le prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), le prêt courant pour l'exposition itinérante (M21) et le prêt exceptionnel (M29) par pays entre 2000 et 2007, triés par le volume du plus grand au plus petit. L'Allemagne arrive en tête avec 250 expositions. L'Espagne occupe une deuxième place avec 228 expositions. Les États-Unis sont le troisième pays avec 187 expositions, l'Italie le quatrième avec 138 expositions, la Suisse le cinquième avec 97 expositions, le Japon le sixième avec 95 expositions, le Royaume-Uni le septième avec 94 expositions.

Tableau 31

Palmarès des pays emprunteurs dans le cadre d'expositions organisées par les institutions étrangères (M20, M21, M29) entre 2000 et 2007, triés par volume du plus grand au plus petit (extrait cf. Annexe 4)

Numéro	Pays	Nombre d'expositions
1	Allemagne	250
2	Espagne	228
3	États-Unis	187
4	Italie	138
5	Suisse	97
6	Japon	95
7	Royaume-Uni	94
8	Pays-Bas	48
9	Autriche	42
10	Belgique	38
11	Portugal	27
12	Canada	21
13	Danemark	18
14	Russie	16
15	Suède	15
16	Australie	14
	Grèce	14
17	Brésil	11
18	Corée	10
19	Finlande	8
20	République Tchèque	7
	Chine	7
	Hongrie	7
	Norvège	7
	Pologne	7

Le tableau 31 montre l'inégalité entre pays dans la même aire géographique par rapport au tableau 30. Dans l'Amérique du nord, ce sont les États-Unis qui organisent la plupart des expositions, et en Asie, le Japon qui arrive en tête dans la programmation des expositions.

Quand on compare au tableau 16 (le palmarès des pays qui bénéficient du prêt dans le cadre d'expositions organisées par le Mnam-Cci ; le prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), le prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32), et le prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33) par pays entre 2000 et 2007, triés par le volume du plus grand au plus petit), les résultats de l'Allemagne et de l'Espagne croissent, ceux des États-Unis et de l'Italie se maintiennent plus ou moins bien et sont dépassés par ceux de l'Allemagne et de l'Espagne. En revanche, le Japon, la Chine, le Brésil et l'Australie reculent dans le classement : le Japon décroît de la troisième place à

la sixième place, la Chine s'affaiblit de la cinquième place à la vingtième place, le Brésil se passe de la huitième place à la dix-septième place et l'Australie descend de la dixième place à la seizième place.

On constate une présence forte de l'Allemagne et de l'Espagne, des États-Unis et de l'Italie : elle peut s'expliquer, d'une part, par le fait que leurs institutions culturelles bien équipées sont capables d'organiser des expositions, et d'autre part, par la demande de la collection du Mnam-Cci par leurs institutions. D'ailleurs le Mnam-Cci peut répondre aux demandes. Nous supposons que le Mnam-Cci demande assez régulièrement des prêts d'œuvres aux institutions allemandes, espagnoles, américaines et italiennes pour organiser ses propres expositions, et que ces institutions étrangères répondent aux demandes faites par le Mnam-Cci.

Par ailleurs, les pays non-occidentaux, comme le Japon, la Chine, le Brésil et l'Australie, ne peuvent pas occuper les premières places dans ce palmarès. On peut admettre deux explications : d'une part, le fait qu'ils n'ont pas de collection dont le Mnam-Cci a besoin pour ses propres expositions, d'autre part le fait qu'à part le cas du Japon, ils sont moins compétents pour organiser des expositions par rapport aux pays occidentaux car l'intérêt ou la connaissance sur l'art occidental surtout moderne n'y est pas suffisamment développé.

La portée de ce résultat se situe sur deux plans : il explique l'homogénéisation dans la construction d'un art international entendu comme art issu du duopôle Europe-États-Unis et nous montre que l'échange culturel à l'échelle internationale se fonde sur la richesse de la collection, comme Germain Viatte le souligne :

« Nous avons de la chance d'avoir une ressource patrimoniale importante, une collection énorme. MoMa était l'autre pôle. Cette question de "qui a quoi" est fondamentale. Comme nous, les musées russe, allemand, américain ont la ressource, et le choc des premières expositions du Centre Pompidou, c'était que des œuvres très importantes sont venues de ces pays au Centre Pompidou, et que le Centre Pompidou était capable d'envoyer dans ces pays d'autres œuvres très

importantes. Il y avait donc véritablement un donnant-donnant ».⁴²³

Nous pouvons comprendre que, à travers les expositions organisées par les institutions étrangères (le prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), le prêt courant pour l'exposition itinérante (M21) et le prêt exceptionnel (M29), l'échange culturel entre pays et entre institutions se développe à condition d'avoir la monnaie de l'échange, c'est-à-dire une collection importante au regard des critères de l'art occidental.

Traiter de la politique de diffusion, c'est donc s'interroger sur les échanges dans la mesure où ils font apparaître les axes géographiques et les réseaux d'une institution culturelle. En effet, la cartographie permet de voir les limites de l'internationalisation des échanges et de porter un regard critique sur ce qu'il est convenu d'appeler « la mondialisation culturelle ». En ce sens notre étude vient compléter celle d'A. Quemain comme nous allons le voir en rapprochant les résultats que nous avons obtenus avec ceux présentés dans son ouvrage.⁴²⁴

IX-3. Les expositions du Mnam-Cci dans le cadre de la diplomatie culturelle

Quand on se penche sur l'histoire des échanges culturels internationaux, on voit qu'une partie est dictée par la diplomatie culturelle. Notre recherche s'appuie sur l'activité de l'Association Française d'Action Artistique (AFAA) et les expositions du Mnam-Cci en collaboration avec l'AFAA. Cette étude permet de voir l'exposition à caractère diplomatique, son objectif et son rôle dans l'histoire et dans l'actualité.

IX-3-1. L'exposition organisée par l'Association Française d'Action Artistique (L'AFAA)

La diplomatie française s'appuie sur l'action culturelle au même titre que sur

⁴²³ Entretien avec Germain Viatte, conservateur général du patrimoine français, le 8 février 2010 (Cf. Annexe 2, p.75)

⁴²⁴ Alain Quemain, *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché (Le rapport disparu)*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002

l'action économique. L'AFAA est l'opérateur délégué du ministère des Affaires étrangères et du ministère de la Culture et de la communication pour les échanges culturels internationaux et l'aide au développement dans les domaines des arts de la scène (théâtre, arts du cirque et de la rue, danse, musique), des arts visuels, de l'architecture, du patrimoine et de l'ingénierie culturelle (grands projets, saisons culturelles en France et à l'étranger).⁴²⁵

L'histoire de l'AFAA commence dès avant la deuxième guerre mondiale. Fondée sur un principe d'échanges culturels à l'échelle internationale, l'AFAA a été créée dans des années 1920. En 1922, on a fondé l'Association Française d'Expansion et d'Échange Artistique (AFEEA) et L'AFEEA est devenue l'Association Française d'Action Artistique (AFAA) en 1934. La création de l'Association pour la Diffusion de la Pensée Française (ADPF) date de 1946. En 2006, la fusion de l'AFAA et de l'ADPF a donné naissance à Culturesfrance. À partir de janvier 2011, Culturesfrance est remplacée par L'institut français, un établissement public à caractère industriel et commercial (EPIC).

Chargée de mission pour l'exportation d'une culture, l'AFAA organise de nombreuses expositions à caractère diplomatique. Nous allons voir les expositions organisée par l'AFAA entre 2000 et 2007.

L'AFAA a organisé l'année 2001 l'exposition *Pierre Soulages* à Saint-Pétersbourg et à Moscou, l'exposition *Les Vraies Histoires de Sophie Calle* à Budapest, l'exposition *Daniel Buren* à Rio de Janeiro et à Sao Paulo, l'exposition *Christian Boltanski* à Varsovie.⁴²⁶ Elle a organisé plusieurs expositions monographiques en 2002 comme Ernest Pignon-Ernest en Afrique du Sud, Djamel Tatah en Espagne, Jean-Marc Bustamante au Japon, Claude Lévêque au Japon, Claude Rutault en Norvège, François Morellet en Suisse, Patrick Faigenbaum au Canada, Jean Le Gac en Grèce, Anne et Patrick Poirier en Italie.⁴²⁷ Elle a soutenu la réalisation d'expositions monographiques en 2004 comme *Sophie Calle* à Berlin qui était une reprise de la rétrospective *M'as tu vue ?*

⁴²⁵ AFAA Itinéraires 2006, p.3

⁴²⁶ Rapport d'activité de l'Association Française d'Action Artistique 2001

⁴²⁷ Rapport d'activité de l'Association Française d'Action Artistique 2002

du Centre Pompidou, *François Morellet* à Rio de Janeiro, *Braco Dimitrijevic* à Dubrovnik (Croatie), *Claude Viollat* dans plusieurs villes du Mexique.⁴²⁸ Elle a programmé la réalisation d'expositions monographiques en 2005 comme *Eye of the Storm* de Daniel Buren à New York, *Les fantômes d'Odessa* de Christian Boltanski à Moscou, Jean-Pierre Raynaud à Tokyo.⁴²⁹ Culturesfrance a organisé l'année 2006 l'exposition *Paris-Belgrade, les affinités électives* à Belgrade qui a montré un dialogue d'artiste franco-serbes, et l'exposition *Midnight Walkers* en Suisse qui a montré les œuvres des jeunes artistes français et suisses.⁴³⁰ Culturesfrance a soutenu d'importantes expositions monographiques en 2007 comme Annette Messenger en Finlande, Kader Attia en Israël et elle a organisé de plusieurs expositions collectives comme *Nouveaux Horizons* à Bruxelles qui a présenté de jeunes artistes français (Virginie Barré, Alain Declercq, Julien Discrit, Laurent Grasso, Valérie Mréjen), *Archaïsmes* qui a montré les œuvres de Dove Allouche, de Laurent Grasso, de Véronique Joumars, de Guillaume Leblon à Genève.⁴³¹

On peut remarquer que l'exposition organisée par l'AFAA joue un rôle important de soutien ou de valorisation des œuvres des artistes français à l'étranger et l'exposition a donc un caractère diplomatique en présentant ou en diffusant la scène artistique française à l'échelle internationale.

IX.3-2. Les expositions du Mnam-Cci avec la collaboration de l'AFAA

Nous avons quelques exemples des expositions du Mnam-Cci sollicitées par l'AFAA. L'exposition *Fer Blanc et Fil de Fer*, qui a circulé dans plusieurs villes du Canada durant de l'année 1981 et 1982, a été organisée en collaboration avec le gouvernement du Québec et de l'AFAA. L'exposition *Henri Michaux*, qui a voyagé au Japon en 1983, a été organisée dans le cadre des échanges culturels entre le Japon et la

⁴²⁸ Rapport d'activité de l'Association Française d'Action Artistique 2004

⁴²⁹ Rapport d'activité de l'Association Française d'Action Artistique 2005

⁴³⁰ Rapport d'activité de Culturesfrance 2006

⁴³¹ Rapport d'activité de Culturesfrance 2007

France sous le patronage du Ministère des relations extérieures et du Ministère de la culture avec la collaboration de l'AFAA et The Seibu Museum of Art de Tokyo. L'exposition *Rétrospective Balthus*, qui a passé à Pékin, à Hong Kong et à Taipei en 1995, a été organisée avec l'AFAA, l'Institut Central des Beaux-Arts de la Chine et le Palais des Beaux-Arts de la Chine.

Il faut noter que ces expositions chargées de mission diplomatique sont différentes des expositions du Mnam-Cci comme Jean-Paul Ameline, conservateur du musée national d'art moderne, le souligne en expliquant la situation de la relation internationale actuelle :

«Autrefois, les échanges internationaux étaient effectués dans le cadre des relations diplomatiques, comme l'année de la France en Chine. La France a envoyé des artistes français au Japon, au Brésil etc. Les petites expositions ne comportaient pas une grande quantité d'œuvres. Les expositions étaient organisées par l'AFAA (Association française d'action artistique) qui dépend du ministère des Affaires étrangères. Aujourd'hui l'AFAA continue à faire des choses mais toujours de petites expositions, et le but n'est toujours pas de gagner de l'argent comme les grands musées. Maintenant les grands musées, comme le Mnam, Orsay et le Louvre, essaient d'organiser des expositions eux-mêmes avec des partenaires, sans passer par l'AFAA. La partie diplomatique est beaucoup moins importante aujourd'hui et la partie financière est devenue beaucoup plus importante parce que les musées français ont besoin d'argent ».⁴³²

Ainsi, si une exposition organisée par l'AFAA a un caractère diplomatique – son objectif est de rapprocher les Etats –, une exposition organisée par un musée – surtout par un grand établissement – a un caractère économique tout en créant ou maintenant les bonnes relations entre institutions culturelles et en élargissant les réseaux.

Comme nous l'avons vu, l'exposition diplomatique est aujourd'hui moins répandue ; pourtant, l'AFAA continue à organiser des expositions à caractère

⁴³² Entretien avec Jean-Paul Ameline, conservateur du musée national d'art moderne, le 2 février 2010 (Cf. Annexe 2, p.69)

diplomatique notamment dans le cadre des saisons culturelles entre pays. L'année croisée entre pays est une volonté de deux gouvernements ; elle donne lieu à des échanges dans de multiples domaines comme l'Institut français l'explique :

« La mise en place d'une Saison traduit la volonté forte de deux gouvernements à mettre en avant, et à renforcer des échanges dans multiples domaines, qu'il s'agisse de culture au sens large comme les secteurs de l'innovation, de la technologie, de l'économie ou encore du tourisme ». ⁴³³

Les expositions du Mnam-Cci ont circulé dans plusieurs villes de Chine dans le cadre des années croisées entre la France et la Chine en 2005 ; les expositions *Nouvelles vagues* et *Paris des photographes* ont été organisées dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33). Dans le cas des années croisées entre la France et la Chine en 2005, l'aspect économique était aussi important. La visite de Jacques Chirac, ex-Président de la République française, en Chine a sanctionné une vingtaine d'accords économiques pour une valeur de plus de 4 milliards d'euros. ⁴³⁴

L'exposition diplomatique est importante pour les pays qui n'ont pas de tradition muséographique ou qui n'ont pas de ressources économiques : les pays qui ne peuvent pas payer le prix de location d'œuvres (Loan Fees) pour avoir des expositions organisées par des institutions prestigieuses dans le monde.

IX-4. Les circuits muséaux au regard de ceux du marché de l'art : une homogénéisation des réseaux

Existe-t-il des rapports entre les réseaux du Mnam-Cci et ceux du marché de l'art, c'est-à-dire une corrélation entre les partenaires forts du Mnam-Cci et les institutions réputées selon le Kunscompass? Quels peuvent être les enseignements de ce rapprochement?

Notre enquête s'appuie sur deux éléments : notre enquête sur le réseau du Mnam-Cci entre 2000 -2007 et l'ouvrage d'Alain Quemin, *L'art contemporain*

⁴³³ <http://www.institutfrancais.com>

⁴³⁴ « Les portes du gigantesque marché chinois s'ouvrent », in *l'Humanité*, le 13 octobre 2004

international : entre institutions et le marché. Notre objectif est de montrer que les axes privilégiés par le Mnam-Cci sont identiques à ceux du marché de l'art, ce qui conforte l'homogénéisation du monde de l'art et contribue à l'hégémonie des institutions occidentales de l'art. A. Quemin a analysé le Kunstkompass dans son ouvrage. Nous nous inspirerons de sa méthode pour établir les tableaux par pays. Nous nous intéresserons également à la catégorisation des institutions par le Kunstkompass. Les critères qu'il retient pour déterminer le prestige d'une institution permettent-ils de renforcer la définition que nous même donnons de ces institutions à partir de notre analyse de celles que nous avons nommées « les partenaires forts » ?

IX-4-1. Le réseau des pays emprunteurs du Mnam-Cci est-il identique aux pays acteurs du marché de l'art ?

Une approche comparative révèle les rapports entre la circulation des œuvres et le marché de l'art. Notre enquête repose sur le Kunstkompass. Nous avons établi deux tableaux qui montrent l'évolution des pays dans le marché de l'art entre 2000 et 2007. Une analyse comparative entre le Mnam-Cci et le marché de l'art permet de voir comment le réseau du Mnam-Cci s'inscrit dans le marché de l'art et ses structures contemporaines.

Les enseignements du Kunstkompass : La réputation des artistes

Selon l'étude d'A. Quemin, le Kunstkompass propose un classement par réputation des artistes contemporains vivants et ce classement montre un palmarès des cent artistes les plus reconnus. Depuis 1970, le Kunstkompass est publié chaque année dans la revue allemande *Capital*.⁴³⁵ Kunstkompass a été fondé par Willy Bongard.⁴³⁶ Raymonde Moulin explique son objectif :

« L'objectif de son fondateur, Willy Bongard, est d'établir une échelle de notoriété

⁴³⁵ Le Kunstkompass est publié dans la revue allemande *manager magazin* à partir de l'année 2008.

⁴³⁶ Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1997, p.82

Willy Bongard est décédé en 1985, et ses collaborateurs comme Line Rohr-Bongard poursuivent ses travaux.

des artistes tenue pour l'équivalent d'une mesure objective de la valeur esthétique ». ⁴³⁷

La méthode du Kunstkompass prend en compte trois facteurs : les expositions personnelles dans les musées et dans les institutions internationales et renommées, la participation dans les expositions collectives, et les critiques dans les revues d'art internationales. Le palmarès se compose de plusieurs éléments ; le rang de chaque artiste pour l'année, le rang de chaque artiste pour l'année précédente, le nom de l'artiste, l'âge de l'artiste, la nationalité de l'artiste, le domaine d'art pratiqué, le total de points jusqu'à l'année, l'acquisition de points pour l'année, le prix moyen d'une œuvre⁴³⁸, le division entre le prix moyen et le total de points jusqu'à l'année (la notoriété), l'évaluation du valeur d'œuvres (le prix), et la galerie de l'artiste.

Afin de donner une idée des noms d'artistes les plus reconnus dans le Kunstkompass entre 2000 et 2007, on peut citer les dix artistes les plus renommés.

Pour l'année 2000, il s'agit par ordre de la rang de la première à la dixième de Sigmar Polke (Allemand), Gerhard Richter (Allemand), Bruce Nauman (Américain), Rosemarie Trockel (Allemande), Pipilotti Rist (Suisse), Cindy Sherman (Américaine), Georg Baselitz (Allemand), Louise Bourgeois (Américaine), Günther Förg (Allemand), Christian Boltanski (Français).

Sigmar Polke (Allemand) est toujours en tête entre 2000 et 2003 et à partir de l'année 2004 c'est Gerhard Richter (Allemand) qui obtient la première place. Quand on étudie les premières dix nationalités des artistes, les artistes allemands et américains sont toujours dominants : quatre Allemands et trois Américains en 2001 et en 2002, quatre Allemands et quatre Américains en 2003 et en 2004, quatre Allemands et cinq Américains en 2005, et quatre Allemands et quatre Américains en 2006. Notons que les premières dix places sont occupées par les artistes européens et américains, en dehors de William Kentridge (Africain du sud) qui est entrée dans les premières dix places en 2006 et en

⁴³⁷ *Ibidem*, p.77

⁴³⁸ Il s'agit d'une œuvre de taille moyenne réalisée récemment.

2007.⁴³⁹

Pour l'année 2007, il s'agit par ordre de rang de la première à la dixième de Gerhard Richter (Allemand), Bruce Nauman (Américain), Sigmar Polke (Allemand), Rosemarie Trockel (Allemande), Louise Bourgeois (Américaine), Cindy Sherman (américaine), Georg Baselitz (Allemand), Mike Kelley (Américain), Olafur Eliasson (Danois), William Kentridge (Africain du sud).

L'évolution du nombre d'artistes par pays (selon leurs nationalités) entre 2000 et 2007

Le tableau 32 montre le nombre d'artistes par pays qui sont apparus dans le palmarès du Kunstkompass entre 2000 et 2007 en même temps que l'évolution du nombre d'artistes par pays pendant cette période.

⁴³⁹ L'année 2001, Sigmar Polke (allemand), Gerhard Richter (allemand), Bruce Nauman (américain), Rosemarie Trockel (allemande), Ilya Kabakov (russe), Cindy Sherman (américaine), Louise Bourgeois (américaine), Georg Baselitz (allemand), Pipilotti Rist (suisse), Christian Boltanski (français).

L'année 2002, Sigmar Polke (allemand), Gerhard Richter (allemand), Bruce Nauman (américain), Rosemarie Trockel (allemande), Cindy Sherman (américaine), Ilya Kabakov (russe), Louise Bourgeois (américaine), Christian Boltanski (français), Pipilotti Rist (suisse), Georg Baselitz (allemand).

L'année 2003, Sigmar Polke (allemand), Gerhard Richter (allemand), Bruce Nauman (américain), Rosemarie Trockel (allemande), Louise Bourgeois (américaine), Cindy Sherman (américaine), Georg Baselitz (allemand), Ilya Kabakov (russe), Bill Viola (américain), Christian Boltanski (français).

L'année 2004, Gerhard Richter (allemand), Sigmar Polke (allemand), Bruce Nauman (américain), Rosemarie Trockel (allemande), Louise Bourgeois (américaine), Georg Baselitz (allemand), Cindy Sherman (américaine), Mike Kelley (américain), Christian Boltanski (français), Franz West (autrichien).

L'année 2005, Gerhard Richter (allemand), Sigmar Polke (allemand), Bruce Nauman (américain), Rosemarie Trockel (allemande), Louise Bourgeois (américaine), Cindy Sherman (américaine), Georg Baselitz (allemand), Mike Kelley (américain), Bill Viola (américain), Christian Boltanski (français).

L'année 2006, Gerhard Richter (allemand), Bruce Nauman (américain), Sigmar Polke (allemand), Rosemarie Trockel (allemande), Louise Bourgeois (américaine), Georg Baselitz (allemand), Cindy Sherman (américaine), William Kentridge (africain du sud), Olafur Eliasson (danois), Mike Kelley (américain).

Tableau 32

Kunstkompass : Évolution du nombre d'artistes figurant dans le palmarès des cent artistes les plus reconnus (selon leurs nationalités) entre 2000 et 2007

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	Total
États-Unis	33	34	32	31	31	31	29	28	249
Allemagne	28	24	24	26	27	31	31	30	221
Royaume-Uni	8	7	9	9	8	8	10	11	70
France	5	4	3	4	4	4	4	4	32
Italie	4	5	4	4	3	2	3	3	28
Suisse	3	4	4	3	3	3	3	4	27
Autriche	3	3	3	3	3	2	2	3	22
Canada	1	2	2	2	3	3	3	2	18
Pays-Bas	1	1	2	2	2	2	2	2	14
Japon	2	3	3	3	2	1	-	-	14
Belgique	-	1	1	2	2	2	2	2	12
Danemark	1	1	1	1	2	1	1	1	9
Russie	1	1	1	1	1	1	1	1	8
Grèce	1	1	1	1	1	1	1	1	8
Afrique du sud	1	1	1	1	1	1	1	1	8
Iran	1	1	1	1	1	1	1	1	8
Mexique	1	1	1	1	1	1	1	1	8
Serbie	1	1	1	1	1	1	1	1	8
Thaïland	1	1	1	1	1	1	1	1	8
Cuba	1	1	1	1	1	1	1	1	8
Corée	1	1	1	1	1	1	-	-	6
Islande	1	1	1	1	-	-	-	-	4
Australie	1	1	1	-	-	-	-	-	3
Espagne	-	-	-	-	-	1	1	1	3
Brésil	-	-	1	-	1	-	-	-	2
Albania	-	-	-	-	-	-	1	1	2
Total	100	100	100	100	100	100	100	100	

Pendant la période 2000-2007, les cents artistes les plus reconnus selon le Kunstkompass se concentrent sur 26 pays. La présence des États-Unis et celle de l'Allemagne est dominante. Pendant cette période, les États-Unis est en tête et l'Allemagne est deuxième, mais il n'y a pas vraiment d'écart entre deux pays. Entre 2000 et 2004 c'est les États-Unis qui occupent la première place et l'année 2005 les États-Unis et l'Allemagne sont à égalité, en revanche durant l'année 2006 et 2007 c'est l'Allemagne qui prend la tête.

Le Royaume-Uni occupe la troisième place mais il est très loin des deux pays précédents. La plupart des pays occidentaux, comme la France, l'Italie, la Suisse, l'Autriche, le Canada, le Pays-Bas, la Belgique, le Danemark, maintiennent leur place. Il faut noter la faible présence de l'Espagne, dont aucun artiste ne figure dans le classement entre 2000 et 2004.

Si l'on pense par aire géographique, l'Asie est représentée par le Japon, la Thaïlande et la Corée. Pourtant le Japon et la Corée disparaissent à partir de 2006.

Nous avons gardé les attributions de nationalité retenues par le Kunskompass, ce qui pose un problème puisque un grand nombre d'artistes ne résident pas dans leur pays de naissance (par exemple Iannis Kounellis considéré comme grec, Shirin Neshat vivant à New York etc.). Cela n'infirme pas nos résultats qui en sont, au contraire, renforcés : il n'y a que très peu d'*outsiders* dans le marché de l'art.

La raison pour laquelle la Corée n'est plus présente, c'est que Nam June Paik, qui était le seul artiste coréen dans les cents artistes les plus reconnus pendant cette période, est décédé en janvier 2006. L'Amérique latine est représentée par le Mexique, Cuba et le Brésil. Le Brésil n'est présent que durant les années 2002 et 2004. Le Moyen-Orient est représenté par l'Iran. De même l'Afrique n'est représentée que par l'Afrique du sud. L'Océanie n'est représentée que par l'Australie qui est simplement présente entre 2000 et 2002.

On peut remarquer que plus de la moitié des pays ne montrent qu'un seul artiste, et que cet artiste est toujours le même, et que dans la quasi totalité des cas, il ne vit plus dans son pays d'origine, comme en Russie (Ilya Kabakov), en Grèce (Jannis Kounellis), en Afrique du sud (William Kentridge), en Iran (Shirin Neshat), au Mexique (Gabriel Orozco), en Serbie (Marina Abramovic),⁴⁴⁰ et en Thaïlande (Tiravanija Rirkrit).

L'évolution du nombre d'artistes par pays (selon leurs nationalités) pendant la période 2000-2007 révèle le déséquilibre entre les pays sur la scène artistique internationale puisque seuls 26 pays sont présentés dans le palmarès du Kunstkompass. De même il y a de grandes inégalités entre ces 26 pays ; les États-Unis et l'Allemagne sont prépondérants. Si l'on regarde les aires géographiques, les pays occidentaux, l'Europe et l'Amérique du nord, sont dominants. Par ailleurs, beaucoup de pays ne sont représentés que par un artiste.

L'évolution du pourcentage de l'acquisition de points entre 2000 et 2007

Le tableau 33 montre la position occupée par les pays sous forme de pourcentage entre 2000 et 2007 et en même temps l'évolution de ce pourcentage par pays pendant cette période.

⁴⁴⁰ La Serbie, un pays de l'ex-Yougoslavie, a changé de nom en 2006.

Tableau 33

Kunstkompass : Évolution du pourcentage de l'acquisition de points entre 2000 et 2007

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	Moyenn e
États-Unis	34.0%	33.8%	26.5%	32.2%	32.4%	29.7%	26.4%	28.3%	30.4%
Allemagne	29.2%	24.0%	27.0%	28.5%	30.5%	37.9%	31.4%	34.1%	30.3%
Royaume-Uni	6.4%	8.1%	10.1%	7.5%	7.2%	5.4%	10.7%	13.0%	8.6%
France	4.3%	3.6%	3.6%	5.1%	4.0%	3.3%	6.5%	2.7%	4.1%
Italie	4.6%	5.2%	2.5%	4.1%	2.3%	1.9%	2.9%	2.5%	3.3%
Suisse	3.7%	4.2%	3.0%	2.7%	2.7%	2.9%	2.0%	3.8%	3.1%
Autriche	2.9%	3.0%	2.3%	2.2%	2.9%	1.2%	0.4%	3.5%	2.3%
Canada	0.9%	3.1%	2.6%	2.4%	2.7%	2.1%	1.0%	1.6%	2.1%
Belgique	-	1.2%	1.3%	2.1%	3.1%	2.7%	1.7%	1.0%	1.9%
Pays-Bas	0.7%	1.2%	1.8%	2.3%	1.3%	1.4%	2.3%	1.6%	1.6%
Afrique du sud	0.9%	1.0%	1.6%	1.1%	1.7%	2.0%	2.2%	0.9%	1.4%
Iran	1.9%	0.9%	2.1%	1.0%	0.3%	0.8%	3.4%	0.4%	1.4%
Japon	2.1%	2.3%	2.7%	2.1%	0.3%	0.6%	-	-	1.7%
Danemark	0.3%	0.4%	0.6%	0.8%	2.2%	1.0%	2.4%	1.1%	1.1%
Russie	1.3%	1.9%	0.5%	0.7%	0.3%	0.6%	1.5%	0.7%	0.9%
Mexique	0.9%	0.6%	0.7%	0.4%	1.9%	1.4%	0.6%	0.9%	0.9%
Grèce	0.8%	0.6%	2.6%	0.5%	0.7%	0.7%	0.0%	0.6%	0.8%
Cuba	0.8%	0.8%	1.3%	0.9%	1.1%	0.7%	0.0%	0.9%	0.8%
Thaïland	0.5%	1.0%	0.7%	0.7%	0.5%	1.2%	1.2%	0.6%	0.8%
Serbie	0.7%	0.1%	1.1%	0.4%	0.7%	0.5%	1.4%	0.7%	0.7%
Island	0.5%	1.3%	1.8%	1.7%	-	-	-	-	1.3%
Corée	1.7%	1.2%	0.9%	0.6%	0.3%	0.3%	-	-	0.8%
Brésil	-	-	2.3%	-	1.0%	-	-	-	1.7%
Espagne	-	-	-	-	-	1.9%	1.0%	0.3%	1.1%
Albania	-	-	-	-	-	-	1.0%	0.8%	0.9%
Australie	0.9%	0.6%	0.3%	-	-	-	-	-	0.6%
Total	100.0%	100.0%	100.0%	100.0%	100.0%	100.0%	100.0%	100.0%	

Afin de comprendre la position occupée par pays, j'ai ajouté le nombre de points obtenu par tous les artistes d'un même pays, et j'ai calculé le pourcentage de points par pays. Le Kunstkompass montre deux aspects différents : le total de points et l'acquisition de points. Le premier concerne les points accumulés jusqu'à l'année et le dernier représente les points acquis pour l'année. Prenons par exemple Sigmar Polke qui est en tête du palmarès du Kunstkompass par l'année 2001. Son total de points accumulés jusqu'à 2001 est 37 110, et son acquisition de points pour l'année 2001 est 8 800. Le palmarès du Kunstkompass est déterminé par le total de points: il arrive donc que l'artiste, qui a obtenu plus de points, se situe après l'artiste qui a obtenu moins de points à cause du total de points. Pour notre part, nous avons choisi l'acquisition de points puisque ce qui nous intéresse c'est le mouvement de chaque année et cela permet de comprendre l'évolution par pays pendant cette période.

Le tableau 33 ne change pas fondamentalement les résultats du tableau 32. Les États-Unis sont en tête entre 2000 et 2007. De même l'Allemagne marque une présence

remarquable. Surtout, à partir de l'année 2005, le pourcentage est supérieur aux États-Unis. Quand on voit le nombre d'artistes, comme le montre dans le tableau 32, les États-Unis et l'Allemagne ne s'éloignent pas vraiment. Pourtant, quand on voit le pourcentage au regard de l'acquisition de points, on remarque que l'Allemagne devient un pays de plus en plus important sur la scène artistique internationale. L'activité des artistes allemands est bien appréciée par le Kunstkompass. Le résultat de l'année 2005 affirme que le nombre d'artistes est égal entre les États-Unis et l'Allemagne mais le pourcentage des États-Unis est bien moindre que celui de l'Allemagne. L'Allemagne tend donc à rattraper les États-Unis.

Le Royaume-Uni se situe à la troisième place mais il est très loin des pays précédents. Pourtant si l'on voit le résultat de l'année 2006 et 2007, il a fait des progrès. La France, l'Italie, la Suisse, l'Autriche, le Canada, le Pays-Bas, la Belgique et le Danemark, n'ont connu ni amélioration ni recul entre 2000 et 2007. Il faut noter que le Japon, l'Islande et l'Australie ont disparu pendant la période 2000 et 2007.⁴⁴¹ En revanche, l'Espagne et l'Albanie sont des nouveaux venus.

En ce qui concerne des pays qui ne sont représentés que par un artiste, comme la Russie (Ilya Kabakov), la Grèce (Jannis Kounellis), l'Afrique du sud (William Kentridge), l'Iran (Shirin Neshat), le Mexique (Gabriel Orozco), la Serbie (Marina Abramovic) et la Thaïlande (Tiravanija Rirkrit), il y a des variations selon des années. La Russie (Ilya Kabakov) passe de 1.9% à 0.3%, la Grèce (Jannis Kounellis) passe de 2.6% à 0.0%, l'Afrique du Sud (William Kentridge) passe de 2.2% à 0.9%, l'Iran (Neshat Shirin) passe de 3.4% à 0.3%, le Mexique (Gabriel Orozco) passe de 1.9% à 0.4%, la Yougoslavie (Marina Abramovic) passe de 1.4% à 0.1%, la Thaïlande (Tiravanija Rirkrit) passe de 1.2% à 0.5%.

L'évolution du pourcentage d'acquisition de points pendant la période 2000-2007 montre clairement la remarquable présence des États-Unis et de l'Allemagne. D'ailleurs,

⁴⁴¹ Dans le cas de la de la Corée, la raison est différente car Nam June Paik, qui était seul artiste coréen dans les cents artistes les plus reconnus pendant cette période, est décédé en janvier 2006. Il faut rappeler que le Kunstkompass traite des artistes vivants.

l'Allemagne tend à dépasser les États-Unis. Le Kunstkompass révèle de fortes inégalités entre pays.

IX-4-2. Le réseau des pays emprunteurs du Mnam-Cci coïncide-t-il avec les axes géographiques révélés par le Kunstkompass ?

Nous allons faire une comparaison entre le tableau 6 (le palmarès des pays qui bénéficient des prêts du Mnam-Cci entre 2000 et 2007, triés par le volume du plus grand au plus petit), le tableau 32 et le tableau 33 qui sont constitués par le Kunstkompass.

Le réseau du Mnam-Cci touche au total 45 pays pendant la période 2000-2007. Par contre, comme nous avons vu, le Kunstkompass ne mentionne que 26 pays pendant cette période. Afin de les comparer, j'élimine ici la France puisque comme le montre dans le tableau 6 ce que nous intéresse c'est toujours la circulation d'œuvres à l'échelle internationale. Le résultat du Kunstkompass concerne donc ici 25 pays. On remarque que le réseau du Mnam-Cci est plus vaste et plus ouvert que celui du Kunstkompass.

Les pays, qui sont présents dans le réseau du Mnam-Cci et en même temps dans le Kunstkompass, sont l'Allemagne, le Japon, l'Italie, l'Espagne, les États-Unis, le Brésil, le Royaume-Uni, le Danemark, la Suisse, l'Autriche, l'Australie, la Russie, le Pays-Bas, la Belgique, le Canada, la Grèce, la Corée, l'Afrique du Sud, l'Islande et le Mexique.

Les pays qui ne figurent que dans le réseau du Mnam-Cci sont la Chine, la Hongrie, le Portugal, la Finlande, le Lichtenstein, la Turquie, la Suède, Taïwan, la Pologne, Monaco, Israël, le Luxembourg, l'Inde, la Roumanie, la République Tchèque, la Norvège, la Lettonie, l'Irlande, la Slovaquie, la Colombie, Macao, la Nouvelle-Zélande, Singapour et le Vatican.

Les pays, qui ne sont présents que dans le Kunstkompass, sont l'Iran, la Serbie, la Thaïlande, Cuba et l'Albanie. Dans le réseau du Mnam-Cci, l'Allemagne, le Japon, les États-Unis, l'Italie et l'Espagne sont des partenaires privilégiés puisque, comme nous l'avons analysé vu précédemment (chapitre VI) ils appartiennent au groupe A,⁴⁴² et en

⁴⁴² Le groupe A est constitué des pays qui bénéficient de la politique de prêt à la fois du point de la fréquence et du volume sont l'Allemagne, le Japon, l'Italie, l'Espagne, les États-Unis, le Royaume-Uni,

même temps ils sont dans les premières places dans le palmarès par nationalité des institutions qui bénéficient des prêts du Mnam-Cci entre 2000 et 2007 (Tableau 10).

En revanche, dans le *Kunstkompass*, l'Allemagne et les États-Unis et éventuellement le Royaume-Uni ont une remarquable présence.

On constate que l'Allemagne et les États-Unis sont des partenaires privilégiés du Mnam-Cci et en même temps ils ont une remarquable présence dans le *Kunstkompass*.

Il faut noter que le Japon, l'Italie et l'Espagne, qui sont des pays importants pour le réseau du Mnam-Cci, ne sont pourtant pas fortement représentés sur la scène artistique contemporaine. L'Italie même avec des artistes bien représentés dans le tableau 32 et le tableau 33 est loin du score du duopôle États-Unis-Allemagne de même que du Royaume-Uni. Le Japon se situe modestement à plus de la moitié dans le tableau 32, mais il diminue dans le tableau 33 et il est dépassé par la Belgique, l'Afrique du sud et l'Iran. Le Japon disparaît depuis 2006 dans le *Kunstkompass*. L'Espagne occupe une des dernières places dans le tableau 32 et le tableau 33. Elle est absente entre 2000 et 2003 dans le *Kunstkompass* et depuis 2004, un seul artiste (Santiago Sierra) apparaît.

La circulation des œuvres dans le marché de l'art est dominée par les pays occidentaux, plus précisément les États-Unis et l'Allemagne. Par contre, la circulation des œuvres dans le réseau du Mnam-Cci s'élargit ; non seulement les États-Unis et l'Allemagne, mais aussi l'Italie, le Japon et l'Espagne sont présents dans le circuit international.

Le réseau du Mnam-Cci coïncide donc avec les constats faits à partir du *Kunstkompass* dans le cadre du marché de l'art : ce sont les mêmes aires géographiques qui sont concernées même si la politique de diffusion du Mnam-Cci s'étend au-delà du duopôle États-Unis-Allemagne, et, sur un autre plan, au-delà des artistes qui sont les « stars » de l'art contemporain.

IX-4-3. Prêts d'œuvres et institutions réputées

Les institutions qui bénéficient de la politique de diffusion du Mnam-Cci tant du

le Danemark, la Suisse, l'Autriche et l'Australie.

point de vue du prêt que de celui des expositions coproduites ou itinérantes sont-elles aussi celles qui sont jugées importantes par le Kunstkompass ? Notre enquête s'appuiera sur la liste des institutions sélectionnées selon les critères du Kunstkompass et sur une étude comparative entre les partenaires forts du Mnam-Cci et les institutions retenues par les évaluateurs allemands.

Les institutions renommées selon le Kunstkompass

L'un des trois facteurs utilisés par le Kunstkompass comme méthode est l'exposition personnelle d'artistes dans le musée et dans les institutions internationales renommées. Le Kunstkompass décide chaque année des institutions prestigieuses à l'échelle internationale. Notre recherche se concentre sur la période 2000-2007 ; je prends donc la liste des institutions de l'année 2008 déterminée par le Kunstkompass car le Kunstkompass ajoute chaque année des musées dans la liste.

Au total 189 musées dans le monde sont renommés selon le Kunstkompass en 2008. Ces musées sont classés en deux catégories: les musées les plus reconnus représentés par 800 points et les musées reconnus représentés par 650 points. Les musées à 800 points attribués en 2008 sont le Museum of Modern Art de New York, le Neue Nationalgalerie de Berlin, le Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen de Düsseldorf, la Tate Modern de Londres, la Royal Academy of Arts de Londres, le MOCA de Los Angeles, le Guggenheim-Museum de New York, le Centre Georges Pompidou de Paris, le Louvre de Paris, le Metropolitan Museum de New York et le Kunsthaus de Zürich.

Par ailleurs, quand on considère le nombre des institutions selon leurs nationalités, on remarque la présence forte des institutions allemandes et américaines. Les institutions allemandes sont plus nombreuses : soixante institutions allemandes sont classées par le Kunstkompass. Viennent ensuite trente-huit institutions américaines, quinze institutions françaises, treize institutions anglaises, dix institutions italiennes, neuf institutions néerlandaises et autrichiennes, sept institutions espagnoles, six institutions suisses, quatre institutions belges, canadiennes et japonaises, et une institution australienne, chinoise, danoise, indienne, luxembourgeoise, polonaise, russe, coréenne, suédoise et tchèque.

La nationalité des institutions montre la présence forte de l'Allemagne et des États-Unis. D'un point de vue géographique, les pays occidentaux, l'Europe et

l'Amérique du nord, sont dominants. En revanche, le Moyen-Orient et l'Afrique sont exclus.

Le réseau des partenaires forts valorise-t-il le Mnam-Cci ? La création d'une logique de club

Nous allons faire une comparaison entre le tableau 9 (le palmarès des institutions selon le nombre d'expositions organisées à partir des œuvres du Mnam-Cci entre 2000 et 2007) et les institutions prestigieuses sélectionnées par le Kunstkompass afin de comprendre les institutions avec lesquelles le Mnam-Cci a le plus de prêts et qui sont également reconnues sur le marché de l'art.

Nous allons voir si les premières trente-trois institutions selon le nombre de présentations du prêt d'œuvres du Mnam-Cci entre 2000 et 2007, comme le montre dans le tableau 9, sont identiques aux institutions déterminées par le Kunstkompass.

Vingt-quatre institutions dans ce palmarès sont apparues également dans la liste du Kunstkompass : le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia de Madrid, la Tate Modern de Londres, l'Institut Valencià d'art Modern de Valence, le Museu d'Art Contemporani de Barcelone, la Fundació Joan Miró de Barcelone, le Guggenheim Museo Bilbao de Bilbao, le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, le KunstSammlung Nordrhein-Westfalen de Düsseldorf, le Louisiana Museum of Modern Art d'Humblebaek, le Solomon R. Guggenheim Museum de New York, le Walker Art Center de Minneapolis, le Museum Ludwig de Cologne, le San Francisco Museum of Modern Art de San Francisco, la Schirn Kunsthalle Frankfurt de Francfort, le Sprengel Museum d'Hanovre, le Stiftung Museum Kunst Palast de Düsseldorf, la Hayward Gallery de Londres, le Los Angeles County Museum of Art de Los Angeles, le Martin-Gropius-Bau de Berlin, la Menil Collection d'Houston, le Musée des Beaux-Arts de Montréal, le Museum of Contemporary Art de Los Angeles, la National Gallery of Art de Washington et le Metropolitan Museum of Art de New York.

En revanche, les institutions dans le tableau 9 qui n'apparaissent pas dans la liste du Kunstkompass sont : le Museo Picasso de Barcelone, la Fondation Beyeler de Bâle, la Fundació Caixa de Catalunya de Barcelone, le Museum Tingaely AG de Bâle, le Centre de Cultura Contemporània de Barcelone, le Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, la

Caixa Forum de Barcelone, le Cinéma Lumière de Bologne et la Galleria del Credito Valtellinese de Milan.

Les institutions valorisées selon les critères du Kunstkompass sont dominées par les institutions allemandes et américaines. En revanche, les institutions avec lesquelles le Mnam-Cci a le plus de prêts sont les institutions espagnoles : pourtant plus de la moitié des institutions espagnoles privilégiés du Mnam-Cci ne sont pas sélectionnées par le Kunstkompass. Notons que le KunstSammlung Nordrhein-Westfalen de Düsseldorf, le Solomon R. Guggenheim Museum de New York, le Museum of Contemporary Art de Los Angeles et le Metropolitan Museum of Art de New York figurent toutes dans la catégorie la plus élevée (800 points) du Kunstkompass. On constate que plupart des institutions dans le réseau du Mnam-Cci sont aussi valorisées par le Kunstkompass, mais les institutions plus renommées selon les critères du Kunstkompass montrent le duopôle États-Unis-Allemagne.

La politique de diffusion du Mnam-Cci fait donc apparaître deux grands types de stratégies : une stratégie territoriale avec les partenaires forts, une stratégie territoriale visant à répondre à la demande de pays émergents sur la scène internationale.

La stratégie territoriale avec les partenaires forts peut être vue comme une logique de club : les prêts et les expositions circulent dans un cadre relativement fermé réservé aux institutions paires.

Le deuxième type de stratégie concerne les expositions. Les différents types d'expositions ne répondent pas aux mêmes objectifs. Si les expositions itinérantes coproduites sont caractéristiques de la stratégie dans le cadre du réseau avec des institutions paires, les expositions « hors les murs » couvrent les zones non occidentales ; le résultat en est l'élargissement des réseaux du Mnam-Cci à l'échelle internationale.

Enfin la politique de diffusion peut intégrer aussi les impératifs de la diplomatie culturelle. Même si, aujourd'hui, les expositions de ce type sont relativement peu pratiquées par les grands musées, ce type de diffusion est nécessaire pour la diffusion dans les pays qui n'ont pas de ressources importantes du point de vue culturel et économique, surtout lorsqu'on pense aux coûts de la mobilité des œuvres et des expositions.

Chapitre X. Les ruses de la réception

Nous avons montré comment la politique de diffusion participait à la construction d'une culture internationale et comment elle touchait aussi bien les centres que les périphéries en matière de culture. Il nous reste à montrer les enjeux en matière de réception : ceux-ci se situent à plusieurs niveaux, aussi bien à celui de l'image qu'à celui de la formation de la compétence et du goût du public. Pour pouvoir analyser la part active des publics dans les processus de réception, nous nous focaliserons sur des exemples précis notamment sur la réception en Asie et sur les demandes émanant de pays étrangers en matière de prêts.

X-1. Les effets de la politique de diffusion en matière de réception

Pour analyser la réception d'une politique de diffusion, nous nous fonderons à la fois sur la presse française et surtout étrangère, les catalogues d'exposition et l'analyse des programmations et les entretiens que nous avons pu réaliser. Notre objectif est de montrer que la réception s'attache d'abord l'institution et donc à ses collections mais aussi aux expositions comme « sémiophores » de cette collection : à quels ensembles les publics étrangers donnent-ils du sens? Comment se forment leurs compétences ? A quelles réappropriations par le public japonais les expositions consacrées à un artiste comme Matisse donnent-elles lieu?

X-1-1. La construction de l'image du Mnam-Cci à travers ses expositions

Quand on pense à la politique de diffusion du musée à travers les expositions dans l'ère de l'internationalisation, il faut réfléchir à l'influence qu'elles peuvent avoir. Analysons les presses françaises et les catalogues d'expositions qui mentionnent les prêts du Mnam-Cci.

Lors de l'exposition *Parade 1901-2001 : Collections du Centre Pompidou Musée national d'art moderne Centre de création industrielle* qui a été présentée à Sao Paulo (Pavilhão Lucas Nogueira Garcez) durant l'année 2001-2002, Jacques Chirac, ex-Président de la République française, a souligné la richesse de la collection du Centre Pompidou dans le catalogue :

« Fière de posséder l'une des toutes premières collections au monde pour l'art du XX^e siècle, la France entend, au travers, notamment, de cette exceptionnelle exposition, en favoriser la diffusion la plus grande afin d'offrir pour la première fois au public brésilien ces chefs-d'œuvre universels de la création moderne et contemporaine qu'elle conserve. À cet égard, le parti pris de cette exposition se révèle comme un formidable exercice de style visant à refléter l'incomparable richesse et la grande diversité des collections du Centre Pompidou ». ⁴⁴³

Et Fernando Henrique Cardoso, Président de la République fédérale du Brésil, a exprimé sa satisfaction dans le catalogue :

« C'est avec plaisir que le Brésil reçoit l'exposition « Parade » conçue par le Centre Pompidou. De telles initiatives donnent un nouvel élan aux relations culturelles, déjà solidement établies par le passé, entre le Brésil et la France. Cette manifestation offre au public brésilien un panorama significatif de la production artistique réalisée en France au cours de ces cent dernières années ». ⁴⁴⁴

C'est ainsi qu'un article paru dans *Le Temps* du 8 juillet 2003 présente l'exposition *Frantisek Kupka* à Lausanne (la Fondation de l'Hermitage) en 2003 :

« La fondation lausannoise accueille une exposition du Centre Pompidou, riche d'une centaine d'œuvres de l'artiste tchèque, l'un des pionniers de l'abstraction dans les années 1910... Exposition hors les murs du Centre Pompidou de Paris, qui présente ici sa collection Kupka, la plus importante du monde, la manifestation fait étape à l'Hermitage à Lausanne, après Vaduz et avant Strasbourg, Montpellier et Münster ». ⁴⁴⁵

L'année 2004 est marquée par l'événement remarquable du prêt de l'œuvre *Parade* de Picasso à Hong Kong. L'article paru dans *AFP Infos Françaises* du 4 octobre

⁴⁴³ Cat.Expo. *Parade 1901-2001 Collections du Centre Pompidou Musée national d'art moderne Centre de création industrielle*, [L'exposition présentée dans le pavillon de l'Oca, à Sao Paulo du 2 octobre 2001 au 15 janvier 2002], Brasil Connects Cultura & Ecologia, 2001, p.15

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p.17

⁴⁴⁵ Laurence Chauvy, « Kupka sème pistils et étamines à l'Hermitage », in *Le Temps*, le 8 juillet 2003

2004 l'évoque :

« Le 12, le spectacle se déplace à Hong Kong, avec la présentation (jusqu'au 24 octobre) du rideau de scène de *Parade*, grande œuvre de Pablo Picasso prêtée par le Centre Pompidou ». ⁴⁴⁶

L'Humanité du 13 octobre 2004 le décrit ainsi :

« La présentation hier de l'œuvre de Picasso, le rideau de scène *Parade* prêté à Hong-Kong par le Centre Pompidou, se veut l'un des gestes forts d'une perspective de coopération culturelle plus étroite avec la RAS (région administrative spéciale) ». ⁴⁴⁷

À la suite de prêt de *Parade* en 2004, dans le cadre de l'année de la France en Chine, le Centre Pompidou a montré l'exposition *Nouvelles vagues* dans plusieurs villes de la Chine en 2005. Bruno Racine, ex-Président du Centre Pompidou, souligne l'apport du Centre dans le catalogue :

« En 2003, le Centre Pompidou avait le plaisir d'organiser, dans le cadre de l'Année de la Chine en France, "Alors la Chine?", une exposition qui faisait le point sur la création contemporaine dans ce pays, tous domaines confondus (peinture, photographie, vidéo, architecture). En retour, l'Année de la France en Chine nous offre l'occasion, en 2005, d'offrir au public chinois un point de vue sur l'art français contemporain, qui s'appuie sur les collections du Musée national d'art moderne. Celles-ci reposent depuis leur origine sur une coexistence entre l'image fixe (peinture, photographie) et l'image animée (vidéo, cinéma expérimental). Cette mise en relation de l'image fixe et de l'image animée est au cœur de l'exposition "Nouvelles Vagues", qui sera présentée successivement au Musée des beaux-arts de Shanghai, au Musée des beaux-arts de Canton et au

⁴⁴⁶ Annick Benoist, « L'Année de la France en Chine s'ouvre le 9 octobre à Pékin », in *AFP Infos Françaises*, le 4 octobre 2004

⁴⁴⁷ Dominique Bari, « Les portes du "gigantesque" marché chinois s'ouvrent », in *L'Humanité*, le 13 octobre 2004

Millennium de Pékin ». ⁴⁴⁸

Zhang Yu, Président du China Arts and Entertainment Group (CAEG), a exprimé son admiration pour le Centre Pompidou à l'occasion de cette exposition :

« Le Centre Pompidou, fond artistique, site d'exposition et lieu de recherches, jouit d'une renommée mondiale. Le Musée national d'art moderne – qui en est partie intégrante – possède certaines des œuvres françaises et étrangères les plus représentatives du XX^e siècle. Dès qu'on entre dans le Centre Pompidou, on ne sait plus où porter son attention : tous ces chefs-d'œuvres des grands maîtres de l'art moderne, qui attirent et retiennent le regard! ». ⁴⁴⁹

Wang Huangsheng, Directeur du Musée des beaux-arts de Canton, s'est également exprimé :

« Laissez-moi ici rendre hommage au Centre Pompidou et au Musée national d'art moderne, dont la collaboration a permis de mener à bien cette manifestation. En France, et pour tous les pays occidentaux, le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou est le temple de l'art moderne. Sa passion, sa vitalité, sa créativité, son extraordinaire architecture, la richesse de ses collections, son ouverture d'esprit, mais aussi l'ensemble des expositions et des manifestations qu'il organise, telle l'exposition "Magiciens de la Terre", programmée en 1989 par M. Jean-Hubert Martin – à l'époque conservateur au Musée national d'art moderne – et d'autres encore, comme celle de l'année dernière, intitulée "Alors la Chine?", coorganisée par MM. Fan Di'an et Alfred Pacquement, toutes soulèvent des interrogations qui contribuent au dialogue culturel d'une époque ». ⁴⁵⁰

News Presse du 20 janvier 2005 a écrit :

« Cette exposition, qui comporte 26 peintures, 30 photographies, 13 films et 10

⁴⁴⁸ Cat.Expo. *Nouvelles vagues*, [L'exposition présentée au Musée des beaux-arts de Shanghai du 17 janvier au 28 février 2005, au Musée des beaux-arts de Canton du 15 mars au 15 avril 2005 et au Millennium de Pékin du 28 avril au 15 juin 2005], Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2005, p.12

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p.14

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p.18

vidéos, montre les relations entre images fixes et images animées dans l'art produit en France à partir des années 60. Cette manifestation rencontre déjà un beau succès, comme en témoigne l'article paru "pleine page" dans le Shanghai Daily daté des 15-16 janvier 2005 sous le titre "A New Wave breaks over Shanghai" ». ⁴⁵¹

Le Figaro du 4 février 2005 écrit :

« A voir la foule de jeunes Shanghaïens à l'inauguration de « Nouvelles Vagues : un point de vue sur l'art contemporain français », venu du Centre Pompidou, le terrain semble favorable ». ⁴⁵²

Nous comprenons avec les presses françaises et les catalogues d'expositions que le Mnam-Cci (Centre Pompidou) développe son image, d'une part, du côté français, et d'autre part, du côté du pays étranger qui reçoit le prêt. L'image du Mnam-Cci se développe : c'est une institution tout d'abord qui possède une collection digne du « temple de l'art moderne » qu'il est, et qui offre au public le plus large l'occasion de voir les chefs-d'œuvre qu'elle conserve. C'est une institution qui organise toujours de grandes expositions internationales avec une qualité assurée et qui joue un rôle d'initiateur à l'art contemporain. Enfin c'est une institution qui considère la diffusion comme le moyen de renforcer la relation entre pays.

X-1-2. La construction de la compétence de publics étrangers

Une analyse de la circulation des œuvres et des expositions permet de voir le développement de la connaissance de l'art occidental dans les pays partenaires. Notre enquête s'appuie sur l'acculturation en l'Asie, et singulièrement au Japon qui est sans doute un partenaire privilégié du Mnam-Cci. Cette analyse peut être abordée comme un phénomène mondial. Les entretiens avec des conservateurs d'un musée éclairent notre recherche sur l'acculturation à travers la circulation des œuvres et des expositions.

⁴⁵¹ « Année de la France en Chine », in *News Press*, le 20 janvier 2005

⁴⁵² « La culture française à l'assaut de la Chine », in *Le Figaro*, le 4 février 2005

L'évolution de la thématique des expositions du MNAM-CCI au Japon

Le Japon est un partenaire privilégié du Mnam-Cci non seulement en Asie mais aussi dans le monde : il est en effet une des premières destinations pour l'exposition « hors les murs ». Pendant la période 2000-2007, le Japon a 2 expositions « hors les murs » sans itinérances (M32) et 12 expositions « hors les murs » itinérantes (M33).

L'exposition « hors les murs » itinérante *Les années Supports/Surfaces dans les collections du Centre Georges Pompidou* a été montrée à Tokyo en 2000. L'exposition « hors les murs » itinérante *Raoul Dufy* a circulé dans 5 lieux au Japon en 2001, *Marc Chagall* dans 3 lieux en 2002, *Roland Barthes* à Tokyo et à Kyoto en 2003 et 2004. L'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32) *Henri Matisse* a été montrée à Tokyo en 2004. L'exposition « hors les murs » itinérante (M33) *Brassai* a été organisée à Tokyo en 2005. L'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32) *Paris du monde entier : artistes étrangers à Paris 1900-2005* a été présentée à Tokyo en 2007. Il faut noter que l'exposition sur le surréalisme est montrée à Tokyo en 2011.

Nous pouvons remarquer que la thématique des expositions a changé peu à peu comme l'explique Jean-Paul Ameline, conservateur du musée national d'art moderne :

« Il y a eu autrefois l'exposition du Centre Pompidou qui s'appelle les chefs-d'œuvre. Par exemple il y a eu cette exposition à Tokyo qui a eu un grand succès. C'était un sujet très général. Je pense qu'aujourd'hui on essaie d'avoir des sujets plus précis qui répondent mieux aux demandes parce que le public japonais connaît mieux les œuvres qu'il y a 20 ans. Il peut donc être intéressé par un sujet plus spécifique, plus spécialisé ».⁴⁵³

Il était d'ailleurs le commissaire de l'exposition *Paris du monde entier : artistes étrangers à Paris 1900-2005* qui a présenté les artistes étrangers à Paris depuis du début du siècle jusqu'à aujourd'hui. Cette exposition a montré, non seulement les artistes japonais mais aussi les artistes du monde entier qui sont passés à Paris, la ville de Paris ayant attiré de nombreux artistes étrangers. On trouvait de grands noms comme ceux de

⁴⁵³ Entretien avec Jean-Paul Ameline, conservateur du musée national d'art moderne, le 2 février 2010 (Cf. Annexe 2, p.65)

Picasso, Brancusi, Modigliani, Chagall ou Giacometti mais aussi des artistes que le public japonais, c'est-à-dire le grand public, ne connaît pas vraiment comme Simon Hantaï, Jean Tinguely, Matta, Thomas Hirschhorn. Le public japonais s'est de plus en plus intéressé aux sujets plus spécialisés, demandant aux musées étrangers des expositions qui apportent de nouvelles connaissances sur l'art occidental.

Les différences de demandes en Asie selon les publics

Le public japonais a développé une connaissance de l'art occidental et il est prêt à découvrir des œuvres qu'il ne connaît pas, si l'on se réfère à l'exemple de l'exposition *Paris du monde entier : artistes étrangers à Paris 1900-2005*. J.P. Ameline nous confirme :

« Je pense que la connaissance de l'art occidental s'est beaucoup développée. On peut donc faire des expositions sur des sujets plus précis. Je pense qu'avec le Japon c'est en partie possible. C'est difficile avec les pays qui connaissent moins l'art occidental et qui continuent à demander les chefs-d'œuvre du musée d'une façon globale ». ⁴⁵⁴

Concernant l'exposition sur le surréalisme en 2011 – la première grande exposition sur ce sujet au Japon –, Didier Ottinger, conservateur du musée national d'art moderne et commissaire de cette exposition, souligne la différence d'acculturation du public par rapport à la Corée :

« Le partenaire coréen nous a expliqué qu'il y a une grande différence dans la connaissance de l'art occidental entre publics japonais et coréen. Les Coréens découvrent les grands noms mais les Japonais les connaissent depuis 20 ans. Pour le Japon il faut créer une exposition scientifiquement pointue. Par exemple l'exposition *Surréalisme* qui aura lieu au Japon est voulue par le musée américain. La Corée et le Japon, ce n'est pas la même exposition, ce n'est pas le même public, l'attente n'est pas la même ». ⁴⁵⁵

⁴⁵⁴ *Ibidem*, pp.65-66

⁴⁵⁵ Entretien avec Didier Ottinger, conservateur du musée national d'art moderne, le 25 février 2011 (Cf. Annexe 2, p.71)

Il était aussi le commissaire de l'exposition *Arcadie* qui a été montrée à Séoul et à Taipei durant l'année 2008-2009. Il explique que cette exposition n'était pas de l'histoire de l'art : « c'est plus montrer de beaux tableaux ». ⁴⁵⁶ Cette exposition a présenté de nombreux chefs-d'œuvre à travers le thème de l'Arcadie comme Picasso, Matisse, Picabia, Bonnard, Braque, Dufy, Balthus, Derain, Ernst, Klee, Chirico, Rouault, Marquet, Miro, Kandinsky, Dubuffet.

Si l'on se réfère à des expositions présentées dans les dernières années au Museum of Art de Séoul, on remarque que les expositions sur l'art occidental, à part l'exposition *The King of Pop Art, beyond the Era Andy Warhol, the Greatest* (2009-2010), sont des monographies des grands artistes comme *Jean-François Millet* (2002-2003), *Chagall – The Magician of Color* (2004), *Picasso : The Great Century* (2006), *Rene Magritte* (2006-2007), *Monet : From Instant to Eternity* (2007), *Van Gogh : voyage into the myth* (2007-2008), *Renoir : Promise of Happiness* (2008-2009). On peut bien imaginer que le public coréen demandera comme le public japonais une exposition spécialisée après avoir eu de nombreuses expositions sur les grands artistes de l'art occidental.

Par ailleurs, la diffusion du Mnam-Cci en Chine demeure dans le cadre diplomatique. Pendant la période 2000-2007, la plupart des expositions montrées en Chine ont été effectuées dans le cadre de l'année croisée de la France en Chine en 2005.

Nous pouvons remarquer que le développement de la connaissance sur l'art occidental et l'acculturation sont différentes selon les pays asiatiques. La connaissance sur l'art occidental a beaucoup plus avancé au Japon qu'en Corée et en Chine. Des expositions avec des sujets plus spécialisés y sont possibles. La Corée a tendance à développer la connaissance sur l'art occidental. Il semble que le public chinois attende des expositions avec de grands noms, et que la diffusion du Mnam-Cci en Chine soit plutôt diplomatique.

⁴⁵⁶ *Ibidem.*

X-1-3. Les paradoxes de la construction du goût : le cas de l'exposition *Henri Matisse au Japon*

La politique de diffusion d'une institution culturelle à travers les expositions crée, outre l'image d'un musée, l'image même de l'art occidental au cours du processus de réception. Analysons la presse japonaise lors de l'exposition *Henri Matisse* qui a été montrée à Tokyo en 2004 dans le cadre de la manifestation « hors les murs » sans itinérance (M32). Cette exposition a attiré pas moins de 451 105 visiteurs, le plus haut chiffre de fréquentation d'expositions en 2004 au Japon.

Syukan shinchyo a commenté cette exposition :

« Cette exposition, qui est organisée essentiellement grâce à la collection du Mnam-Cci (Centre Pompidou), montre les œuvres de Matisse en introduisant le point de vue du processus et de la variation. En outre, l'exposition présente les vingt collages de *Jazz* pour la première fois au Japon alors même que le Centre Pompidou n'en présente que quatre en général ».⁴⁵⁷

Koumei gurafu a présenté cette exposition en mentionnant la précédente rétrospective en 1951, restée dans les mémoires :

« L'exposition *Matisse*, qui a été présentée à Tokyo en 1951, a attiré environ 150 000 visiteurs pendant 40 jours et a redonné la joie de vivre au public japonais qui venait de subir la défaite. À l'occasion du cinquantenaire de sa mort, l'exposition *Matisse* est organisée essentiellement grâce aux 140 œuvres de la collection du Mnam-Cci (Centre Pompidou) y compris les vingt collages de *Jazz* qui sont montrés pour la première fois au Japon. Le concept de cette exposition est de faire comprendre au public la variation dans les œuvres de Matisse et le processus de ses créations ».⁴⁵⁸

Waseda daigaku shimbun a développé le thème de cette exposition :

« Henri Matisse, qui est l'un des grands artistes du XX^e siècle comme Picasso,

⁴⁵⁷ « L'exposition Matisse », in *Syukan shinchyo*, le 22 septembre 2004, (traduction en française par l'auteur)

⁴⁵⁸ « L'exposition Matisse », in *Koumei gurafu*, le 1^{er} octobre 2004, (traduction en française par l'auteur)

exerce son influence sur beaucoup d'artistes. L'exposition *Matisse* nous donne une nouvelle occasion de voir ses œuvres depuis 23 ans grâce au Mnam-Cci (Centre Pompidou). Cette exposition se concentre sur le processus de la création et la variation du sujet ». ⁴⁵⁹

Yomiuri shimbun a insisté sur la relation entre Matisse et le Japon :

« L'exposition *Matisse*, à l'occasion de cinquantenaire de sa mort, aura lieu à Tokyo. C'est lors de la première exposition Matisse en 1951 que le public japonais a connu ses œuvres. Il s'était beaucoup intéressé à cette exposition sous occupation américaine après la guerre. Shigeru Yoshida, premier ministre à l'époque, a assisté au vernissage et envoyé un message de remerciement à Matisse. Le public japonais a été impressionné par la couleur riche et la ligne aisée qui sont caractéristiques des œuvres de Matisse. Matisse, lui-même, a favorisé avec enthousiasme la réalisation de cette exposition au Japon. Après 1951, il y eut une autre exposition *Matisse* à Tokyo et à Kyoto, soutenue par la famille Matisse. L'exposition de cette fois-ci est réalisée grâce à la relation d'un demi siècle entre Matisse et le Japon ». ⁴⁶⁰

Nous pouvons comprendre que l'image de l'art occidental est construite à travers l'exposition comme le montre la presse japonaise. Lors de l'exposition *Matisse* au Japon, l'artiste apparaît comme une figure positive: « l'un des grands artistes du XX^e siècle », « l'artiste qui exerce son influence sur beaucoup d'artistes ». Ce qui est intéressant c'est que cette figure positive de Matisse est construite sur la densité de la relation entre Matisse et le Japon. Comme les journaux japonais le disent, Matisse est un artiste qui a donné courage aux Japonais sous l'occupation des États-Unis après la guerre en 1951. Les œuvres de Matisse ont alors beaucoup impressionné les Japonais, et à travers les expositions suivantes (1981 et 2004) le public japonais s'est familiarisé avec ses œuvres.

⁴⁵⁹ « L'exposition Matisse », in *Waseda daigaku shimbun*, le 12 octobre 2004, (traduction en française par l'auteur)

⁴⁶⁰ Kiyomi Takano, « La relation d'un demi siècle entre Matisse et le Japon », in *Yomiuri shimbun*, le 21 juin 2004, (traduction en française par l'auteur)

Comme le montre le cas de l'exposition *Matisse* au Japon, l'exposition construit l'image de l'art occidental.

Par ailleurs, le public japonais qui voit les œuvres de Matisse n'est pas le même que le public français ou allemand. Le public japonais voit dans les œuvres de Matisse quelque chose qui est lié à sa culture, comme le montre une critique qui compare Matisse avec Hasegawa Touhaku.⁴⁶¹ D'après cette critique, les œuvres d'Hasegawa Touhaku expriment le maximum de création avec le minimum d'éléments selon une esthétique très différente des œuvres européennes héritées de la tradition de la Renaissance. Dans les œuvres de Matisse, le Japonais peut voir la même qualité de celles d'Hasegawa Touhaku.⁴⁶² Nous pouvons voir que les œuvres entrent dans un système de perception et d'appropriation culturelle comme l'explique Germain Viatte ; « Les conditions dans lesquels on voit les œuvres leur donnent la possibilité d'une expression différente. L'œuvre devient un transformateur de l'émotion ». ⁴⁶³

X-2. Politique de diffusion et engouement international pour l'art moderne et contemporain

La politique de diffusion du Centre Pompidou s'inscrit dans un contexte où la demande d'expositions en matière d'art moderne et contemporains est forte. Ce constat nous amène à deux questions : dans quelle mesure la politique de diffusion répond-elle à un phénomène de mode? Quelle demande émane des pays étrangers ?

X-2-1. La nouveauté du phénomène en Asie

Comme nous l'avons vu, le public japonais a développé sa connaissance sur l'art

⁴⁶¹ Hasegawa Touhaku (1539-1610) est un artiste qui s'est déployé sa création dans l'ère Azuchi-Momoyama. *Shorinzu byobu* est son œuvre représentative.

⁴⁶² Kimura Katuro, « La joie de la création ; le processus et la variation », in *Uryu tsushin*, le 30 novembre 2004, (traduction en française par l'auteur)

⁴⁶³ L'entretien avec Germain Viatte, conservateur général du patrimoine français, le 8 février 2010 (Cf. Annexe 2, p.76)

occidental et il est capable de voir autre chose que des chefs-d'œuvre du grand musée occidental. On remarque que la connaissance ou le goût de l'art occidental progresse. Dans cette perspective, Didier Ottinger remarque un point intéressant :

« Il faut aussi relativiser les fonctions du musée. Par exemple, la Corée a présenté depuis des années la collection du Louvre et d'Orsay. Le Japon a sans doute commencé comme ça. Le phénomène intéressant qu'on voit au Japon, en Corée et ici aussi, c'est que le public, de façon générale le grand public, se déplace aux musées pour voir des œuvres du XX^e siècle. C'est un nouveau phénomène. Le musée d'ici reçoit de plus en plus de visiteurs, 37% de plus chaque année, c'est énorme. C'est un phénomène sociologique. On monte en puissance en Corée parce que l'on a montré des impressionnistes et maintenant le public s'intéresse aussi à l'art moderne. C'est un nouveau phénomène qu'il faut analyser. Si l'on est sollicité de plus en plus, c'est parce qu'il y a un mouvement général partout dans le monde. L'intérêt pour l'art du XX^e siècle est plus en plus fort ».⁴⁶⁴

Il suffit de voir les expositions qui sont présentées aux galeries nationales du Grand Palais pour comprendre le changement du goût du public puisque le Grand Palais est l'un des lieux majeurs de présentation d'expositions internationales. Dans des années 1980 et 1990, le Grand Palais a organisé des expositions comme *Monet* (1980), *Manet* (1983), *Turner* (1983), *Watteau* (1984), *Renoir* (1985), *Degas* (1988), *Gauguin* (1989), *Seurat* (1991), *Toulouse-Lautrec* (1992), *Cézanne* (1995), *Georges de la Tour* (1997). Il a montré des expositions collectives comme *Matisse-Picasso* (2002), *Turner-Whistler-Monet* (2004), *Klimt, Schiele, Moser, Kokoschka* (2005). L'année 2005 il a présenté l'exposition *Mélancolie* et dans cette exposition on a pu voir les œuvres des artistes contemporains comme Bon Mueck, Anselm Kiefer, Claudio Parmiggiani.

Il a continué à organiser des expositions comme *Courbet* (2008), *Marie-Antoinette* (2008), *Emil Nolde* (2008-2009), *Picasso et les maîtres* (2008-2009), pourtant il a présenté les expositions qui permettent de comprendre l'art du XX^e siècle

⁴⁶⁴ Entretien avec Didier Ottinger, conservateur du musée national d'art moderne, le 25 février 2010 (Cf. Annexe 2, p.71)

comme *Le Nouveau Réalisme* (2007) qui s'inscrit de la fin des années 1950 au milieu des années 1960 dans le mouvement Néo Dada, Pop Art, Fluxus, groupe Zéro, *Figuration narrative* (2008) qui s'inscrit dans le mouvement majeur de la scène artistique française des années 1960 et 1970, et *Le grand monde d'Andy Warhol* (2009).

Considérons les expositions présentées au National Art Center de Tokyo qui a été inauguré en 2007 dans le quartier cosmopolite de Roppongi. Ce musée est équipé de salles d'exposition d'une superficie de 14 000 m². Ce musée montre des expositions qui présentent les artistes connus dans la collection du grand musée comme *Picasso : From the collection of the Musée National Picasso Paris* (2008), *L'enfant dans les collections du musée du Louvre* (2009), *European Still-Life Painting from the Kunsthistorische Museum Vienne* (2008), *Post-Impressionism : 115 Masterpieces from the Musée d'Orsay* (2010), mais aussi des expositions qui présentent les artistes du XX^e siècle comme *Paris du monde entier : artistes étrangers à Paris 1900-2005* (2007), *L'Art de Monet et sa postérité* (2007), *Utopia : the Genius of Eily Kame Kngwarreye* (2008), *Lucie Rie : A Retrospective* (2010).

Le Mori Art Museum, qui se situe dans le même quartier que le National Art Center inauguré en 2003, tente de montrer l'art contemporain activement. L'exposition inaugurale *Happiness : A survival guide for art and life* a présenté l'art du VI^e au XIX^e siècle ainsi que l'art contemporain comme Andy Warhol, Louise Bourgeois, Jeff Koons. L'exposition de l'année 2004 *Modern Means : Continuity and Change in Art, 1880 to the present Highlights froms the Collection of the Museum of Modern Art, New York* a montré le développement de l'art moderne de la fin du XIX^e siècle à aujourd'hui par l'intermédiaire des artistes comme Gauguin, Picasso, Kandinsky, Georgia O'Keeffe, Gerhard Richter, Jasper Johns. Ce musée a présenté l'exposition *Ilya and Emilia Kabakov : Where is our place?* en 2004, l'exposition *Africa Remix* en 2006 qui est un co-production, l'exposition *Le Corbusier* en 2007, et *Annette Messager* en 2008 qui est une exposition itinérante du Mnam-Cci.

Les musées japonais essaient donc de susciter l'intérêt pour l'art contemporain comme Hanako Nishino, conservatrice du National Art Center de Tokyo, l'affirme :

« Notre musée essaie d'apporter un nouveau point de vue sur les œuvres

contemporaines. Ainsi nous avons montré l'influence de Monet sur les artistes du XX^e siècle lors de l'exposition *Monet*». ⁴⁶⁵

Comme le remarque Didier Ottinger, le Grand Palais de Paris de même que le National Art Center de Tokyo essaient de montrer de plus en plus la scène artistique du XX^e siècle. Cela montre que, le public français comme le public japonais, s'intéressent à l'art du XX^e siècle, ce qui explique que la collection du Mnam-Cci est de plus en plus sollicitée.

X-3. Quelles sont les œuvres les plus prêtées entre 2000 et 2007 en Allemagne, en Italie et au Japon ?

Nous nous intéressons à la circulation des œuvres en termes de réception. Notre enquête s'appuie sur les œuvres les plus prêtées en Allemagne, en Italie et au Japon. Une analyse des œuvres révèle le caractère de chaque pays à travers le prêt d'œuvres. Notre recherche repose sur la définition des œuvres les plus prêtées sur des données calculées comme suit : les œuvres les plus prêtées comptent les itinérances, c'est-à-dire les lieux d'expositions, et elles comptent également le nombre d'années.

X-3-1. Quelles sont les œuvres les plus prêtées en Allemagne entre 2000 et 2007 ?

Le tableau 34 montre quelles sont les œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées en Allemagne pendant la période 2000-2007. La peinture de Francis Bacon et les photographies de Brassai sont les plus prêtées (cinq fois en Allemagne) pendant cette période.

⁴⁶⁵ Entretien avec Hanako Nishino, conservatrice du National Art Center de Tokyo, le 26 septembre 2009 (Cf. Annexe 2, p.60)

Tableau 34**Palmarès des œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées en Allemagne entre 2000 et 2007**

Numéro	Nom d'artiste	Titre d'œuvre	Année de création	Domaine	Nombre de prêts
1	Francis Bacon	Study of Isabel Rawsthorne	1966	Peinture	5
	Brassaï	Le canal de l'Ourcq	vers 1932	Photographie	5
	Brassaï	Le Pont-levis de la rue de Crimée entre le Bassin de la Vilette et le canal de l'Ourcq	vers 1933-1934	Photographie	5
	Brassaï	Le Tour Sainte-Jacques	vers 1932-1933	Photographie	5
	Brassaï	Première nuit Young : Le jour est trop court ou Le canal de l'Ourcq	vers 1932	Photographie	5
	Brassaï	Statue de Maréchal Ney dans le brouillard	1932	Photographie	5
	Brassaï	Pilier de métro	1934	Photographie	5
	Brassaï	Graffiti	avant 1933	Photographie	5
	Brassaï	Graffiti	avant 1933	Photographie	5
	Brassaï	La Maison que j'habite	vers 1932	Photographie	5
	Brassaï	Magique circonstancielle	vers 1931	Photographie	5
	Brassaï	Morceau de savon	vers 1930	Photographie	5
	Brassaï	Billet d'autobus roulé	1932	Photographie	5

Study of Isabel Rawsthorne de Francis Bacon est prêtée cinq fois entre 2000 et 2007. Cette œuvre a été prêtée pour l'exposition *Francis Bacon : Portraits and Heads*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21), à Hambourg (Hamburger Kunsthalle) durant les années 2005 et 2006. Cette œuvre a été prêtée pour l'exposition *Francis Bacon. The Violence of the Real*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), à Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) durant les années 2006 et 2007. Elle a été prêtée pour l'exposition *Getreffen : Otto Dix und die Kunst des Porträts*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), à Stuttgart (Kunstmuseum Stuttgart) durant les années 2007 et 2008.

Les photographies de Brassaï, *Le canal de l'Ourcq*, *Le Pont-levis de la rue de Crimée entre le Bassin de la Vilette et le canal de l'Ourcq*, *Le Tour Sainte-Jacques*, *Première nuit Young : Le jour est trop court ou Le canal de l'Ourcq*, *Statue de Maréchal Ney dans le brouillard*, *La Maison que j'habite*, *Magique circonstancielle*, *Morceau de savon*, *Billet d'autobus roulé*, ont été prêtées toujours ensemble pour l'exposition *La Révolution surréaliste*, dans le cadre du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), à Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) en 2002. Ces œuvres ont été

prêtées pour l'exposition *Brassaï*, dans le cadre du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), à Berlin (Akademie der Künste) en 2002, pour l'autre exposition *Brassaï*, dans le cadre du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), à Wolfsburg (Kunstmuseum Wolfsburg) durant de l'année 2003 et 2004. Elles ont été prêtées pour l'exposition *Brassaï*, dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33), à Berlin (Martin-Gropius-Bau) en 2007.

Les photographies de Brassai, *Pilier de métro* et deux *Graffiti*, ont été prêtées toujours ensemble pour l'exposition *Brassaï*, dans le cadre du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), à Berlin (Akademie der Künste) en 2002, pour l'autre exposition *Brassaï*, dans le cadre du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), à Wolfsburg (Kunstmuseum Wolfsburg) durant de l'année 2003 et 2004. Ces œuvres ont été prêtées pour l'exposition *Begierde im Blick: surrealistische fotografie*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), à Hambourg (Hamburger Kunsthalle) en 2005. Elles ont été prêtées pour l'exposition *Brassaï*, dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33), à Berlin (Martin-Gropius-Bau) en 2007.

On remarque qu'en dehors de la peinture de Francis Bacon, les œuvres les plus prêtées en Allemagne entre 2000 et 2007 sont des photographies de Brassai. On note que ce palmarès peut être déterminé par la diffusion dans le cadre du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), comme le montre la diffusion des photographies de Brassai. En revanche, l'œuvre de Francis Bacon a été toujours diffusée dans le cadre du prêt courant pour l'exposition soit sans itinérance (M20) soit itinérante (M21). 2/3 des expositions de cet artiste sont des monographies. Cela montre que les institutions allemandes organisent souvent des expositions qui demandent des œuvres de Francis Bacon très aimé par le public allemand.

X-3-2. Quelles sont les œuvres les plus prêtées en Italie entre 2000 et 2007 ?

Le tableau 35 montre les œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées en Italie pendant la période 2000-2007. *Psyché* de Gregory Markopoulos et *Action Death Control* de Gina Pane occupent les premières places dans ce palmarès. *Pulling Mouth* de Bruce Nauman,

Un Chant d'amour de Jean Genet et *Fresh Kill* de Gordon Mata-Clark se situent aux deuxièmes places.

Tableau 35

Palmarès des œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées en Italie entre 2000 et 2007

Numéro	Nom d'artiste	Titre d'œuvre	Année de création	Domaine	Nombre de prêts
1	Gregory Markopoulos	Psyché	1947-1948	Cinéma	7
	Gina Pane	Action Death Control	1975	Œuvre en trois dimensions	7
2	Bruce Nauman	Pulling Mouth	1969	Cinéma	6
	Jean Genet	Un Chant d'amour	vers 1949-1950	Cinéma	6
	Gordon Mata-Clark	Fresh Kill	1972	Cinéma	6

En effet, *Psyché* de Gregory Markopoulos est prêtée sept fois entre 2000 et 2007. Cette œuvre a été prêtée pour l'exposition *Un Arte del Movimento. Le Collezioni cinematografiche del Centre Pompidou delle avanguardie storiche all'underground americano*, dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32), à Bologne (Cinema Lumière) en 2004, pour l'autre exposition de même titre, dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32), à Palerme (Academia di Bella Arit) en 2005. Elle a été prêtée pour l'exposition *Arte del Movimento 2*, dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33), à Palerme (Academia di Bella Arti) en 2007, à Bologne (Cineteca di Bologna Administration) en 2007, à Reggio d'Emilie (Ufficio Cinema del Comune di Reggio Emilia) durant les années 2007 et 2008, à Modene (Associazione Culturale Circuito Cinema di Modena) durant les années 2007 et 2008, et à Imola (Teatro dell'Osservanza) durant les années 2007 et 2008.

Action Death Control de Gina Pane est aussi prêtée sept fois entre 2000 et 2007. Cette œuvre a été prêtée pour l'exposition *Il Bello e le Bestie*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition sans itinérance (M20), à Rovereto (Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto) durant l'année 2004-2005. Elle est prêtée pour l'exposition *Arte del Movimento 2*, dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33), à Palerme (Academia di Bella Arti) en 2007, à Bologne (Cineteca di Bologna Administration) en 2007, à Reggio d'Emilie (Ufficio Cinema del

Comune di Reggio Emilia) durant les années 2007 et 2008, à Modène (Associazione Culturale Circuito Cinema di Modena) durant les années 2007 et 2008, et à Imola (Teatro dell'Osservanza) durant les années 2007 et 2008.

Pulling Mouth de Bruce Nauman et *Un Chant d'amour* de Jean Genet sont prêtées ensemble six fois entre 2000 et 2007. Ces œuvres ont été prêtées pour l'exposition *Un Arte del Movimento. Le Collezioni cinematografiche del Centre Pompidou delle avanguardie storiche all'underground americano*, dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32), à Palerme (Academia di Bella Arit) en 2005. Elles ont été prêtées pour l'exposition *Arte del Movimento 2*, dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33), à Palerme (Academia di Bella Arti) en 2007, à Bologne (Cineteca di Bologna Administration) en 2007, à Reggio d'Emilie (Ufficio Cinema del Comune di Reggio Emilia) durant les années 2007 et 2008, à Modène (Associazione Culturale Circuito Cinema di Modena) durant les années 2007 et 2008, et à Imola (Teatro dell'Osservanza) durant les années 2007 et 2008.

Fresh Kill de Gordon Mata-Clark est prêtée également six fois entre 2000 et 2007. Cette œuvre a été prêtée pour l'exposition *Le Temps, vite*, dans le cadre du prêt pour l'exposition itinérante du Mnam-Cci (M31), à Rome (Palazzo delle Esposizioni) en 2002. Elle a été prêtée pour l'exposition *Arte del Movimento 2*, dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33), à Palerme (Academia di Bella Arti) en 2007, à Bologne (Cineteca di Bologna Administration) en 2007, à Reggio d'Emilie (Ufficio Cinema del Comune di Reggio Emilia) durant les années 2007 et 2008, à Modène (Associazione Culturale Circuito Cinema di Modena) durant les années 2007 et 2008, et à Imola (Teatro dell'Osservanza) durant les années 2007 et 2008.

On remarque que les œuvres plus prêtées en Italie entre 2000 et 2007 sont des œuvres de cinéma : 4/5 des premières œuvres dans ce palmarès. Quand on voit la nationalité des artistes dans ce palmarès, ils sont trois Américains et deux Français.⁴⁶⁶ On note que ce palmarès peut être déterminé par la diffusion dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32) et dans le cadre du prêt pour

⁴⁶⁶ Gregory Markopoulos est grec-américain et Gina Pane est française d'origine italienne.

l'exposition « hors les murs » itinérante (M33) : toutes les œuvres dans ce palmarès ont été prêtées pour l'exposition *Un Arte del Movimiento 2* dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33) qui a circulé en Italie.

X-3-3. Quelles sont les œuvres les plus prêtées au Japon entre 2000 et 2007 ?

Le tableau 36 montre quelles sont les œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées au Japon pendant la période 2000-2007.

Tableau 36

Palmarès des œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées au Japon entre 2000 et 2007

Numéro	Nom d'artiste	Titre d'œuvre	Année de création	Domaine	Nombre de prêts
1	Takanori Oguiss	Cité dorée	1936	Peinture	10
	Takanori Oguiss	Place Saint-André des Arts	1936	Peinture	10
2	Raoul Dufy	Train en gare	vers 1935	Peinture	9
	Raoul Dufy	Nu assis	1909-1910	Peinture	9
3	Torajiro Kojima	Automne	avant 1920	Peinture	9
	Serge Poliakoff	Composition rouge et jaune	1968	Peinture	8
	Fernand Léger	Femme couchée	1913	Peinture	8
	Joan Miró	Tête	1937	Peinture	8
	Jaon Miró	Peinture	1927	Peinture	8
	Amedeo Modigliani	Moïse Kissling	1916	Peinture	8
	Amedeo Modigliani	Petit garçon roux	1919	Peinture	8
	Amedeo Modigliani	Maternité	1919	Peinture	8
	Georges Braque	La carafe et les poissons	1941	Peinture	8
	Joaquín Torres-García	Composition universelle	1937	Peinture	8
	Henri Laurens	Cariatide assise	1929	Sculpture	8

Les premières places de ce palmarès sont occupées par les œuvres de Takanori Oguiss, *Cité dorée* et *Place Saint-André des Arts*. Ces œuvres sont prêtées ensemble dix fois entre 2000 et 2007. Elles ont été prêtées pour l'exposition *Oguiss*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21), à Tokyo (Meguro Museum of Art) en 2001, à Akita (Akita City Art Museum) en 2001, à Nagoya (Matsuzakaya Musuem of Art) en 2001, à Kitakyushu (Kitakyushu Municipal Museum of Art) en 2001, à Saku (Saku Museum of Modern Art) en 2001, à Kobe (Daimaru Museum) en 2001, à Inazawa (Memorial Takanori Oguiss) durant les années 2001 et 2002, et à Toyama (Museum of Modern Art) en 2002. Elles ont été prêtées pour l'exposition *Paris du monde entier : artistes étrangers à Paris 1900-2005*, dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les

murs » sans itinérance (M32), à Tokyo (National Art Center) en 2007.

Train en gare de Raoul Dufy a été prêtée neuf fois entre 2000 et 2007. Cette œuvre a été prêtée pour l'exposition *Raoul Dufy*, dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33), à Utsunomiya (Utsunomiya Museum of Art) en 2001, à Tsu (Mie Prefectural Art Museum) en 2001, à Yokote (Akita Museum of Modern Art) en 2001, à Tokyo (Yasuda Kasai Museum of Art) en 2001, et à Takamatsu (Takamatsu City Museum of Art) en 2001. Elle a été prêtée pour l'exposition *Railways in Art : Inventing the modern*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21), à Tokyo (Tokyo Station Gallery) en 2003, à Hiroshima (Hiroshima Museum of Art) en 2003, à Utsunomiya (Tochigi Prefectural Museum of Fine Arts) en 2003, et à Fukuoka (Fukuoka Art Museum) en 2004.

Nu assis de Raoul Dufy est prêtée neuf fois entre 2000 et 2007. Cette œuvre a été prêtée pour l'exposition *Raoul Dufy*, dans le cadre du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33), à Utsunomiya (Utsunomiya Museum of Art) en 2001, à Tsu (Mie Prefectural Art Museum) en 2001, à Yokote (Akita Museum of Modern Art) en 2001, à Tokyo (Yasuda Kasai Museum of Art) en 2001, et à Takamatsu (Takamatsu City Museum of Art) en 2001. Elle a été prêtée pour l'exposition *117 chefs-d'œuvres du Musée des beaux-arts de Bordeaux. De Delacroix à Picasso*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21), à Iwaki (Iwaki City Museum of Art) en 2000, à Osaka (ATC Museum) en 2000, à Matsue (Shimane Art Museum) en 2000, et à Fukuoka (Fukuoka Art Museum) en 2000.

Automne de Torajiro Kojima est prêtée neuf fois entre 2000 et 2007. Cette œuvre a été prêtée pour l'exposition *Exposition pour le 70^e anniversaire de la mort de Torajiro Kojima*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21), à Nariwa (Nariwa Town Museum) durant les années 1999 et 2000, à Toyohashi (Toyohashi City Art Museum) en 2000, à Yokohama (Yokohama Sogo Museum of Art) en 2000, à Hiroshima (Hiroshima Museum of Art) en 2000, à Takanabe (Takanabe Museum of Art) en 2000, à Matsuyama (Ehime Prefectural Museum of Art) en 2000, à Takaoka (Takaoka Art Museum) en 2000, à Tagawa (Tagawa Museum of Art) en 2000, et à Kurashiki (Ohara Museum of Art) en 2000.

Les œuvres dans le reste de ce palmarès, *Composition rouge et jaune* de Serge Poliakoff, *Femme couchée* de Fernand Léger, *Tête* et *Peinture* de Joan Miró, *Moïse* de Kisling, *Petit garçon roux* et *Maternité* de Amedeo Modigliani, *La carafe et les poissons* de Georges Braque, *Composition universelle* de Joaquín Torres-García et *Cariatide assise* d'Henri Laurens, sont prêtées ensemble huit fois entre 2000 et 2007. Ces œuvres ont été prêtées pour l'exposition *Modigliani et Picasso, le modernism en France 1999-1950*, dans le cadre du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21), à Matsuyama (Ehime Prefectural Museum of Art) en 2006, à Hiroshima (Hiroshima Museum of Art) en 2006, à Akita (Masakichi Hirano Museum of Fine Art) en 2006, à Tokyo (Bunkamura Museum of Art) en 2006, à Kitakyūshū (Kitakushu Municipal Museum of Art) durant de l'année 2006 et 2007, à Osaka (Daimaru Museum Umeda) en 2007, et à Nagasaki (Nagasaki Prefectural Art Museum) en 2007.

Il faut souligner que les œuvres les plus prêtées au Japon entre 2000 et 2007 sont des peintures et des sculptures. Ce résultat est très intéressant car les peintures et les sculptures sont difficiles à déplacer à cause de leur fragilité et ils supportent mal plusieurs voyages. On note que ce palmarès peut être déterminé par la diffusion dans le cadre du prêt courant pour l'exposition itinérante (M21) : tous les œuvres dans ce palmarès ont été prêtées par ce type de prêt. Quand on voit les artistes dans ce palmarès, les artistes de l'école de Paris et les cubistes sont prépondérants. Les artistes de l'école de Paris sont Takanori Oguiss, Torajiro Kojima,⁴⁶⁷ Serge Poliakoff,⁴⁶⁸ et Amedeo Modigliani. Les cubistes sont représentés par Fernand Léger, Georges Braque et Henri Laurens. Cela montre que les institutions japonaises organisent souvent des expositions sur les artistes de l'école de Paris et sur les cubistes et que le public japonais se familiarise avec l'école de Paris et le cubisme dans le mouvement artistique occidental.

⁴⁶⁷ Il a fait ses études en Belgique entre 1908 et 1912.

⁴⁶⁸ Il appartient à la nouvelle école de Paris.

Pas plus que la politique de diffusion, la réception n'est monolithique ; notre étude montre une réception différenciée selon les pays. Comme nous l'avons vu, la demande des pays asiatiques concerne les artistes du XX^e siècle les plus réputés. Les pays occidentaux, en revanche, organisent des expositions plus innovantes par rapport à l'histoire de l'art ; ils demandent des œuvres qui ne sont pas nécessairement les chefs-d'œuvre. La politique de diffusion ne doit donc pas être considérée seulement sous l'angle de l'offre mais elle répond à des représentations que les publics étrangers ont de l'art occidental notamment quand ils en sont éloignés ; elle pose le problème de l'appropriation d'une histoire de l'art « exotique », par exemple pour le public japonais ; dans le phénomène de l'appropriation, entrent à la fois le désir de découvrir du nouveau et celui de trouver des proximités comme le montrent les expositions *Matisse* au Japon. Les expositions itinérantes sont enfin un moyen d'acculturation surtout quand on les envisage dans le temps ; elles permettent la formation de la compétence des publics comme on peut le constater aujourd'hui au Japon.

Nous avons vu comment le Centre Pompidou développe sa stratégie communicationnelle à l'échelle internationale à travers la politique de diffusion. Nous avons montré que la politique de diffusion d'une institution culturelle révèle une stratégie du musée, d'une part, celle de la territorialité, et d'autre part, celle de l'image.

Notre corpus s'est appuyé toujours sur les statistiques de prêts d'œuvres du Mnam-Cci pendant la période 2000-2007. Ces statistiques nous ont permis d'établir plusieurs tableaux afin de montrer la politique de diffusion du Mnam-Cci : en particulier, la constitution d'un réseau avec différentes formes d'expositions, la valorisation de la collection, et le rôle de la collection. Ces éléments ont construit l'image et la réputation du Centre Pompidou à l'échelle internationale. La stratégie communicationnelle du Centre Pompidou dans le contexte de la territorialité s'inscrit dans le développement des expositions coproductions (M31) et « hors les murs » (M32, M33). Les expositions peuvent être un outil d'élargissement des réseaux du musée. D'ailleurs, la stratégie communicationnelle du Centre Pompidou dans le contexte de l'image s'intensifie par la circulation de la collection dans le monde.

Conclusion

Au terme de notre étude, il apparaît que l'étude de la politique de diffusion d'un grand musée comme l'est le Mnam-Cci renouvelle les questionnements en muséologie en mettant l'accent sur le fait que la construction de la culture n'est pas seulement à envisager dans une perspective locale mais aussi selon une logique de flux : la circulation des œuvres et des expositions contribue à la formation d'une culture internationale dans une perspective dynamique qui favorise les processus d'appropriation et d'acculturation. Le musée ne saurait se réduire à son ancrage local mais il doit être pensé aussi comme réseau : en ce sens notre thèse a prolongé la réflexion introduite par B. Dufrêne sur l'articulation au sein du musée entre une territorialité locale et une territorialité circulaire. Nous avons développé le dernier aspect en nous appuyant sur les statistiques relatives à la politique de diffusion dans des deux composantes essentielles, le prêt des œuvres et la circulation des expositions, ce qui a amené à établir des constats entre 2000 et 2007 sur plusieurs plans :

- l'évolution en ce qui concerne le nombre de prêts n'est pas significative : sur la période 2000-2007, la moyenne s'établit autour de 2 000 prêts par an ; les variations comme nous l'avons vu sont liées à des manifestations exceptionnelles, quand le musée constitue un instrument de la politique culturelle de l'État (expositions pendant l'année de la France en Chine en 2005) ou quand il met en circulation des expositions qui véhiculent une image de la France et plus précisément de l'École de Paris (expositions *Brassai* en 2001, exposition *Raoul Dufy* en 2001).
- l'évolution en ce qui concerne le nombre d'expositions organisées par le Mnam-Cci : le nombre d'expositions itinérantes (coproduites) ou d'expositions « hors les murs » constitue une activité soutenue puisque dans cet espace de huit ans ont été organisées 127 expositions : les coproductions concernent essentiellement l'Europe et les États-Unis ; en revanche les expositions « hors les murs » touchent l'Asie (le Japon et la Chine essentiellement) ainsi que le Brésil.
- l'évolution en ce qui concerne les réseaux du Mnam-Cci se caractérise par l'entrée en scène de l'Asie. Nous avons pu déterminer des partenaires privilégiés (l'Allemagne,

le Japon, les États-Unis, l'Italie et l'Espagne). Ces partenaires privilégiés sont pour une part ceux du duopôle qui dominant le marché de l'art (l'Allemagne et les États-Unis), pour une autre part, des partenaires européens notamment l'Italie et l'Espagne, les échanges avec le Japon étant établis de longue date (notamment à l'occasion de l'exposition *Japon des avant-gardes* accueillies au Centre Pompidou entre 1986 et 1987, et l'exposition *La Collection du Centre Georges Pompidou. Les chefs-d'œuvre du Mnam* montrée au Musée d'art contemporain de Tokyo en 1997). Par ailleurs, les territoires du Mnam-Cci sont créés par les différents types d'exposition. Les réseaux du Mnam-Cci sont forts en Europe et en Amérique du nord dans le cadre du prêt pour les expositions itinérantes du Mnam-Cci (M31). Les réseaux du Mnam-Cci, en revanche, s'élargissent dans le cas du prêt pour l'exposition « hors les murs » (M32, M33), avec une présence remarquable du Japon, de la Chine et du Brésil.

La politique de diffusion du Mnam-Cci révèle donc les stratégies territoriales du musée. Les six types de prêts qu'elle recouvrent lui permettent de renforcer ses liens aussi bien avec des centres culturels hégémoniques (notamment le duopôle Etats-Unis-Allemagne) qu'avec des scènes artistiques en émergence (notamment en Asie). L'exposition clefs en main s'adapte aux besoins des partenaires : l'offre aux partenaires d'Asie et d'Amérique du sud, et l'offre aux partenaires d'Europe et d'Amérique du nord. La plupart des pays asiatiques et sud-américains n'ont pas une forte présence sur la scène muséale ; l'exposition clefs en main leur offre les moyens de pallier l'absence d'équipements culturels importants, de collections et de savoir-faire en matière de production culturelle. Quand on considère les thèmes de l'exposition clefs en main en Asie et en Amérique du sud, il y a une tendance à privilégier les *high lights* de la collection comme l'exposition *Parade 1901-2001 Collections du Centre Pompidou Musée national d'art moderne Centre de création industrielle* présentée au Brésil durant l'année 2001-2002, ou l'exposition consacrée à un grand artiste comme l'exposition *Marc Chagall* présentée au Japon en 2002. L'exposition clefs en main, en revanche, offre aux pays européens et d'Amérique du nord une programmation qui joue sur l'innovation. Le thème de l'exposition clefs en main en Europe et en Amérique du nord est fixé en

fonction de la collection ; il y a une tendance à présenter, d'une part, une exposition monographique comme l'exposition *Adalberto Libera* montrée en Italie en 2004, et d'autre part, la collection des fonds du département nouveaux médias comme l'exposition *New Waves : Selections from the Centre Pompidou's new Media Collection* montrée aux États-Unis en 2003.

Dans le contexte économique actuel, l'exposition clefs en main offre aux partenaires des retombées économiques dues au nombre de visiteurs, à la vente des catalogues et des produits, et l'exposition clef en main contribue à attirer de nouveaux visiteurs.

Quand la politique de diffusion est à la croisée d'une offre du Mnam-Cci et d'une demande, c'est dans le cas du prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32) et dans le cas du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33). Ce sont des prêts dans le cadre de l'exposition appelée « hors les murs », constituée à partir des collections, parfois sous forme de coproductions et organisée par le Mnam-Cci. Permettant des prêts d'œuvres majeures afin de toucher un public plus large, les manifestations « hors les murs » présentent les œuvres à l'extérieur de l'établissement.

Cette étude nous a aussi permis d'enrichir l'histoire de la muséologie par l'histoire des prêts et de montrer comme celle-ci est tributaire du contexte social et politique. Nous nous sommes en effet fondée sur le constat que la circulation des œuvres et des expositions, du point de vue de l'histoire matérielle du musée, recélait un aspect méconnu : celui de l'histoire du mouvement des œuvres et celui de la politique de diffusion. L'histoire du mouvement des œuvres qui apparaît au début du XIX^e siècle avec la politique de dépôt du musée napoléonien et la politique d'échanges entre musées fait apparaître une intensification corollaire du développement des expositions temporaires à partir du XX^e siècle : le prêt d'œuvres à l'étranger effectué par les musées français comme le Luxembourg, le Louvre et le Musée national d'art moderne. Le cas symbolique du prêt de *la Joconde* aux États-Unis en 1963 et celui de la *Vénus de Milo* au Japon en 1964 à l'initiative de Malraux montrent que la circulation des œuvres et des expositions est historiquement liée à une véritable politique culturelle de l'État.

La mission du Centre Pompidou qui doit contribuer au rayonnement de la culture

française à l'échelle internationale⁴⁶⁹ est une autre date décisive pour le développement de la politique de prêts et d'expositions itinérantes. En effet, ce développement relève en partie de la politique culturelle de l'État notamment à l'occasion de manifestations qui touchent à la diplomatie culturelle par le biais de prêts pour les expositions de l'AFAA ou d'expositions organisées dans le cadre des saisons culturelles entre pays. Du point de vue de la diplomatie culturelle, il n'est pas indifférent que les nouveaux réseaux du Mnam-Cci se situent surtout en Asie : avec ces nouveaux entres de domination économiques émergent de nouveaux centres culturels, ce qui est caractéristique d'un monde multipolaire.

La circulation des œuvres et des expositions, dans leur dimension politique, renforce les relations entre pays. Le développement du mouvement des œuvres et celui des expositions s'explique aussi à partir des années 2000 par l'affichage d'une stratégie territoriale : alors que jusqu'à la fin du XX^e siècle, les mouvements d'œuvres s'inscrivaient dans une logique d'échanges entre musées fondée sur la gratuité des prêts, l'ouverture très médiatisée de l'antenne du Guggenheim Bilbao en 1997 a introduit l'idée d'implantation et de prêts d'œuvres payants. L'échange entre musées qui relevait de la logique du don et du contre-don est désormais chargé d'enjeux économiques ; dans cette perspective, le statut de la collection change : désacralisée, elle devient aussi monnaie d'échanges et sources de profits.

La circulation des œuvres et des expositions du Mnam-Cci s'inscrit dans un contexte qui se caractérise par un engouement du public pour l'art moderne et contemporain. Le tourisme culturel avait commencé avec deux événements historiques : le premier, quand *la Joconde* a été envoyée aux États-Unis, elle a attiré de nouveaux publics dans les musées américains et a contribué à y faire venir les visiteurs même après son départ, le second, quand *la Vénus de Milo* a été montrée au public japonais, elle a établi le record du nombre de visiteurs dans l'histoire des expositions d'art au Japon.⁴⁷⁰ Cette

⁴⁶⁹ Cf. LOI n°75-1 du 3 janvier 1975 portant création du centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, *JO* du 4 janvier 1975, p.196

⁴⁷⁰ *La Vénus de Milo* a été présentée à Tokyo et à Kyoto. Le nombre total de visiteurs a été de 1 723

contribution au tourisme culturel n'est pas simplement un phénomène historique mais aussi un phénomène actuel surtout quand on se penche sur la politique de diffusion du Mnam-Cci et notamment sur l'exposition clefs en main. L'exposition *La collection Barnes*, qui a été montrée en 1994 à Tokyo et organisée par la Fondation Barnes, a fait venir 1 071 352 visiteurs. L'exposition *Henri Matisse*, qui a été montrée à Tokyo en 2004 et organisée dans le cadre de la manifestation « hors les murs » sans itinérance (M32) du Mnam-Cci, a reçu au total 451 105 visiteurs. L'exposition *Paradis d'artistes*, qui a été montrée à Kobe et à Tokyo en 2007 et organisée par Orsay, a attiré 830 000 visiteurs et l'exposition *Post-impresionnisme : 115 chefs-d'œuvres de la collection du musée d'Orsay*, montrée en 2010 à Tokyo et organisée par Orsay, environ 780 000 visiteurs.

L'observation de la circulation des œuvres et des expositions nous a amené à établir une géopolitique culturelle et à préciser les contours de ce qu'on désigne comme mondialisation de la culture. Nous pouvons voir le développement des réseaux du Mnam-Cci grâce aux tableaux multiples qui sont faits à partir des statistiques de prêts d'œuvres du Mnam-Cci entre 2000 et 2007. Certains axes sont privilégiés comme l'Europe, l'Asie et l'Amérique du nord. D'autres sont méconnus comme le Proche-Orient et l'Afrique. Les réseaux du Mnam couvrent l'Amérique latine, l'Océanie et l'Australie mais ne sont pas toujours stables. On constate que les réseaux du Mnam-Cci touchent inégalement les différentes parties du monde.

Par ailleurs nous avons cherché aussi à mettre en évidence les effets de la circulation des œuvres et des expositions sur le plan culturel. De ce point de vue, les effets portent sur la formation du goût, sur la construction de l'image du musée et sur le phénomène de l'acculturation.

La circulation des œuvres et des expositions renouvelle la formation du goût. La circulation des œuvres liée aux expositions est un facteur important pour la construction de la réputation de l'œuvre comme l'avait montré Francis Haskell à propos des expositions *Mostra della Pittura Italiana del Sei e Settecento* au palais Pitti de Florence

476 pendant 74 jours à comparer aux 1 477 388 visiteurs de l'exposition *Art français* en 1961 pendant 119 jours qui a été un record au Japon.

en 1922, *Peintres de la réalité* au musée de l'Orangerie de Paris en 1934 et 1935 qui ont contribué à orienter le goût du public, la première vers la peinture italienne du XVIII^e siècle comme Caravage et le dernier vers l'art du XVII^e siècle comme Georges de La Tour et Le Nain. En ce sens, la politique de diffusion ne peut pas être seulement considérée comme la stratégie d'un musée mais comme une opération symbolique de la part d'une institution. Nous pouvons voir la formation du goût dans le cas de l'exposition *Africa Remix* qui est une exposition itinérante du Mnam-Cci (M31).⁴⁷¹ L'exposition *Africa Remix*, comme nous l'avons dit, après sa présentation au Centre Pompidou en 2005 a voyagé à Las Palmas de Gran Canaria (Centro atlantico de arte moderno) en 2006, à Tokyo (Mori Art Museum) en 2006, à Stockholm (Moderna Museet) en 2006, et à Johansbourg (Johannesbourg Art Gallery) en 2007. En présentant l'art africain contemporain, cette exposition a aidé à orienter la reconnaissance de l'art africain et de ses artistes et à susciter un goût pour l'art africain contemporain.

La circulation des œuvres et des expositions devient un moteur d'acculturation comme le montre le cas du Japon : le public japonais a développé une connaissance de l'art occidental et il est prêt à découvrir des œuvres qu'il ne connaît pas. Dans le cadre de la politique de diffusion, on ne compte pas seulement les expositions monographiques des grands maîtres mais aussi les expositions thématiques destinées à un public plus averti. Si la circulation des œuvres et des expositions est un instrument d'acculturation, ce phénomène de l'acculturation apparaît particulièrement dans le cadre de la politique de prêt, d'autant plus que le Japon est un partenaire privilégié du Mnam-Cci et l'une des premières destinations pour l'exposition « hors les murs » (M32 et M33). Les expositions dans le cadre des manifestations « hors les murs » qui ont été montrées au Japon entre 2000 et 2007 sont l'exposition *Les années Supports/Surfaces dans les collections du Centre Georges Pompidou* (2000), l'exposition *Raoul Dufy* (2001), l'exposition *Marc Chagall* (2002), l'exposition *Roland Barthes* (2003 et 2004), l'exposition *Henri Matisse* (2004), l'exposition *Brassaï* (2005), et l'exposition *Paris du monde entier : artistes*

⁴⁷¹ Cette exposition est une coproduction entre Museum Kunst Palast de Düsseldorf, Hayward Gallery de Londres, Mori Art Museum de Tokyo et le Musée national d'art moderne de Paris.

étrangers à Paris 1900-2005 (2007). Le Mnam-Cci organise en 2011 l'exposition *Surréalisme* à Tokyo dans le cadre de la manifestation « hors les murs ». Nous pouvons remarquer que le public japonais se familiarisant avec l'art français, la connaissance de l'art français progresse et de plus en plus d'expositions thématiques sont présentées au Japon. Ce processus montre l'acculturation à travers la circulation des œuvres et des expositions.

Sur un autre plan, la circulation des œuvres et des expositions joue un rôle important de valorisation des œuvres des artistes dans les musées à l'étranger. Nous pouvons voir la valorisation de la collection du Mnam-Cci grâce à la politique d'expositions itinérantes (M31). Le résultat que nous avons pu obtenir montre au sommet du palmarès des expositions itinérantes (M31), nous trouvons que les œuvres de Brassai sont les plus diffusées dans le monde entre 2000 et 2007. Qu'en déduire? Si le fonds Brassai est particulièrement riche et une part notable de ses 1 778 œuvres disponibles, la popularité de la photographie de Brassai s'explique par le fait qu'elle est associée dans les représentations partagées par les Français et les étrangers à l'idée du Paris artistique d'après guerre.

La circulation des œuvres et des expositions construit l'image et la réputation d'une institution culturelle à l'échelle internationale comme le montrent, d'une part, la stratégie de la marque de la Fondation Guggenheim ou le projet du Louvre Abou Dhabi, et d'autre part, la programmation « hors les murs » du Centre Pompidou qui se traduit par l'organisation de grandes expositions internationales de qualité : le Mnam-Cci joue un rôle à la fois de prescripteur et diffuseur de l'art moderne et contemporain. La programmation « hors les murs » du Centre Pompidou participe aussi à la construction de l'image et de la réputation du musées. Pour ce qui est du Japon, qui est la première destination pour l'exposition « hors les murs » entre 2000 et 2007, le lancement de la programmation « hors les murs » du Centre Pompidou a créé une image forte et apporté un avantage financier ; lors de l'exposition *Paris du monde entier : artistes étrangers à Paris 1900-2005* montrée à Tokyo en 2007, le Centre Pompidou a reçu 750 000 euros pour la location d'œuvres (Loan Fees). La construction de l'image et de la réputation d'un musée comporte des enjeux économiques. Pourquoi une offre du Mnam-Cci et une

demande se rencontrent-elles dans le cas du prêt pour l'exposition « hors les murs » sans itinérance (M32) et dans le cas du prêt pour l'exposition « hors les murs » itinérante (M33) ? Nous pouvons aborder cette question sous deux angles : quels sont les gains du Mnam-Cci sur le plan matériel et sur le plan symbolique ?, quels sont les gains des partenaires sur le plan culturel et sur le plan économique ?

En effet, les manifestations « hors les murs » peuvent s'expliquer par le développement d'exposition clefs en main. D'un point de vue matériel, l'exposition clefs en main apporte au Mnam-Cci une source de revenus sous la forme du prix de location d'œuvres (Loan Fee). En plus, si l'exposition est une itinérance, le Mnam-Cci peut profiter de cette circulation pour rentabiliser l'exposition. D'un point de vue symbolique, l'exposition clefs en main donne au Mnam-Cci une réputation en diffusant sa marque.

L'intensification du mouvement des œuvres, de la politique d'expositions itinérantes participe-t-elle de la mondialisation des échanges?

Le mouvement d'œuvres et d'expositions s'intensifie dans les années où il y a des événements extraordinaires comme en 2001, 2004 et 2005 et il participe de la mondialisation des échanges. Nos premières analyses des réseaux du Mnam-Cci, des pays et institutions privilégiés du Mnam-Cci, montrent que le mouvement des œuvres et des expositions s'inscrit dans la mondialisation des échanges ; le mouvement des œuvres et des expositions du Mnam-Cci a touché au total 45 pays, et 653 institutions pendant la période 2000-2007.

Par ailleurs, une analyse de cette question permet de voir à quel point les logiques économique et culturelle sont étroitement imbriquées. D'un point de vue économique, le mouvement d'œuvres et d'expositions apporte d'évidentes retombées dans le cas des expositions *blockbuster* ou clefs en mains. D'un point de vue culturel, le mouvement des œuvres et des expositions suscite un intérêt pour la collection du Mnam-Cci, et une acculturation à l'art occidental moderne.

Mais la mondialisation des échanges est partielle comme le montre le cas du Mnam-Cci à travers la circulation des œuvres et des expositions.

Notre analyse des différents tableaux fondés sur les statistiques de prêts d'œuvres

du Mnam-Cci pendant la période 2000-2007, montre que la mondialisation des échanges du Mnam-Cci touche inégalement les différentes parties du monde. Certains axes géographiques sont privilégiés comme l'Europe, l'Asie et l'Amérique du nord. D'autres sont méconnus comme le Proche-Orient et l'Afrique.

Notre analyse de ces tableaux révèle aussi les pays partenaires privilégiés du Mnam-Cci sous deux angles : la fréquence des échanges et le volume des œuvres prêtées. Selon le point de vue de la fréquence des échanges, seuls 15 pays ont des échanges toutes les années entre 2000 et 2007 dont l'Allemagne, le Japon, l'Italie, l'Espagne, les États-Unis, le Royaume-Uni, le Danemark, la Suisse, l'Autriche, l'Australie, le Portugal, le Pays-Bas, la Belgique, le Canada et la Suède. Il y a, en revanche, des pays absents du circuit des échanges ; le Mnam-Cci ne fait que des échanges avec Israël et la Turquie au Proche-Orient, et avec l'Afrique du sud en Afrique. Si l'on analyse le volume des échanges, l'inégalité entre pays apparaît dans la même aire géographique. Tous les pays d'Europe ne sont pas des partenaires forts du Mnam-Cci. Certains pays sont des partenaires forts comme l'Allemagne, l'Italie, l'Espagne, le Royaume-Uni, l'Hongrie, le Danemark, la Croatie, la Suisse, l'Autriche et la Russie. D'autres ne sont pas des partenaires forts comme Monaco, le Luxembourg, la Roumanie, la République tchèque, l'Islande, la Norvège, la Lettonie, l'Irlande et la Slovaquie. Le Brésil est un quasiment le seul partenaire fort en Amérique latine, et l'Asie est représentée par le Japon et la Chine.

Si l'on rapproche la diffusion et les réseaux du Mnam-Cci des constatations du *Kunstkompass*, on remarque que la mondialisation des échanges sur le marché de l'art est limitée au duopôle Europe/Amérique du nord (plus précisément, l'Allemagne et les États-Unis), alors que les échanges du Mnam-Cci concernent aussi l'Asie et à un moindre degré d'autres parties du monde. L'étude de la politique de diffusion montre donc que, quels que soient ses apports en matière culturelle, – même si l'on peut constater la formation d'un goût pour l'art moderne et contemporain et la formation de la compétence de publics étrangers dans certaines conditions, il serait illusoire d'y voir une mondialisation des échanges.

Définition des termes

Définition des formules : “prêt” et “présentation” sur les données calculées

Prêt : 3 prêts = 3 itinérances (lieu d'exposition)

Présentation : 1 présentations = 1 dossier (dossier/exposition)

Type de prêt :

M20 : Prêt courant pour l'exposition sans itinérance

M21 : Prêt courant pour l'exposition itinérante

M29 : Prêt exceptionnel

M31 : Prêt pour l'exposition du Mnam-Cci avec itinérance (co-production)

M32 : Prêt pour l'exposition sans itinérance organisée par le Mnam-Cci nommé « hors les murs »

M33 : Prêt pour l'exposition itinérante organisée par le Mnam-Cci nommé « hors les murs »

Sources et Bibliographie

Sources

Archives du Centre Georges Pompidou

2002018/007

-Exposition *Nan Goldin*

2005014/020

-Hors les murs au Japon

2005036/009

-Exposition *Chagalle* au Japon

-Exposition *Kupka*

2006020/002

-Exposition *Brassai* à Budapest

2006032/001

-Exposition *Kupka* à la Fondation de l'Hermitage

2006037/018

-Projet HLM en Chine dans le cadre de l'année de la France en Chine

2006037/019

-Exposition *Nouvelles vagues*

2007022/004

-Exposition *Raou Dufy* au Japon

2007027/004

-Exposition *Parade* au Brésil

2007027/005

-Exposition *Parade* au Brésil

2008010/006

-Exposition *Africa Remix*

2008010/007

-Exposition *Dada*

2008001/013

-Exposition *Brassai* à Tokyo

2008027/013

-Exposition *Africa Remix*

2008027/014

-Exposition *Africa Remix*

2009011/005

-Exposition *Henri Matisse* au Japon

2009023/018

-Exposition *Marquet* aux États-Unis

2009023/019

-Exposition *Marquet* aux États-Unis

2009023/022

-Exposition *Paris du monde entier* au Japon

2009023/023

-Exposition *Paris du monde entier* au Japon

2009023/024

-Exposition *Paris des photographes*

2009023/025

-Exposition *Paris des photographes*

Archives des musées nationaux

L11X 1857-1910

-Décret, le 14 avril 1908

-Décret, mai 1908, signé par A. Fallières

L11X 1911-1945

-Décret, le 4 janvier 1912, signé par A. Fallières

-Décret, le 1^{er} mai 1914, signé par R. Poincaré

-Arrêté, le 28 février 1929, signé par André François Poncet

-Arrêté, le 21 janvier 1937, signé par Jean Zay

-Arrêté, le 13 novembre 1945, signé par J. Jaujard

L11X 1946-1950

-Arrêté, le 8 janvier 1948, signé par Ed. Maegelen

-Arrêté, le 4 mars 1948, signé par Henri Viguier

-Arrêté, le 13 décembre 1948, signé par J. Jaujard

-Arrêté, le 30 mai 1949, signé par L. Drouart

-Arrêté, le 30 juillet, 1949, signé par L. Drouart

-Arrêté, le 30 novembre 1949, signé par Henri Legrand

-Arrêté, le 6 mars 1950, signé par Henri Legrand

-Arrêté, le 27 avril 1950, signé par L. Drouart

-Arrêté, le 27 avril 1950, signé par Henri Legrand

-Arrêté, le 1^{er} juillet 1950, signé par Henri Legrand

-Arrêté, le 28 juillet 1950, signé par A. Braham

-Arrêté, le 15 septembre 1950

-Arrêté, le 3 novembre 1950, signé par A. Braham

-Arrêté, le 28 novembre 1950, signé par Fontanier

Z11X 1928

-Arrêté, le 21 janvier 1928, signé par Edouard Herriot

Z11X 1932-1933

-Arrêté, le 26 juillet 1933, signé par Émile Bollaert

-Arrêté, le 15 décembre 1933, signé par Émile Bollaert

Z11X 1936

-Arrêté, le 25 août 1936, signé par Jean Zay

Z11X 1946-1948

-Arrêté, le 13 novembre 1948, signé par J. Jaujard

Z11X 1950-1954

-Arrêté, le 28 août 1954, signé par Matteo-Connet

Z11X 1955-1956

-Arrêté, le 13 juin 1956, signé par Jacques Bordeneuve

-Arrêté, le 9 juillet 1956, signé par Jacques Bordeneuve

P30 Leonardo Da Vinci

-Lettre de John Walker, directeur de National Gallery of Art de Washington, à Jean Chatelain, directeur des Musées de France, datée du 28 mars 1963

-Lettre de James J. Rorimer, directeur de The Metropolitan Museum of Art, à André Malraux, ministre des Affaires Culturelles, datée du 16 avril 1963

-Lettre de J. Kenneth Loughry, trésorier de The Metropolitan Museum of Art, à Hubert Landais, directeur-assistant du musée du Louvre, datée du 17 avril 1963

-Note sur le versement de chèques à la Réunion des Musées Nationaux par le Metropolitan Museum of Art de New-York et la National Gallery of Art de Washington, datée du 13 mai 1963

4CC49 Prêt de la Vénus de Milo

-Lettre de Milton H. Sperling à Général Charles de Gaulle datée du 27 mars 1964

-Attestation du directeur des Musées de France concernant le prêt de la Vénus de Milo au Japon

-Lettre de Soichi Tominaga, directeur du Musée National d'Art Occidental de Tokyo, à Jean Chatelain, directeur des Musées de France, datée du 13 janvier 1964

-Lettre de Jean Chatelain, directeur des Musées de France, à Jacques Jaujard, secrétaire général des Affaires Culturelles, datée du 15 novembre 1963

-Lettre de Jean Chatelain, directeur des Musées de France, au directeur du cabinet du Ministre d'Etat chargé des Affaires Culturelles, datée du 29 octobre 1963

-Lettre de Jean Chatelain, directeur des Musées de France, au directeur du cabinet du Ministre d'Etat chargé des Affaires Culturelles, sans date

Documentation AGER

Ma0399 Vénus de Milo

-Rapport sur la présentation exceptionnelle de la Vénus de Milo daté du 2 juin 1964

-Rapport provisoire sur la présentation spéciale de la Vénus de Milo au Japon sans date

Service d'étude et de documentation de département des peintures du musée du Louvre

INV 779, Voyage aux États-Unis 1963 LA JOCONDE

-The Metropolitan Museum of Art, News for Release

MNAM Statistiques de prêts de 2000 à 2007 (Sources : Stéphanie Fargier-Demergès, Responsable des bases de données des Collections et des Expositions du Centre Pompidou)

-Liste des documents et répertoires (Word)

-Liste des Codes Pays-Région-Départements (Word)

-Liste des domaines (Word)

-Liste des types de dossier (Word)

-Liste des dossiers M de Groll (Word)

-Légende des titres de colonnes (Word)

-Mnam-Statistiques Prêts – Année 2000 ACC (Excel)

-Mnam-Statistiques Prêts – Année 2000 ACC et REF (Excel)

-Mnam-Statistiques Prêts – Année 2001 ACC (Excel)

-Mnam-Statistiques Prêts – Année 2001 ACC et REF (Excel)

-Mnam-Statistiques Prêts – Année 2002 ACC (Excel)

-Mnam-Statistiques Prêts – Année 2002 ACC et REF (Excel)

-Mnam-Statistiques Prêts – Année 2003 ACC (Excel)

-Mnam-Statistiques Prêts – Année 2003 ACC et REF (Excel)

-Mnam-Statistiques Prêts – Année 2004 ACC (Excel)

-Mnam-Statistiques Prêts – Année 2004 ACC et REF (Excel)

-Mnam-Statistiques Prêts – Année 2005 ACC (Excel)

-Mnam-Statistiques Prêts – Année 2005 ACC et REF (Excel)

-Mnam-Statistiques Prêts – Année 2006 ACC (Excel)

-Mnam-Statistiques Prêts – Année 2006 ACC et REF (Excel)

-Mnam-Statistiques Prêts – Année 2007 ACC (Excel)

-Mnam-Statistiques Prêts – Année 2007 ACC et REF (Excel)

Rapports (Source : Nathalie Leleu, Chargée des prêts et dépôts du Centre Georges Pompidou)

- Le prêt de collection du MNAM/CCI en 1997 (Word)
- 1997 Graphique (Excel)
- La diffusion des collections en 1998 (Word)
- 1998 Graphique (Excel)
- 1998 Graphique bis (Excel)
- La diffusion des collections en 1999 (Word)
- Rapport sur la diffusion des collections du Musée national d'art moderne en 1999 (Word)
- La diffusion des collections en 2000 (Word)
- Rapport sur la diffusion des collections du Musée national d'art moderne en 2000 (Word)
- 2000 Graphique (Excel)
- La diffusion des collections en 2001 (Word)
- Rapport sur la diffusion des collections du Musée national d'art moderne en 2001 (Word)
- 2001 Graphique (Excel)
- La diffusion des collections en 2002 (Word)
- 2002 Graphique (Excel)
- La diffusion des collections en 2003 (Word)
- 2003 Graphique (Excel)

Rapport d'activité du Centre Georges Pompidou (1977-2007)

Catalogues d'exposition (expositions itinérantes ou expositions « hors les murs »)

Cat.Expo. *Le temps, vite*, [L'exposition présentée au Centre Pompidou du 12 janvier au 17 avril 2000], Paris, Centre Georges Pompidou, 1999

Cat.Expo. *Pierre Huyghe : The Third Memory*, [L'exposition présentée au Centre Pompidou du 8 juin au 9 octobre 2000], Paris, Centre Georges Pompidou, 2000

Cat.Expo. *Rosemarie Trockel : dessin*, [L'exposition présentée au Centre Pompidou du 11 octobre 2000 au 1^{er} janvier 2001], Paris, Centre Georges Pompidou, 2000

Cat.Expo. *From fauvism to impressionism : Albert Marquet : an exhibition from the Centre Pompidou in Paris*, [L'exposition présentée à Columbia, Museum of Art du 13 octobre 30 décembre 2001, à Fort Lauderdale, Museum of Art du 20 janvier au 7 avril 2002, à Athens, Georgia Museum of Art du 17 avril au 7 juillet 2002, à Memphis, Dixon Gallery and Gardens du 28 juillet au 29 septembre 2002, à San Antonio, McNay Art Museum du 8 octobre 2002 au 5 janvier 2003], Basalt (Colo), ArtReach International, New York, Rizzoli International Publications, 2001

Cat.Expo. *Marlene Dumas : nom de personne – name no names*, [L'exposition présentée au Centre Pompidou du 11 octobre au 31 décembre 2001], Paris, Centre Georges Pompidou, 2001

Cat.Expo. *Parade 1901-2001 Collections du Centre Pompidou Musée national d'art moderne Centre de création industrielle*, [L'exposition présentée à Sao Paulo, Pavilhão Lucas Nogueira Garcez du 2 octobre 2001 au 28 janvier 2002], Sao Paulo, Brasil Connects, 2001

Cat.Expo. *Cher peintre : peintures figuratives depuis l'ultime Picabia*, [L'exposition présentée au Centre Pompidou du 12 juin au 25 septembre 2002], Paris, Centre Georges Pompidou, 2002

Cat.Expo. *La révolution surréaliste*, [L'exposition présentée au Centre Pompidou du 6 mars au 24 juin 2002], Paris, Centre Georges Pompidou, 2002

Cat.Expo. *Jean Hélion*, [L'exposition présentée au Centre Pompidou du 8 décembre 2004 au 6 mars 2005], Paris, Centre Georges Pompidou, 2004

Cat.Expo. *Henri Matisse : processus, variation*, [L'exposition présentée à Tokyo, Musée national d'art occidental du 10 septembre au 12 décembre 2004], Tokyo, Musée national d'art occidental, Paris, Centre Georges Pompidou, 2004

Cat.Expo. *Africa remix : l'art contemporain d'un continent*, [L'exposition présentée au Centre Pompidou du 25 mai au 8 août 2005], Paris, Centre Georges Pompidou, 2005

Cat.Expo. *Dada*, [L'exposition présentée au Centre Pompidou du 5 octobre 2005 au 9 janvier 2006], Paris, Centre Georges Pompidou, 2005

Cat.Expo. *Isaac Julien*, [L'exposition présentée au Centre Pompidou du 25 mai au 15 août 2005], Paris, Centre Georges Pompidou, 2005

Cat.Expo. *Nouvelles vagues : un point de vue sur l'art français contemporain à partir des collections du Centre Pompidou*, Musée national d'art Moderne – Centre de création industrielle, [L'exposition présentée à Shanghai, Musée des beaux-arts du 17 janvier au 28 février 2005, à Canton, Musée des beaux-arts du 15 mars au 15 avril 2005, à Pékin, Millenium de Pékin du 28 avril au 15 juin 2005], Canton, Lingnan Art Publishing House, 2005

Cat.Expo. *Yves Klein : corps, couleur, immatériel*, [L'exposition présentée au Centre Pompidou du 5 octobre 2006 au 5 février 2007], Paris, Centre Georges Pompidou, 2006

Cat.Expo. *Paris du monde entier : artistes étrangers à Paris 1900-2005*, [L'exposition présentée à Tokyo, National Art Center du 7 février au 7 mai 2007], Tokyo, Asahi Shimbun, Paris, Centre Georges Pompidou, 2007

Catalogue de la collection

Collection nouveau médias, installation : la collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, [sous la dir. de Christine Van Assche], Paris, Centre Georges Pompidou, 2006

Bibliographie

Ouvrages généraux / Science de l'information et de la communication / Médiation culturelle

Ouvrages

BECKER Howard S, *Les mondes de l'art*, Traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1988

BOURDIEU Pierre et DARBEL Alain, *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969

BRUNET Roger, DOLLFUS Olivier, *Mondes nouveaux*, Paris, Hachette, 1990

BRUNET Roger, *Le déchiffrement du monde : Théorie et pratique de la géographie*, Paris, Berlin, 2001

CAILLET Élisabeth, *À l'approche du musée, la médiation culturelle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1995

CASTELLS Manuel, *La société en réseaux : L'ère de l'information*, Cher, Fayard, 2001

CASTELLS Manuel, *La galaxie Internet*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2001

CAUNE Jean, *Esthétique de la communication*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997

CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien : 1 Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990

GHORRA-GOBIN Cynthi (dir), *Dictionnaire des mondialisations*, Paris, Armand Colin, 2006

CUCHE Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2004

ESPAGNE Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999

HABERMAS Jürgen, *L'espace public : Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1992

HEINICH Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, 2004

JEANNERET Yves, *Penser la trivialité*, Paris, Lavoisier, 2008

- JEUDY Henri Pierre, *Les ruses de la communication*, Paris, Plon, 1989
- JOYEUX-PRUNEL Béatrice, *Nul n'est prophète en son pays ? : L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, Paris, Musée d'Orsay-Nicolas Chaudun, 2009
- LEFEBVRE Henri, *De l'Etat 4. Les contradictions de l'Etat moderne*, Paris, Union Général d'Édition, 1978
- MATTELART Armand, *La mondialisation de la communication*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996
- MATTELART Armand, *L'invention de la communication*, Paris, La Découverte, 1997
- MATTELART Armand, *La communication – monde : Histoire des idées et des stratégies*, Paris, La Découverte, 1999
- MATTELART Armand et MATTELART Michèle, *Histoire des théories de la communication*, Paris, La Découverte, 2004
- MATTELART Armand, *Diversité culturelle et mondialisation*, Paris, La Découverte, 2005
- MATTELART Armand, *Histoire de la société de l'information*, Paris, La Découverte, 2006
- MUSSO Pierre, *Télécommunications et philosophie des réseaux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997
- MUSSO Pierre, *Critique des réseaux*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003
- MUSSO Pierre, *Réseau et société*, Paris, Presses Universitaire de France, 2003
- PÉGUY Charles-Pierre, *Espace, Temps, Complexité : vers une métagéographie*, Paris, Berlin, 2001
- RAFFESTIN Claude, *Pour une géographie du pouvoir*, Librairies Techniques, 1980
- SENARCLENS Pierre de, *La mondialisation : Théories, enjeux et débats*, Paris, Armand Colin, 2005
- WARNIER Jean-Pierre, *La mondialisation de la culture*, Paris, La Découverte, 2004
- WOLTON Dominique, *L'autre mondialisation*, Paris, Flammarion, 2003

Articles

- AUGÉ Marc, « La planète comme territoire. Un défi pour les architectes », in Alessia de

Biase et Cristina Rosse, *Chez nous : identités et territoires dans les mondes contemporains*, Éditions de la Villette, 2006, pp.7-15

CAUQUELIN Anne et MUSSO Pierre, « Outils d'analyse 4 Réseau », in Lucien Sfez, *Dictionnaire critique de la communication*, Tome 1, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, pp.273-276

CHARLE Christophe, « Comparaisons et transferts en histoire culturelle de l'Europe. Quelques réflexions à propos de recherches récentes », in *Les Cahiers Irice*, 2010, n°5, pp.51-73

DEBRAY Régis, « Histoire des quatre M », in *Les cahiers de médiologie*, n°6, 1998, pp.7-24

DOLLFUS Olivier, « Le système-monde : point de vue d'un géographe », in *Sciences Humaines*, n°14, février 1992, pp.24-26

DUFRÊNE Bernadette et GALLEREAU Michèle, « La médiation culturelle : Enjeux professionnels et politiques », in *Hermès*, 38, 2004, pp.199-206

ESPAGNE Michel et WERNER Michaël, « La construction d'une référence culturelle allemande en France genèse et Histoire (1750-1914) », in *Annales ESC*, n°4, juillet-août 1987, pp.969-992

ESPAGNE Michel, « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle », in *Genèses*, 17, septembre 1994, pp.112-121

FOURMENTRAUX Jean-Paul, « Art et réseau : Genèse de la [télé]communication créative », in *Hermès*, 50, 2008, pp.115-120

JEANNERET Yves, « La communication, de quoi parle-t-on ? », in *Sciences Humaines*, n°4, mars 1991, pp.16-18

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Art moderne et cosmopolitisme à la fin du XIX^e siècle : Un art sans frontière? », in *Hypothèses*, 2002, pp.187-199

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Les transferts culturels » Un discours de la méthode, in *Hypothèses*, 2002/1, pp.149-162

LATOUR Bruno, « Ces réseaux que la raison ignore : laboratoires, bibliothèque, collections », in Marc Baratin et Christina Jacob, *Le pouvoir des bibliothèques : La mémoire des livres en Occident*, Paris, Albin Michel, 1996

- LECLERC Gérard, « La circulation mondiale des images. De la fracture Nord-Sud à l'asymétrie transatlantique », in *Esprit*, n°283, mars-avril 2002, pp.333-356
- LEFEBVRE Alain, « Territoires et territorialités en mouvement », in *La médiation culturelle du territoire : imaginaires du territoire et territoires imaginaires*, Ministère de la Culture, 1995, pp.25-34
- LÉVY Jacques, « Les nouveaux espaces de la mobilité », in Michel Bonnet et Dominique Desjeux, *Les territoires de la mobilité*, 2000, pp.155-170
- MARTIN Jean-Yves, « Mondialité et identités » in *la pensée*, 319, Juillet-août-septembre 1999, pp.75-84
- PAULRÉ Bernard, « Réseaux » in Lucien Sfez, *Dictionnaire critique de la communication*, Presses Universitaire de France, 1993
- ROBIN Christelle, « Culture spatiale et identité », in Alessia de Biase et Cristina Rossi, *Chez nous : Identités et territoires dans les mondes contemporains*, Éditions de la Villette, 2006, pp.294-301
- ROUGE Maurice-François, « L'organisation de l'espace et les "réseaux" », in *Éventail de l'histoire vivante*, Paris, Armand Colin, 1953
- RONCAYOLO Marcel, « Territoires » in *Territoire*, Laboratoire de sciences sociales, École normale supérieure, n°1, 1983, pp.3-37
- SABOURIN Louis, « Développement culturel et mondialisation », in *Notes et documents*, 65, septembre-décembre 2002, pp.9-18

Muséologie

A. Ouvrages et articles généraux

Ouvrages

- BERNIER Christine, *L'art au musée : De l'œuvre à l'institution*, Paris, L'Harmattan, 2002
- DAVALLON Jean, *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1986
- DAVALLON Jean, *L'exposition à l'œuvre : Stratégies de communication et médiation*

symbolique, Paris, L'Harmattan, 1999

DEROO Rebecca J, *The Museum Establishment and Contemporary Art : The Politics of Artistic Display in France after 1968*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006

DUFRENE Bernadette, *Art et médiatisation : Le cas des grandes expositions inaugurales du Centre Georges Pompidou (Paris-New York, Paris- Berlin, Paris-Moscou)*, Thèse, 1998

FOCILLON Henri, *La conception moderne des musées*, Communication présentée au Congrès d'histoire de l'art, Paris, 26 septembre-5 octobre 1921

GLICENSTEIN Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009

GOB André, *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*, Paris, Armand Colin, 2006

GOB André, *Le musée, une institution dépassée ?*, Paris, Armand Colin, 2010

Articles

CLARY Joël, « L'objet dans l'exposition itinérante », in *La lettre de l'OCIM*, n°26, mars-avril 1993, pp.9-11

COCHEREAU Jeanne, « Peut-on sortir du balbutiement de la diffusion ? », in *AMCTI infos*, 53, mars 1995, pp.7-8

DAVALLON Jean, « Le musée est-il vraiment un média ? », in *Publics et Musées*, n°2, décembre 1992, pp.99-123

DUFRENE Bernadette, « De l'exposition internationale à l'exposition interculturelle : evolution des problématiques », in *Médiation des cultures*, Actes des journées d'Études 26-27 mars 1999, pp.49-58

FLOUD Peter, « Le service de prêt du Victoria and Albert Museum », in *Museum*, n°4, 1950, pp.296-298

JACOB John, « The loan of works of art for exhibition », in *Museums Journal*, vol.71, n°3, december 1971, pp.105-107

JACOBI Daniel, « Evaluer les coûts d'une exposition », in *La lettre de l'OCIM*, mars-avril 1991, n°14, pp.21-25

HEUZÉ Michèle, « Exposition : amélioration des conditions de prêts internationaux », in

L'Estampille/L'objet d'Art, n°288, février 1995, p.17

McCANN MORLEY Grace L, « Musées et expositions itinérantes » in *Museum*, n°4, 1950, pp.261-266

MAGNIN Bergit, « Itinérance, coproduction et transférabilité d'expositions thématiques », in *Le futur antérieur des musées*, 1991, pp.53-56

MALARO Marie C, « Anatomie d'un prêt », in *Museum international*, 178, n°2, 1993, pp.51-54

MARCEAU Cécile, « De l'éthique de la collection : l'universalité en question », in *Museum international*, n°235, septembre 2007, pp.78-85

MURPHY Bernice, « Mémoire, histoire et musée », in *Museum International*, n°227, septembre 2005, pp.72-79

PIGNON Corinne, « Voyages d'expositions », in *Musées et collections publiques de France*, n°204, 1994, pp.6-11

REGOURD Martine, « Les musées en Région au prisme de la recomposition des territoires », in *Sciences de la société*, n°71, mai 2007, pp.152-168

RUPPHI Catherine, « Qui sont les producteurs d'expositions itinérantes ? », in *La lettre de l'OCIM*, n°70, juillet-août 2000, pp.20-25

WELTY Christine, « L'itinérance des expositions vue par le producteur », in *AMCSTI infos*, 53, mars 1995, pp.4-6

Revue

Problèmes politiques et sociaux, « Le renouveau des musées », n°910, mars 2005

B.Histoire culturelle, Histoire des musées

Ouvrages

BAZIN Germain, *Le temps des musées*, Liège, Desoer S.A., 1967

DUPUY Marie-Anne et al, *Vivant Denon, Directeur des Musée sous le consultat et l'empire : Correspondance (1802-1805)*, Tome II, Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, 1999

HASKELL Francis, *Le musée éphémère : Les Maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, Gallimard, 2002

LANZAC DE LABORIE Léon de, *Paris sous Napoleon, VIII : spectacles et musées*, Paris, Plon-Nourrit, 1913

LEBOVICS Herman, *Mona Lisa's escort : André Malraux and the Reinvention of French Culture*, New York, Cornelle University Press, 1999

MONNIER Gérard, *L'art et ses institutions en France : De la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995

POULOT Dominique, *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, 2005

POULOT Dominique, *Une histoire des musées de France XVII^e-XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2005

Articles

Pierre Mazars, « La Joconde ne doit pas quitter le Louvre », in *Le Figaro*, le 3 décembre 1962

POMMIER Édouard, « Collections nationales et musées 1790-1801 », in *Le rôle de l'État dans la constitution des collections des musées de France et d'Europe*, Colloque du Bicentenaire de l'Arrêté consulaire dit Arrêté Chaptal (14 fructidor an IX – 1^{er} septembre 1801), Direction des musées de France, 2003

BADEROU Henri, « Un échange d'œuvres d'art entre les musées de Paris et de province sous la Révolution », in *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1935, pp.168-202

WAUQUIEZ Eliane, « Académisme et modernité », in *Le livre des expositions universelles 1851-1989*, Paris, Union Centrale des Arts Décoratifs, 1983, pp.243-256

C.Régie des œuvres

Ouvrages

Art in Transit : Studies in the Transport of Painting, International Conference on the Packing and Transportation of Paintings, september 9,10, and 11, 1991, London

CASE Mary, *Registrars on Record : Essays on Museum Collections Management*, Washington, American Association of Museums, 1988

L'entretien des objets de musée, manipulation, transport, entreposage, ICOM-Suisse, 1989

Articles

BENSARD Éva, « Régisseur d'œuvres d'art », in *Le Journal des Arts*, n°180, novembre 2003, p.37

DE WALLENS Anne, « Le rôle du régisseur dans le conception et la vie des réserves du département des peintures du musée du Louvre », in *Musées et collections publiques de France*, n°229-230, mars 2002, pp.21-23

GIRARD Hélène, « Régisseurs d'œuvres d'art : l'Afroa plaide pour une formation spécifique », in *La gazette des communes des départements des régions*, n°10, 6 mars 2000, p.50

LESTER Joan, « A code of Ethics for Curators », in *Museum News*, February 1983, vol.61, no.3, pp.36-40

POMARÈDE Vincent, « Les acteurs de la conservation préventive : Évolution des professions au cœur des musées français et nécessité de statuts », in *Actes de la deuxième conférence européenne des régisseurs d'œuvres d'art*, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 14 et 15 novembre 2000, pp.137-143

VASSAL Hélène, « Régisseurs d'œuvres d'art : de l'émergence d'une nouvelle à l'identification d'un métier », in *Musées et collections de France*, n°221/222, décembre 1998-mars 1999, pp.90-92

VASSAL Hélène et DELSAUT Josée, « Acteurs et compétences », in *Musées et collections publiques de France*, n°229-230, mars 2002, pp.4-7

WALLENS Anne de, « Les constats d'état réalisés lors des prêts aux expositions temporaires : Le cas du département des peintures du Musée du Louvre », in *Actes de la deuxième conférence européenne des régisseurs d'œuvres d'art*, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 14 et 15 novembre 2000, pp.57-59

D.Internationalisation

Ouvrages

GUASCH Anna Maria et ZULAIKA Joseba, *Learning from the Bilbao Guggenheim*, Nevada, University of Nevada, 2005

MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1997

MOULIN Raymonde, *Le marché de l'art : Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2003

QUEMIN Alain, *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché (Le rapport disparu)*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002

Articles

ADAM Guillaume, « Un savoir vivre à l'usage des musées », in *Le Journal des Arts*, n°40, le 13 juin 1997, p.5

BELLETT Harry, « Ces 1 400 personnes qui partent en guerre contre “les dérives commerciales” du Louvre », in *Le Monde*, le 9 janvier 2007, p.26

BELLETT Harry, « Un Guggenheim pour Abou Dhabi : Le premier musée aux ambitions planétaires », in *Le Monde*, le 25 janvier 2007

BENHAMOU Françoise, « Le musée, acteur de la mondialisation », in *La Croix*, le 13 mars 2007

BENSAHEL Natahlie, « Abou Dhabi négocie son Louvre à lui », in *Libération*, le 5 octobre 2006, pp.7-8

CACHIN Françoise, CLAIR Jean et RECHT Roland, « Les musées ne sont pas à vendre », in *Le Monde*, le 13 décembre 2006, p.25

DUPUY Gérard, « Guggenheim, pionnier de la succursale : Le musée new-yorkais fait circuler sa collection dans le monde entier. Exemple à Bonn », in *Libération*, le 5 octobre 2006

FABRE Clarisse, « L'agence chargée de piloter le Louvre-Abou Dhabi est prête », in *Le Monde*, le 5 mai 2007, p.27

FOLLOROU Jacques, « Le contrat Abou Dhabi », in *Le Monde*, le 11 janvier 2007, p.24

GÉNIÈS Bernard, « La polémique du “Louvre des sables” », in *Le Nouvel Observateur*, 18-24 janvier 2007, pp.72-73

GÉNIÈS Bernard et FREDET Jean-Gabriel, « Le Louvre des sables », in *Le Nouvel Observateur*, 22-28 mars 2007, pp.13-20

GUERRIN Michel et DE ROUX Emmanuel, « Musée à l'heure de la mondialisation », in *Le Monde*, le 20 janvier 2007

HÉLIOT Armelle, « Réinventer le Centre Pompidou », in *Le Figaro*, le 17 février 2005

HÉLIOT Armelle, « Polémique sur les prêts du Louvre », in *Le Figaro*, le 6 janvier 2007

HERZBERG Nathaniel, « Le Louvre veut placer sur les marchés financiers l'argent d'Abu Dhabi », in *Le Monde*, le 6 mars 2008

LANG Jack, « Le Louvre, un musée universel », in *Le Monde*, le 1^{er} février 2007, p.18

LAUNET Édouard, « Un Louvre pour l'île du Bonheur », in *Libération*, le 3 février 2007

LESER Eric, « Un Guggenheim pour Abou Dhabi », in *Le Monde*, le 25 janvier 2007

MARIANI-DUCRAY Francine, « Nos œuvres d'art doivent circuler dans le monde », in *Le Monde*, le 22 décembre 2006, p.20

MARIN Jean-Yves, « Prêter des œuvres d'art ou les rendre ? », in *La Croix*, le 6 juin 2007

MICHÈLE Leloup, « Musée : le choc Bilbao », in *L'Express*, le 2 octobre 1997

REGOURD Martine, THURIOT Fabrice, « Musées et monuments entre enjeux d'image et de gestion du local au mondial », in *Patrimoine et mondialisation*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp.117-134

RIDING Alan, « France Frets as Louvre Looks Overseas », in *The New York Times*, le 1^{er} janvier 2007

ROUX Emmanuel de, « Le Louvre a signé le contrat du siècle », in *Le Monde*, le 8 mars 2007, p.30

ROUX Emmanuel de, « La manne financière d'Abu Dhabi profite d'abord au Louvre », in *Le Monde*, le 4 février 2008

YOUNG Linda, « Mondialisation, culture et musées », in *Nouvelles de l'Icom*, 2002, vol.55, n°1, p.3

VARGA Caroline, « Quand les musées deviennent des multinationales », in *Espaces*, décembre 2001, 188, pp.24-32

VARGA Caroline, « La Fondation Guggenheim, première chaîne internationale de musée », in *Espaces*, décembre 2001, 188, pp.33-38

VARGA Caroline, « L'internationalisation, un phénomène qui touche aussi l'Ancien continent », in *Espaces*, décembre 2001, 188, pp.39-45

Revue

Questions internationales, « L'art dans la mondialisation », n°42, mars-avril 2010

E.La politique de déconcentration

Articles

CORDELIER Jérôme, « Vous avez dit chefs-d'œuvre ? », in *Le Point*, le 4 juin 2009

DESCAMPS Elise, « Pompidou-Metz suscite tous les espoirs en Lorraine », in *La Croix*, le 11 mai 2010

DÉSIRONTE André, « Le modèle Bilbao », in *La Presse*, le 11 octobre 2008

MATHONNET Philippe, « Les musées changent la ville », in *Le Temps*, le 22 novembre 2008

RYKNER Didier, « Les dix raisons pour lesquelles le Louvre-Lens est un mauvais projet », in <http://www.latribunedelart.com>, le 3 décembre 2009

WOLF Laurent, « Chefs-d'œuvre en stock », in *Le Temps*, le 15 mai 2010

« Nous allons créer un Centre Pompidou mobile, démontable et transportable », Interview avec Alain Saban, in *Le Monde*, le 25 octobre 2007

« Ce ne sera pas un ovni parisien », Interview avec Alain Saban, in *Le Monde*, le 11 mai 2010

« Pompidou Metz sera unique », Interview avec Alain Saban, in *Le Point*, le 4 juin 2009

« Le Louvre-Lens répondra à nos questions », Interview avec Henri Loyrette, in *La Voix du Nord*, le 29 mai 2005

F.Droit

Ouvrages

CHATELAIN Françoise, PATTYN Christian, CHATELAIN Jean, *Œuvres d'art et objets de collection en droit français*, Paris, Berger-Levrault, 1997

CHATELAIN Jean, *Droit et administration des musées*, Paris, La Documentation française/École du Louvre, 1993

CORNU Marie et MALLET-POUJOL Nathalie, *Droit, œuvres d'art et musée : Protection et valorisation des collections*, Paris, CNRS Éditions, 2006

HOFFMAN Barbara T, *Art and Cultural Heritage : Law, Policy, and Practice*, New York, Cambridge University Press, 2006

PALMER Norman, *Art Loans*, London, Kluwer Law International and International Bar

Association, 1997

Articles

MESMER Philippe, « Le Japon, nouvel eldorado pour les musées français » in *Le Monde*, le 15 mai 2007

SPAACK Isabelle, « L'essor du clé en main », in *Le Journal des Arts*, n°34, mars 1997

G.Économie / Gestion

Ouvrages

ALEXANDER Victoria D, *Museums & Money : The Impact of Funding on Exhibitions, Scholarship and Management*, Indiana University Press, 1996

BENHAMOU Françoise, *L'économie du star-system*, Paris, La Découverte, 2002,

BENHAMOU Françoise, *L'économie de la culture*, Paris, La Découverte, 2011

COLBERT François, *Le marketing des arts et de la culture*, Montréal, Paris, Gaëtan morin édition, 2000

EVRARD Yves, *Le management des Entreprises Artistiques et Culturelles*, Paris, ECONOMICA, 1993

FELDSTEIN Martin, *The Economics of Art Museums*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991

JOUYET Jean-Pierre et LÉVY Maurice, *L'économie de l'immatériel*, Paris, La Documentation française, 2006

KAPFERER Jean-Noël, *Les marques, capital de l'entreprise : Les chemins de la reconquête*, Paris, Les Éditions d'organisation, 1995

KLEIN Naomi, *No logo : La Tyrannie des marques*, traduit de l'anglais par Michel Saint-Germain, Paris, Éditions J'ai lu, 2004

KOTLER Philip, *Marketing management*, Paris, Pearson Education France, 2006

LEVI Georges, *Branding management : La marque, de l'idée à l'action*, Paris, Pearson Education France, 2005

MACLEAN Fiona, *Marketing the Museum*, New York, Routledge, 1997

TOBELEM Jean-Michel, *Musée, Gérer autrement : Un regard international*, Paris, La Documentation française, 1996

TOBELEM Jean-Michel, *Le musée, une « organisation culturelle de marché ? »* :
Contribution à une doctrine de la gestion muséale, Thèse, 2003

TOBELEM Jean-Michel, *Le nouvel âge des musées*, Paris, Armand Colin, 2005

Articles

BOTTI Simona, « What Role for Marketing in the Arts ? An Analysis of Arts Consumption and Artistic Value », in *International Journal of Art Management*, vol.2, no.3, spring 2000, pp.14-27

BOURGEON-RENAULT Dominique, « Du marketing expérientiel appliqué aux musées », in *Cahier espaces 87*, novembre 2005, pp.41-47

CALDWELL Niall G, « The Emergence of Museum Brands », in *International Journal of Art Management*, vol.2, no.3, spring 2000, pp.28-34

CITTANOVA Marie-Laure, « Les musées exposent leurs stratégies marketing », in *Les Echos*, le 25 juin 2008, p.15

FILIATRAULT Pierre, CHEBAT Jean-Charles, « Pratiques de gestion du marketing des services », in *Revue française du Marketing*, n°113, mai-juin-juillet 1987, pp.49-67

LE MAREC Joëlle, DESHAYES Sophie, « Évaluation, marketing et muséologie », in *Publics et Musées*, n°11-12, janvier-juin 1997, pp.165-191

MCCART Mike, « Arts marketing : the next twenty years », in *International Arts Manager*, vol.3, no.2, march 1990, pp.20-23

MACLEAN Fiona, « Le passé est à vendre : réflexions sur le marketing des musées », in *Publics et Musées*, n°11-12, janvier-juin 1997, juillet-décembre 1997, pp.15-35

MAYAUX François, « Le marketing au service de la culture », in *Revue française du Marketing*, n°113, mai-juin-juillet 1987, pp.37-47

SCOTT Carol, « Branding : Positioning Museums in the 21st Century », in *International Journal of Art Management*, vol.2, no.3, spring 2000, pp.35-39

TOBELEM Jean-Michel, « De l'approche marketing dans les musées », in *Publics et Musées*, n°2, décembre 1992, pp.49-69

H.Revue de presse : les expositions organisées par le Musée national d'art moderne à l'étranger (les expositions « hors les murs »)

ALBERT Marie-Douce, « La France de l'art et du savoir-faire s'expose », in *Le Figaro*, le 8 octobre 2004

BARI Dominique, « Les portes du gigantesque marché chinois s'ouvrent », in *L'Humanité*, le 13 octobre 2004

BENOIST Annick, « L'Année de la France en Chine s'ouvre le 9 octobre à Pékin », in *AFP Infos Française*, le 4 octobre 2004

CHAUVY Laurence, « Kupka sème pistils et étamines à l'Hermitage », in *Le Temps*, le 8 juillet 2003

DAGEN Philippe, « Kupka, inventeur méconnu d'une abstraction sans limite », in *Le Monde*, le 1^{er} septembre 2003

DUMONT Étienne, « L'Hermitage ose Kupka, l'ancien tchèque de Paris », in *Tribune de Genève*, le 28 juin, 2003

GENEVIEVE Breerette, « Quand la France parade à Sao Paulo grâce à l'art contemporain », in *Le Monde*, le 3 novembre 2001

MESMER Philippe, « Beaubourg inaugure le plus grand musée du Japon », in *Le Monde*, le 15 février 2007

NURIDSANY Michel, « ARTS au Jeu de Paume, deux artistes brésiliens de premier ordre, Mira Schendel et Tunga, et, à Sao Paulo, le Centre Pompidou à la "Parade" », in *Le Figaro*, le 19 octobre 2001

TINAZZI Noël, « L'art français s'exporte en Chine », in *La Tribune*, le 1^{er} février 2005

« Année de la France en Chine », in *L'Humanité*, le 6 octobre 2004

« Objectif photo à Canton », in *La Tribune*, le 1^{er} février 2005

« La culture française à l'assaut de la Chine », in *Le Figaro*, le 4 février 2005

« "Nouvelles Vagues" à Shanghai », *Le Figaro*, le 4 février 2005

« Une foule de chantiers pour le Centre Pompidou », in *AFP Infos Française*, le 17 mars 2005

« Nouveau musée d'art moderne à Tokyo », in *La Presse*, le 10 février 2007

Asahi Shimbun, le 7 février 2007

Asahi Shimbun Weekly AERA, le 26 février 2007

Komei Gurafu, le 1^{er} octobre 2004

Mainichi Shimbun, le 16 septembre 2004

Sankei Shimbun, le 19 octobre 2004

Shin Bijutsu Shimbun, le 11 octobre 2004

Shin Bijutsu Shimbun, le 1^{er} février 2005

Shukan Shincho, le 22 septembre 2004

Uryu Tsuushin, le 30 décembre 2004

Waseda Daigaku Shinbun, le 12 octobre, 2004

Yomiuri Shimbun, le 21 juin 2004

Politique culturelle

Ouvrages

BERNARD Antoine, *Le ministère des affaires culturelles et la mission culturelle de la collectivité*, Paris, La Documentation française, 1989

DIJIAN Jean-Michel, *Politique culturelle : la fin d'un mythe*, Paris, Gallimard, 2005

DOLLOT Louis, *Les relations culturelles internationales*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964

FUMAROLI Marc, *L'État culturel : Une religion moderne*, Paris, LGF, 1999

GLIEZAL Jean-Jacques, *L'art et le politique : Essai sur la médiation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994

GOURNAY Bernard, *Exception culturelle et mondialisation*, Paris, Presses de Sciences Po, 2002

LOMBARD Alain, *Politique culturelle internationale : Le modèle français face à la mondialisation*, Paris, Maison des cultures du monde, 2003

MESNARD André-Hubert, *L'action culturelle des pouvoirs publics*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1969

MOULINIER Pierre, *Politique culturelle et décentralisation*, Paris, L'Harmattan, 2002

MOULINIER Pierre, *Les politiques publiques de la culture en France*, Paris, Presses

Universitaires de France, 2006

POIRRIER Philippe, *Histoire des politiques culturelles de la France contemporaine*, Dijon, Université de Bourgogne, 1998

POIRRIER Philippe, *L'état et la culture en France au XX^e siècle*, Paris, Librairie Générale Française, 2000

POIRRIER Philippe, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2004

RAYMOND Jean-François de, *L'action culturelle extérieure de la France*, Paris, La Documentation française, 2000

REGOURD Serge, *L'exception culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002

RIGAUD Jacques, *L'exception culturelle : Culture et pouvoirs sous la V^e République*, Paris, Bernard Grasset, 1995

ROCHE François, PIGNIAU Bernard, *Histoires de diplomatie culturelle des origines à 1995*, Paris, La Documentation française, 1995

SAEZ Guy, *Institutions et vie culturelle*, Paris, La Documentation française, 2004

SALON Albert, *L'action culturelle de la France dans le monde*, Paris, Fernand Nathan, 1983

URFALINO Philippe, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Hachette Littérature, 2004

Articles

BROCHAND Pierre, « Le rôle de l'État dans l'action culturelle extérieure de la France », in *Revue française d'administration publique*, janvier-mars 1996, n°77, pp.123-127

DUBOIS Vincent, « Les collectivités locales, la culture et l'international », in *L'observatoire des politiques culturelles*, n°12, automne 1996, pp.12-15

KOURLIANDSKY Jean-Jacques, « Relations internationales et culture », in *Relations internationales et stratégiques*, n°10, été 1993, pp.37-49

LASNIER Jean-François, « Culture française à l'étranger : Malaise diplomatique », in *Beaux Arts magazine*, n°237, février 2004, pp.82-89

REGOURD Serge, « La culture comme enjeu politique », in *Hermès*, n°40, 2004, pp.28-32

RIGAUD Jacques, « L'exception culturelle, singularité française ou modèle européen ? »,

in *ÉTUDES*, décembre 1997, pp.599-608

URFALINO Philippe, « Georges Pompidou et l'évolution de discours de l'État sur la culture et l'art », in *Georges Pompidou, homme de culture*, Texte recueillis et retranscrits par Philippe Tétart, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1995, pp.87-92

Centre Georges Pompidou

Ouvrages

BAUDRILLARD Jean, *L'effet beaubourg : implosion et dissuasion*, Paris, Éditions Galilée, 1977

BORDAZ Robert, *Le Centre Pompidou : une nouvelle culture*, Paris, Éditions Ramsay, 1977

DUFRÊNE Bernadette, *La création de Beaubourg*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2000

DUFRÊNE Bernadette (dir), *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2007

LAUXEROIS Jean, *L'Utopie Beaubourg, vingt ans après*, Paris, BBI – Centre Georges Pompidou, 1996

LEROY Marie, *Le phénomène Beaubourg*, Paris, Éditions Syros, 1977

MOLLARD Claude, *L'enjeu du Centre Georges Pompidou*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976

MOLLARD Claude, *Le mythe de Babel*, Paris, Grasset, 1984

TÉTART Philippe (dir), *Georges Pompidou, homme de culture*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1995

Articles

GALLOT Geneviève, « Le Centre Pompidou, une utopie épuisée ? Histoire et perspectives » in *French Politics and Society*, vol.15, n°3, summer 1997, pp.44-56

MESSU Michel, « L'effet Beaubourg », in *Cahier de recherche*, mai 1995, n°69, pp.1-25

PINTO Louise, « Déconstruire Beaubourg, Art, Politique et Architecture », in *Sciences sociales et histoires*, décembre 1991, pp.98-124