

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

Annexe

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

SOMMAIRE

ANNEXE 1

Textes de lois et Textes professionnels.....	5
RÉGLEMENT (CEE) N°3911/92 DU CONSEIL du 9 décembre 1992 concernant l'exportation de biens culturels.....	6
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.....	11
Décret n°93-124 du 29 janvier 1993 relatif aux biens culturels soumis à certaines restrictions de circulation.....	17
LOI n°92-1477 du 31 décembre 1992 relative aux produits soumis à certaines restrictions de circulation et à la complémentarité entre les services de police, de gendarmerie et de douane.....	20
Décret n°81-240 du 3 mars 1981 relatif aux prêts et aux dépôts d'œuvres des musées nationaux.....	22
ICOM (International Council of Museum) : Code de déontologie de l'ICOM pour les musée.....	23
AFROA (Association française des Régisseurs d'Œuvres d'ART) : Présentation.....	37
AFROA (Association française des Régisseurs d'Œuvres d'ART) : Tableau de synthèse.....	38
AAM (American Association of Museums) - RCAAM (Registrars Committee of AAM) : Code of Ethics for Registrars.....	42
AAM (American Association of Museums) - RCAAM (Registrars Committee of AAM) : Code of Practice for Couriering Museum Objects.....	48

ANNEXE 2

Entretiens.....	53
Olga Makhroff.....	54
Hanako Nishino.....	59
Junji Ito.....	62
Jean-Paul Ameline.....	64
Didier Ottinger.....	70
Germain Viatte.....	74

ANNEXE 3

Cartographies.....	77
No.1 : Les partenaires forts du Mnam-Cci entre 2000 et 2007.....	78
No.2 : Les œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées entre 2000 et 2007.....	79
No.3 : Les œuvres du Mnam-Cci les plus présentées entre 2000 et 2007.....	80
No.4 : Les œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées dans le cadre d'une exposition itinérante (coproduction) du Mnam-Cci (M31) entre 2000 et 2007.....	81
No.5 : Les œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées dans le cadre d'une exposition « hors les murs » itinérante (M33) entre 2000 et 2007.....	82
No.6 : Les réseaux du prêt dans le cadre d'une exposition itinérante (coproduction) du Mnam-Cci (M31) entre 2000 et 2007.....	83
No.7 : Les réseaux du prêt dans le cadre d'une exposition « hors les murs » itinérante (M33) entre 2000 et 2007.....	84
No.8 : Les réseaux du prêt dans le cadre d'une exposition « hors les murs » sans itinérance (M32) entre 2000 et 2007.....	85

ANNEXE 4

Tableaux complets	86
-------------------------	----

1. Prêts du Mnam-Cci

Tableau 1 : Prêts d'œuvres du Mnam-Cci par type (M20, M21, M29, M31, M32, M33) entre 2000 et 2007.....	88
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	89
Tableau 3 : Prêts d'œuvres du Mnam-Cci par aire géographique entre 2000 et 2007	90
Tableau 4 : Prêts d'œuvres du Mnam-Cci par pays entre 2000 et 2007	91

2. Pays bénéficiaires

Tableau 5 : Palmarès des pays bénéficiaires des prêts selon la fréquence et le volume des œuvres prêtées.....	92
Tableau 6 : Palmarès des pays qui bénéficient des prêts du Mnam-Cci entre 2000 et 2007, triés par volume du plus grand au plus petit.....	93
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.....	94
Tableau 8 : 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	95

3. Institutions bénéficiaires

Tableau 9 : Palmarès des institutions selon le nombre d'expositions organisées à partir des œuvres du Mnam-Cci entre 2000 et 2007.....	99
Tableau 10 : Palmarès par nationalité des institutions qui bénéficient des prêts du Mnam-Cci entre 2000 et 2007	100

4. Palmarès des œuvres les plus diffusées

Tableau 11 : Palmarès des œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées entre 2000 et 2007	101
Tableau 12 : Palmarès des œuvres du Mnam-Cci les plus présentées entre 2000 et 2007	102
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	103

5. Différents types d'expositions

a. Expositions organisées par le Mnam-Cci (M31, M32, M33)

Tableau 14 : Prêts dans le cadre d'expositions organisées par le Mnam-Cci par type (M31, M32, M33) entre 2000 et 2007	104
Tableau 15 : Prêts dans le cadre d'expositions organisées par le Mnam-Cci (M31, M32, M33) par aire géographique entre 2000 et 2007.....	104
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	105

b. Expositions itinérantes (M31)

Tableau 17 : Prêts d'œuvres dans le cadre des expositions itinérantes (M31) entre 2000 et 2007	106
--	-----

Tableau 18 : Prêts d'œuvres du Mnam-Cci par aire géographique et par année (M31).....	106
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).....	107
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.....	107
<i>c. Expositions « hors les murs » itinérantes (M33)</i>	
Tableau 21 : Prêts d'œuvres pour les expositions itinérantes sous la forme de « hors les murs » (M33) entre 2000 et 2007	108
Tableau 22 : Prêts d'œuvres du Mnam-Cci par aire géographique et par année (M33).....	108
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).....	109
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	109
<i>d. Expositions « hors les murs » sans itinérance (M32)</i>	
Tableau 25 : Prêts d'œuvres pour les expositions sans itinérance sous la forme de « hors les murs » (M32) entre 2000 et 2007	110
Tableau 26 : Prêts d'œuvres du Mnam-Cci par aire géographique et par année (M32).....	110
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).....	111
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	111
<i>e. Expositions organisées par les institutions étrangères à partir de la collection du Mnam-Cci (M20, M21, M29)</i>	
Tableau 29 : Prêts dans le cadre d'expositions organisées par les institutions étrangères par type (M20, M21, M29) entre 2000 et 2007.....	112
Tableau 30 : Prêts dans le cadre d'expositions organisées par les institutions étrangères (M20, M21, M29) par aire géographique entre 2000 et 2007	112
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.....	113
<i>6. Marché de l'art et Réputation des artistes</i>	
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	114
Tableau 33 : Kunstkompass : Évolution du pourcentage de l'acquisition de points entre 2000 et 2007	115
<i>7. Collection du Mnam-Cci : palmarès des œuvres les plus demandées</i>	
Tableau 34 : Palmarès des œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées en Allemagne entre 2000 et 2007	116
Tableau 35 : Palmarès des œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées en Italie entre 2000 et 2007	116

Tableau 36 : Palmarès des œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées au Japon entre 2000 et 2007	
.....	116

ANNEXE 5

Iconographies	117
Les œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées entre 2000 et 2007	118
Les œuvres du Mnam-Cci les plus présentées entre 2000 et 2007	119
Les œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées dans le cadre d'une exposition itinérante (coproduite) du Mnam-Cci (M31) entre 2000 et 2007	120
Les œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées dans le cadre d'une exposition « hors les murs » itinérante (M33) entre 2000 et 2007	121
Les œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées en Allemagne entre 2000 et 2007	122
Les œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées en Italie entre 2000 et 2007	123
Les œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées au Japon entre 2000 et 2007	124

ANNEXE 1

Textes de lois et Textes professionnels

RÈGLEMENT (CEE) N°3911/92 DU CONSEIL du 9 décembre 1992 concernant l'exportation de biens culturels

31. 12. 92

Journal officiel des Communautés européennes

N° L 395/1

I

(Actes dont la publication est une condition de leur applicabilité)

RÈGLEMENT (CEE) N° 3911/92 DU CONSEIL

du 9 décembre 1992

concernant l'exportation de biens culturels

LE CONSEIL DES COMMUNAUTÉS EUROPÉENNES,

vu le traité instituant la Communauté économique européenne, et notamment son article 113,

vu la proposition de la Commission ⁽¹⁾,

vu l'avis du Parlement européen ⁽²⁾,

vu l'avis du Comité économique et social ⁽³⁾,

considérant que, en vue de l'achèvement du marché intérieur, il est nécessaire d'avoir des règles concernant les échanges avec les pays tiers pour assurer la protection des biens culturels;

considérant que, à la lumière des conclusions du Conseil du 19 novembre 1990, il est nécessaire de prendre des mesures notamment pour assurer un contrôle uniforme des exportations des biens culturels aux frontières extérieures de la Communauté;

considérant qu'un tel système devrait exiger la présentation d'une autorisation délivrée par l'État membre compétent préalablement à l'exportation de biens culturels relevant du présent règlement; que, à cet effet, il est nécessaire d'avoir une définition claire du champ d'application desdites mesures et de leurs modalités d'application; que la mise en œuvre du système devrait être aussi simple et efficace que possible; que, afin d'assister la Commission dans l'exercice des compétences qui lui sont conférées par le présent règlement, il convient d'instituer un comité;

considérant que, compte tenu de l'expérience considérable des autorités des États membres dans l'application du règlement (CEE) n° 1468/81 du Conseil, du 19 mai 1981, relatif à l'assistance mutuelle entre les autorités adminis-

tratives des États membres et à la collaboration entre celles-ci et la Commission en vue d'assurer la bonne application des réglementations douanière ou agricole ⁽⁴⁾, il y a lieu d'appliquer ledit règlement au présent domaine;

considérant que l'annexe du présent règlement vise à préciser les catégories de biens culturels qui doivent faire l'objet d'une protection particulière lors des échanges avec les pays tiers, sans préjuger de la définition, par les États membres, des trésors nationaux au sens de l'article 36 du traité,

A ARRÊTÉ LE PRÉSENT RÈGLEMENT:

Article premier

Sans préjudice des pouvoirs des États membres au titre de l'article 36 du traité, on entend par «biens culturels», aux fins du présent règlement, les biens figurant à l'annexe.

TITRE I

Licence d'exportation

Article 2

1. L'exportation de biens culturels hors du territoire douanier de la Communauté est subordonnée à la présentation d'une licence d'exportation.

2. L'autorisation d'exportation est délivrée sur demande de l'intéressé:

— par une autorité compétente de l'État membre sur le territoire duquel le bien culturel en question se trouvait, légalement et à titre définitif, au 1^{er} janvier 1993,

⁽¹⁾ JO n° C 53 du 28. 2. 1992, p. 8.

⁽²⁾ JO n° C 176 du 13. 7. 1992, p. 31.

⁽³⁾ JO n° C 223 du 31. 8. 1992, p. 10.

⁽⁴⁾ JO n° L 144 du 2. 6. 1981, p. 1. Règlement modifié par le règlement (CEE) n° 945/87 (JO n° L 90 du 2. 4. 1987, p. 3).

— ou, après cette date, par une autorité compétente de l'État membre sur le territoire duquel il se trouve après envoi légal et définitif d'un autre État membre, ou importation d'un pays tiers, ou réimportation d'un pays tiers après envoi légal d'un État membre audit pays tiers.

Toutefois, sans préjudice du paragraphe 4, l'État membre qui est compétent conformément au premier alinéa premier et deuxième tirets, peut ne pas exiger d'autorisation d'exportation pour les biens culturels visés aux premier et deuxième tirets de la catégorie A.1 de l'annexe, lorsqu'ils offrent un intérêt archéologique ou scientifique limité, et à condition qu'ils ne soient pas le produit direct de fouilles, de découvertes et de sites archéologiques dans un État membre, et que leur présence sur le marché soit légale.

L'autorisation d'exportation peut être refusée, aux fins du présent règlement, lorsque les biens culturels en question sont couverts par une législation protégeant des trésors nationaux ayant une valeur artistique, historique ou archéologique dans l'État membre concerné.

Si nécessaire, l'autorité visée au deuxième tiret du premier alinéa entre en contact avec les autorités compétentes de l'État membre d'où provient le bien culturel en question, notamment les autorités compétentes au sens de la directive 93/.../CEE du Conseil, du ... , relative à la restitution de biens culturels ayant quitté illicitement le territoire d'un État membre ⁽¹⁾.

3. L'autorisation d'exportation est valable dans toute la Communauté.

4. Sans préjudice des dispositions du présent article, les exportations directes en provenance du territoire douanier de la Communauté de trésors nationaux ayant une valeur artistique, historique ou archéologique, qui ne sont pas des biens culturels au sens du présent règlement sont régies par la législation nationale de l'État membre d'exportation.

Article 3

1. Les États membres communiquent à la Commission la liste des autorités compétentes pour la délivrance des autorisations d'exportation de biens culturels.

2. La Commission publie la liste de ces autorités, ainsi que toute modification de cette liste, au *Journal officiel des Communautés européennes*, série C.

⁽¹⁾ Non encore adoptée au moment de la publication du présent règlement; conformément à l'article 11 ci-dessous, le présent règlement entre en vigueur le troisième jour suivant celui de la publication au *Journal officiel des Communautés européennes* de la directive.

Article 4

L'autorisation d'exportation est présentée, à l'appui de la déclaration d'exportation, lors de l'accomplissement des formalités douanières d'exportation, auprès du bureau de douane compétent pour l'acceptation de ladite déclaration.

Article 5

1. Les États membres peuvent limiter le nombre des bureaux de douane compétents pour l'accomplissement des formalités d'exportation des biens culturels.

2. Les États membres qui font usage de la possibilité offerte au paragraphe 1 informent la Commission des bureaux de douane dûment habilités.

La Commission publie ces informations au *Journal officiel des Communautés européennes*, série C.

TITRE II

Coopération administrative

Article 6

Aux fins de l'application du présent règlement, les dispositions du règlement (CEE) n° 1468/81, notamment les dispositions relatives à la confidentialité des informations, sont applicables *mutatis mutandis*.

Outre la coopération prévue au premier alinéa, les États membres prennent toutes les mesures nécessaires pour établir, dans le cadre de leurs relations mutuelles, une coopération entre les administrations douanières et les autorités compétentes visées à l'article 4 de la directive 93/.../CEE ⁽²⁾.

TITRE III

Dispositions générales et finales

Article 7

Les dispositions nécessaires à l'application du présent règlement, notamment celles concernant le formulaire à utiliser (par exemple le modèle et les caractéristiques techniques), sont arrêtées selon la procédure prévue à l'article 8 paragraphe 2.

Article 8

1. La Commission est assistée par un comité composé des représentants des États membres et présidé par le représentant de la Commission.

⁽²⁾ Voir note de bas de page figurant à la fin de l'article 2 paragraphe 2.

Le comité examine toute question relative à l'application du présent règlement que son président peut soulever, soit de sa propre initiative, soit à la demande du représentant d'un État membre.

2. Le représentant de la Commission soumet au comité un projet des mesures à prendre. Le comité émet son avis sur ce projet dans un délai que le président peut fixer en fonction de l'urgence de la question en cause, si nécessaire en procédant à un vote.

L'avis est inscrit au procès-verbal; en outre, chaque État membre a le droit de demander que sa position figure à ce procès-verbal.

La Commission tient le plus grand compte de l'avis émis par le comité. Elle informe le comité de la façon dont elle a tenu compte de cet avis.

Article 9

Chaque État membre établit les sanctions à appliquer en cas d'infractions aux dispositions du présent règlement. Ces sanctions doivent être suffisantes pour inciter au respect de ces dispositions.

Le présent règlement est obligatoire dans tous ses éléments et directement applicable dans tout État membre.

Fait à Bruxelles, le 9 décembre 1992.

Article 10

Chaque État membre informe la Commission des mesures qu'il prend en application du présent règlement.

La Commission communique ces informations aux autres États membres.

La Commission adresse tous les trois ans au Parlement européen, au Conseil et au Comité économique et social un rapport concernant l'application du présent règlement.

Le Conseil réexamine l'efficacité du règlement après une période d'application de trois ans et, sur proposition de la Commission, il procède aux adaptations nécessaires.

En tout état de cause, le Conseil, sur proposition de la Commission, procède tous les trois ans à l'examen et, le cas échéant, à l'actualisation des montants visés à l'annexe, en fonction des indices économiques et monétaires dans la Communauté.

Article 11

Le présent règlement entre en vigueur le troisième jour suivant celui de la publication au *Journal officiel des Communautés européennes* de la directive 93/.../CEE⁽¹⁾.

Par le Conseil

Le président

W. WALDEGRAVE

(¹) La directive relative à la restitution de biens culturels ayant quitté illégalement le territoire d'un État membre, déjà visée à l'article 2 paragraphe 2 et à l'article 6, n'a pas encore été adoptée au moment de la publication du présent règlement.

ANNEXE

CATÉGORIES DE BIENS CULTURELS VISÉS À L'ARTICLE 1^{er}

A. 1. Objets archéologiques ayant plus de 100 ans d'âge et provenant de:	
— fouilles ou découvertes terrestres ou sous-marines	9705 00 00
— sites archéologiques	9706 00 00
— collections archéologiques	
2. Éléments faisant partie intégrante de monuments artistiques, historiques ou religieux et provenant du démembrement de ceux-ci, ayant plus de 100 ans d'âge	9705 00 00 9706 00 00
3. Tableaux et peintures faits entièrement à la main, sur tout support et en toutes matières ⁽¹⁾	9701
4. Mosaïques, autres que celles qui entrent dans les catégories A.1 ou A.2, et dessins faits entièrement à la main, sur tout support et en toutes matières ⁽¹⁾	9701 6914
5. Gravures, estampes, sérigraphies et lithographies originales et leurs matrices respectives, ainsi que les affiches originales ⁽¹⁾	Chapitre 49 9702 00 00 8442 50 99
6. Productions originales de l'art statuaire ou de la sculpture et copies obtenues par le même procédé que l'original ⁽¹⁾ , autres que celles qui entrent dans la catégorie A.1	9703 00 00
7. Photographies, films et leurs négatifs ⁽¹⁾	3704 3705 3706 4911 91 80
8. Incunables et manuscrits, y compris les cartes géographiques et les partitions musicales, isolés ou en collections ⁽¹⁾	9702 00 00 9706 00 00 4901 10 00 4901 99 00 4904 00 00 4905 91 00 4905 99 00 4906 00 00
9. Livres ayant plus de 100 ans d'âge, isolés ou en collection	9705 00 00 9706 00 00
10. Cartes géographiques imprimées ayant plus de 200 ans d'âge	9706 00 00
11. Archives de toute nature comportant des éléments de plus de 50 ans d'âge, quel soit leur support	3704 3705 3706 4901 4906 9705 00 00 9706 00 00
12. a) Collections ⁽²⁾ et spécimens provenant de collections de zoologie, de botanique, de minéralogie, ou d'anatomie	9705 00 00
b) Collections ⁽²⁾ présentant un intérêt historique, paléontologique, ethnographique ou numismatique	9705 00 00
13. Moyens de transport ayant plus de 75 ans d'âge	9705 00 00 Chapitres 86 à 89

⁽¹⁾ Ayant plus de 50 ans d'âge et n'appartenant pas à leurs auteurs.

⁽²⁾ Telles que définies par la Cour de justice dans son arrêt 252/84, comme suit: «Les objets pour collections au sens de la position 9705 du tarif douanier commun sont ceux qui présentent les qualités requises pour être admis au sein d'une collection, c'est-à-dire les objets qui sont relativement rares, ne sont pas normalement utilisés conformément à leur destination initiale, font l'objet de transactions spéciales en dehors du commerce habituel des objets similaires utilisables et ont une valeur élevée.»

14. Tout autre objet d'antiquité non compris dans les catégories A.1 à A.13:

a) ayant entre 50 et 100 ans d'âge:	
— jouets, jeux	Chapitre 95
— verrerie	7013
— articles d'orfèvrerie	7114
— meubles et objets d'ameublement	Chapitre 94
— instruments d'optique, de photographie ou de cinématographie	Chapitre 90
— instruments de musique	Chapitre 92
— horlogerie	Chapitre 91
— ouvrages en bois	Chapitre 44
— poteries	Chapitre 69
— tapisseries	5805 00 00
— tapis	Chapitre 57
— papiers peints	4814
— armes	Chapitre 93
b) de plus de 100 ans d'âge	9706 00 00

Les biens culturels visés aux catégories A.1 à A.14 ne sont couverts par le présent règlement que si leur valeur est égale ou supérieure aux seuils financiers figurant au point B.

B. Seuils financiers applicables à certaines catégories visées au point A (en écus)

Valeurs: 0 (zéro)

- 1 (objets archéologiques)
- 2 (démembrement de monuments)
- 8 (incunables et manuscrits)
- 11 (archives)

15 000

- 4 (mosaïques et dessins)
- 5 (gravures)
- 7 (photographies)
- 10 (cartes géographiques imprimées)

50 000

- 6 (statuaire)
- 9 (livres)
- 12 (collections)
- 13 (moyens de transport)
- 14 (tout autre objet)

150 000

- 3 (tableaux)

Le respect des conditions relatives aux valeurs financières doit être jugé au moment où la demande d'autorisation d'exportation est introduite. La valeur financière est celle du bien culturel dans l'État membre visé à l'article 2 paragraphe 2 du présent règlement.

La date de conversion en monnaies nationales des valeurs exprimées en écus à l'annexe est le 1^{er} janvier 1993.

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

7742

JOURNAL OFFICIEL DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

28 avril 2002

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

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

NOR : MCCX0200050D

Le Président de la République,
Sur le rapport du Premier ministre et de la ministre de la culture et de la communication,

Vu les articles L. 335-5, L. 335-6, L. 613-3 et L. 613-4 du code de l'éducation ;

Vu le titre II du livre VI du code de commerce ;

Vu la loi n° 84-16 du 11 janvier 1984 modifiée portant dispositions statutaires relatives à la fonction publique de l'Etat, notamment son article 42 ;

Vu la loi n° 84-53 du 26 janvier 1984 modifiée portant dispositions statutaires relatives à la fonction publique territoriale, notamment son article 62 ;

Vu la loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France ;

Vu le décret n° 45-2075 du 31 août 1945 modifié portant application de l'ordonnance relative à l'organisation provisoire des musées des Beaux-Arts, notamment son titre 1^{er} ;

Vu le décret n° 81-240 du 3 mars 1981 relatif aux prêts et aux dépôts d'œuvres des musées nationaux ;

Vu le décret n° 82-390 du 10 mai 1982 modifié relatif aux pouvoirs des préfets de régions, à l'action des services et organismes publics de l'Etat dans la région et aux décisions de l'Etat en matière d'investissement public, notamment son article 11 ;

Vu le décret n° 90-1027 du 14 novembre 1990 modifié relatif au conseil artistique des musées nationaux et au comité consultatif des musées nationaux ;

Vu le décret n° 97-34 du 15 janvier 1997 relatif à la déconcentration des décisions administratives individuelles, modifié par les décrets n° 97-463 du 9 mai 1997 et n° 97-1205 du 19 décembre 1997 ;

Vu le décret n° 97-1200 du 19 décembre 1997 pris pour l'application à la ministre chargée de la culture et de la communication du 1^{er} de l'article 2 du décret du 15 janvier 1997 susvisé, modifié par les décrets n° 2001-894 du 26 septembre 2001 et n° 2002-89 du 16 janvier 2002 ;

Vu la saisine du conseil régional de la Guadeloupe en date du 25 mars 2002 ;

Vu la saisine du conseil régional de la Guyane en date du 26 mars 2002 ;

Vu la saisine du conseil régional de la Martinique en date du 3 avril 2002 ;

Vu la saisine du conseil régional de la Réunion en date du 27 mars 2002 ;

Vu l'avis du conseil général de Saint-Pierre-et-Miquelon en date du 12 avril 2002 ;

Vu la saisine du conseil général de Mayotte en date du 27 mars 2002 ;

Le Conseil d'Etat (section de l'intérieur) entendu ;

Le conseil des ministres entendu,

Décrète :

TITRE I^{er}

HAUT CONSEIL DES MUSÉES DE FRANCE

Art. 1^{er}. - Le Haut Conseil des musées de France institué par l'article 3 de la loi du 4 janvier 2002 susvisée est présidé par le ministre chargé de la culture. Il comprend en outre :

1^o Un député et un sénateur désignés par leur assemblée respective ;

2^o Cinq représentants de l'Etat :

a) Le directeur des musées de France ou son représentant, vice-président ;

b) Le chef du service de l'inspection générale des musées ou son représentant ;

c) Le directeur chargé des musées au ministère chargé de la recherche ou son représentant ;

d) Le directeur de la mémoire, du patrimoine et des archives au ministère de la défense ou son représentant ;

e) Un directeur régional des affaires culturelles ;

3^o Cinq représentants des collectivités territoriales :

a) Trois maires ou présidents d'établissement public de coopération intercommunale désignés par le président de l'Association des maires de France ;

b) Un président de conseil général désigné par le président de l'Assemblée des départements de France ;

c) Un président de conseil régional désigné par le président de l'Association des régions de France ;

4^o Cinq représentants des professionnels mentionnés aux articles 6 et 15 de la loi du 4 janvier 2002 :

a) Deux conservateurs généraux du patrimoine ;

b) Un conservateur territorial du patrimoine ;

c) Un conservateur ou un responsable de collections scientifiques et techniques désigné sur proposition du ministre chargé de la recherche ;

d) Un spécialiste de la restauration, choisi parmi les personnes mentionnées à l'article 13 ;

5^o Cinq personnalités qualifiées dans les domaines de compétence du Haut Conseil dont :

a) Deux représentants de personnes morales de droit privé propriétaires de collections d'un « musée de France », l'un étant désigné sur proposition conjointe du ministre chargé de l'enseignement supérieur et du ministre chargé de la recherche ;

b) Un représentant d'associations représentatives du public ;

c) Une personnalité désignée sur proposition du ministre chargé de l'éducation.

Art. 2. - Les membres du Haut Conseil des musées de France autres que ceux mentionnés aux a) à d) du 2^o de l'article 1^{er} sont nommés par arrêté du ministre chargé de la culture, pour une durée de quatre ans renouvelable une fois.

Pour chacun des membres nommés, un suppléant est désigné dans les mêmes conditions. Toute vacance ou perte de la qualité au titre de laquelle ils ont été désignés donne lieu à remplacement pour la durée du mandat, si elle survient plus de six mois avant le terme normal de celui-ci.

Les membres du Haut Conseil exercent leurs fonctions à titre gratuit. Toutefois, leurs frais de déplacement et de séjour peuvent être remboursés dans les conditions prévues par la réglementation applicable aux fonctionnaires de l'Etat.

Art. 3. - Le Haut Conseil des musées de France se réunit au moins une fois par an sur un ordre du jour fixé par le président.

Le Haut Conseil ne délibère valablement que si le tiers au moins de ses membres sont présents ou représentés. Si le quorum n'est pas atteint, le Haut Conseil est à nouveau convoqué dans un délai de quinze jours sur le même ordre du jour. Il délibère alors valablement, quel que soit le nombre des membres présents.

Les avis sont émis à la majorité des membres présents. En cas de partage égal des voix, celle du président est prépondérante.

Le président peut inviter à assister aux réunions du Haut Conseil des musées de France, sans voix délibérative, toute personne dont il souhaite recueillir l'avis.

Art. 4. - Le Haut Conseil des musées de France établit son règlement intérieur. Il élabore un rapport annuel qui est rendu public.

Son secrétariat est assuré par la direction des musées de France.

Art. 5. - Les avis conformes rendus par le Haut Conseil des musées de France sur les décisions de retrait de l'appellation « musée de France » en application des troisième et quatrième alinéas de l'article 4 de la loi du 4 janvier 2002 susvisée sont publiés au *Journal officiel* de la République française.

Les autres avis qu'il rend en matière de retrait de ladite appellation au titre du même article, ainsi que les avis qu'il rend en application des articles 11, 13, 16 et 18 de la même loi sont publiés au *Journal officiel* sous forme d'extrait.

TITRE II

APPELLATION « MUSÉE DE FRANCE »

Art. 6. – La personne morale propriétaire de collections qui sollicite l'appellation « musée de France » adresse une demande au ministre chargé de la culture et, le cas échéant, au ministre dont relève le musée ou qui en assure la tutelle.

La demande est accompagnée notamment de :

1° L'inventaire des biens affectés aux collections du musée, précisant l'origine de propriété des biens ;

2° La décision de l'instance délibérante compétente demandant l'appellation « musée de France » ;

3° Un document d'orientation précisant les objectifs scientifiques et culturels du musée ainsi que les conditions et les moyens envisagés pour leur mise en œuvre, notamment en matière de collections, de personnels, de muséographie, d'éducation, de diffusion et de recherche.

Art. 7. – Lorsque la demande émane d'une personne morale de droit privé, le dossier inclut en outre :

1° Une déclaration du représentant légal de la personne morale certifiant sur l'honneur que celle-ci ne fait pas l'objet d'une procédure de redressement ou de liquidation judiciaire en application du titre II du livre VI du code de commerce et qu'aucun des biens composant les collections n'est affecté à la garantie d'une dette ;

2° Un certificat délivré par l'autorité compétente mentionnant l'absence d'inscription de sûretés réelles sur ces biens, dans les cas où ceux-ci peuvent être l'objet d'une telle inscription ;

3° La justification de la publication, dans un journal habilité à recevoir les annonces légales au lieu du siège social, d'un avis mentionnant la demande d'octroi de l'appellation « musée de France » et la consistance de l'inventaire produit à l'appui de cette demande ;

4° Un exemplaire des statuts prévoyant l'affectation irrévocable à la présentation au public, dans le cadre d'un « musée de France », des biens acquis par dons et legs ou avec le concours de l'Etat ou d'une collectivité territoriale.

Art. 8. – L'appellation « musée de France » est attribuée par arrêté du ministre chargé de la culture, publié au *Journal officiel* de la République française. Le cas échéant, cet arrêté est pris conjointement avec le ministre dont relève le musée en cause ou qui en assure la tutelle.

Lorsque l'appellation est attribuée à une personne privée, l'arrêté mentionne l'insertion de l'avis prévu au 3° de l'article 7. Si l'inventaire des collections comprend des biens immobiliers, l'arrêté et l'inventaire sont également publiés à la conservation des hypothèques.

Art. 9. – Lorsqu'une personne morale de droit privé acquiert, postérieurement à l'attribution de l'appellation « musée de France » un bien destiné à enrichir les collections dont elle est propriétaire, elle s'assure de l'absence d'inscription de sûretés réelles sur le bien dans le cas où celui-ci peut faire l'objet d'une telle inscription.

Le bien en cause fait en outre l'objet d'une publicité au moins annuelle dans les mêmes conditions que l'inventaire initial.

TITRE III

DISPOSITIONS RELATIVES AUX QUALIFICATIONS EXIGÉES DE CERTAINS PROFESSIONNELS

CHAPITRE I^{er}

Qualifications requises pour exercer la responsabilité des activités scientifiques d'un musée de France

Art. 10. – Sans préjudice des dispositions particulières aux musées de France dont les collections appartiennent à l'Etat ou à ses établissements publics, et notamment du titre I^{er} du décret du 31 août 1945 susvisé, présentent les qualifications requises pour exercer la responsabilité des activités scientifiques d'un musée de France dont les collections appartiennent à une personne publique :

1° Les fonctionnaires appartenant à des corps ou cadres d'emplois ayant vocation statutaire à exercer des missions de conservation ou d'autres missions scientifiques liées aux collections dans les musées publics ;

2° Selon la nature des fonctions ou les besoins des services d'un musée de France, les personnes ou catégories de personnes reconnues par un arrêté du ministre chargé de la culture et, le cas échéant, du ministre dont relève le musée en cause ou qui en assure la tutelle comme présentant des qualifications équivalentes à celles des fonctionnaires mentionnés au 1° ; cet arrêté est pris après avis d'une commission nationale d'évaluation.

Art. 11. – Outre les personnes mentionnées à l'article 10, présentent les qualifications requises pour exercer la responsabilité des activités scientifiques d'un musée de France dont les collections appartiennent à une personne morale de droit privé, sous réserve que celle-ci recueille l'avis de la commission prévue au 2° du même article :

1° Les personnes titulaires d'un diplôme français ou délivré dans un Etat membre de la Communauté européenne, sanctionnant un second cycle d'études supérieures ou d'un titre ou diplôme de même niveau justifiant soit d'une formation initiale ou continue, soit d'une expérience professionnelle d'au moins trois ans dans l'un des domaines suivants : archéologie, art contemporain, arts décoratifs, arts graphiques, ethnologie, histoire, peinture, sciences de la nature et de la vie, sciences et techniques, sculpture ;

2° Les personnes qui ont exercé une responsabilité équivalente pendant au moins trois ans antérieurement à la date de publication du présent décret dans un musée appartenant à une personne morale de droit privé et entrant dans le champ de l'article 18 de la loi du 4 janvier 2002 susvisée, ou dans un musée étranger.

Les musées de France appartenant à une personne morale de droit privé peuvent bénéficier de la mise à disposition de fonctionnaires dans les conditions prévues à l'article 42 de la loi du 11 janvier 1984 et à l'article 62 de la loi du 26 janvier 1984 susvisées.

Art. 12. – La Commission nationale d'évaluation mentionnée aux articles 10 et 11 est présidée par le directeur des musées de France. Elle comprend en outre :

1° Deux représentants de l'Etat :

a) Le directeur de l'administration générale au ministère chargé de la culture ou son représentant ;

b) Le directeur général des collectivités locales au ministère de l'intérieur ou son représentant ;

2° Sept personnalités choisies en raison de leurs compétences scientifiques :

a) Quatre désignées respectivement par les ministres chargés de la culture, de l'éducation nationale, de la recherche et de la défense ;

b) Trois personnalités nommées par le ministre chargé de la culture sur proposition, respectivement, de l'Association des maires de France, de l'Assemblée des départements de France et de l'Association des régions de France ;

3° Trois professionnels mentionnés au 1° de l'article 10, nommés par arrêté du ministre chargé de la culture, dont un sur proposition de l'association générale des conservateurs des collections publiques de France et un sur proposition du ministre chargé de la recherche.

Les membres autres que ceux mentionnés au 1° du présent article sont nommés pour une période de cinq ans renouvelable une fois.

Pour chacun des membres nommés, un suppléant est désigné dans les mêmes conditions. Toute vacance ou perte de la qualité au titre de laquelle ils ont été désignés donne lieu à remplacement pour la durée du mandat, si elle survient plus de six mois avant le terme normal de celui-ci.

Les membres de la commission exercent leurs fonctions à titre gratuit. Toutefois, leurs frais de déplacement et de séjour peuvent être remboursés dans les conditions prévues par la réglementation applicable aux fonctionnaires de l'Etat.

La Commission nationale d'évaluation se réunit sur convocation de son président. Après avoir, si elle le juge utile, entendu les candidats, elle émet des avis motivés qui peuvent être assortis de recommandations, notamment en matière de formation complémentaire.

CHAPITRE II

Qualifications requises en matière de restauration

Art. 13. - Sont habilités à procéder à la restauration d'un bien faisant partie des collections des musées de France, en application des dispositions de l'article 15 de la loi du 4 janvier 2002 susvisée :

1° Les personnes titulaires d'un diplôme français ou délivré dans un Etat membre de la Communauté européenne, à finalité professionnelle dans le domaine de la préservation et de la restauration du patrimoine et reconnaissant un niveau au moins équivalent à quatre années d'étude et à la fin d'un second cycle de l'enseignement supérieur ;

2° Les personnes dont les acquis de l'expérience en matière de restauration ont été validés dans les conditions prévues aux articles L. 613.3 et L. 613.4 du code de l'éducation ;

3° Les personnes qui, au cours des cinq années précédant la publication du présent décret, ont restauré des biens des musées entrant dans le champ de l'article 18 de la même loi, et qui ont été habilitées par le ministre chargé de la culture et, le cas échéant, le ministre dont relève le musée en cause ou qui en assure la tutelle, à assurer des opérations de restauration sur les biens des musées de France, après avis favorable d'une commission scientifique définie par arrêté des mêmes ministres ; cette habilitation peut être subordonnée au suivi d'une formation complémentaire ;

4° Les fonctionnaires appartenant à des corps ayant vocation statutaire à assurer des travaux de restauration ;

5° Pour les biens des musées de France relevant du ministre de la défense, les personnes habilitées par celui-ci, dans des conditions définies par arrêté conjoint de ce ministre et du ministre chargé de la culture.

TITRE IV

INSTANCES SCIENTIFIQUES COMPÉTENTES EN MATIÈRE D'ACQUISITION ET DE RESTAURATION DES BIENS DESTINÉS AUX COLLECTIONS AINSI QU'EN MATIÈRE DE DÉCLASSEMENT

CHAPITRE I^{er}

Dispositions générales

Art. 14. - Pour les musées de France dont les collections appartiennent à l'Etat ou à ses établissements publics, les instances scientifiques consultées préalablement aux décisions d'acquisition sont définies par les dispositions particulières à ces musées. A défaut de telles dispositions, le comité consultatif des musées nationaux institué par le décret du 14 novembre 1990 susvisé est compétent.

En matière de restauration des collections des musées de France appartenant à l'Etat ou à ses établissements publics, les instances scientifiques compétentes sont définies, lorsqu'elles ne sont pas fixées par les dispositions particulières à ces musées, par arrêté du ministre chargé de la culture et, le cas échéant, du ministre dont relève le musée en cause ou qui en assure la tutelle.

Art. 15. - Pour les musées de France dont les collections n'appartiennent pas à l'Etat ou à ses établissements publics, toute décision d'acquisition, à titre gratuit ou à titre onéreux, ainsi que toute décision de restauration est précédée, sous réserve des dispositions de l'article 16, de l'avis de la commission scientifique régionale des collections des musées de France.

Cette commission est appelée à siéger dans deux formations distinctes selon qu'elle examine des projets d'acquisition ou de restauration.

Lorsque deux ou plusieurs préfets de région en font la proposition, le ministre chargé de la culture peut constituer une commission scientifique interrégionale des collections des musées de France au lieu et place des commissions régionales des régions considérées.

Art. 16. - Il est institué une Commission scientifique nationale des collections des musées de France, qui émet un avis :

1° Sur les projets d'acquisition et de restauration dans les cas suivants :

a) A la demande de la personne morale intéressée, lorsqu'il y a avis défavorable d'une commission régionale ou interrégionale ;

b) A la demande du président d'une commission régionale ou interrégionale ;

c) A la demande du directeur des musées de France ou du directeur chargé des musées au ministère chargé de la recherche ;

d) Lorsque le musée de France en cause est situé à Saint-Pierre-et-Miquelon ou à Mayotte ;

e) Lorsque l'exercice du droit de préemption est sollicité au bénéfice d'un musée de France n'appartenant pas à l'Etat ou à ses établissements publics ;

2° Le cas échéant, à la demande du directeur des musées de France, sur les collections présentées par les personnes morales propriétaires sollicitant l'appellation « musée de France » préalablement à l'avis du Haut Conseil des musées de France ;

3° Sur les demandes de déclassement en application du deuxième alinéa du II de l'article 11 de la loi du 4 janvier 2002 susvisée.

Dans les cas prévus aux a, b et c du 1°, l'avis de la Commission scientifique nationale se substitue à l'avis de la commission régionale ou interrégionale.

Art. 17. - L'autorité compétente pour se prononcer, en application du quatrième alinéa du II de l'article 11 de la loi du 4 janvier 2002 susvisée, sur les offres de ventes de biens déclassés, notifiées à l'Etat en application du troisième alinéa du II du même article, est le ministre chargé de la culture.

CHAPITRE II

Dispositions particulières aux commissions scientifiques régionales ou interrégionales

Art. 18. - I. - La commission scientifique régionale des collections des musées de France compétente en matière d'acquisition comprend :

1° Cinq représentants de l'Etat :

a) Le directeur régional des affaires culturelles ou son représentant ;

b) Le délégué régional à la recherche et à la technologie ou son représentant ;

c) Le conseiller pour les musées à la direction régionale des affaires culturelles ou son représentant ;

d) Le chef de l'inspection générale des musées ou son représentant ;

e) Le chef d'un des grands départements mentionnés à l'article 2 du décret du 31 août 1945 susvisé, désigné par le directeur des musées de France ;

2° Dix personnalités désignées par le préfet de région, exerçant ou ayant exercé des activités scientifiques respectivement dans un des domaines suivants : archéologie, art contemporain, arts décoratifs, arts graphiques, ethnologie, histoire, peinture, sciences de la nature et de la vie, sciences et techniques, sculpture.

Les personnalités mentionnées au 2° sont désignées, pour moitié au moins, parmi les professionnels mentionnés aux articles 10 et 11. Elles sont choisies, également pour moitié au moins, en dehors du territoire de la région.

Par dérogation aux dispositions de l'article 11 du décret du 10 mai 1982 susvisé, la présidence de la commission est assurée par le directeur régional des affaires culturelles.

II. - En cas d'urgence, le projet d'acquisition est examiné par une délégation permanente composée du président de la commission, de deux membres élus en son sein, du conseiller pour les musées à la direction régionale des affaires culturelles et du chef de l'inspection générale des musées ou de son représentant. Des suppléants sont désignés dans les mêmes conditions que les membres titulaires élus.

Le président rend compte des avis de la délégation aux membres de la commission lors de la réunion plénière suivante.

III. - La commission se réunit au moins deux fois par an. Son secrétariat est assuré par la direction régionale des affaires culturelles.

L'avis de la commission régionale ou de la délégation est notifié, dans le mois suivant sa réunion, à la personne morale propriétaire des collections du musée en cause.

L'avis est suspendu lorsque l'examen par la commission nationale est demandé, dans ce délai, par l'une des personnes mentionnées à l'article 16.

Art. 19. - I. - La commission scientifique régionale des collections des musées de France siégeant en formation compétente pour les projets de restauration comprend, outre les représentants de l'État mentionnés aux *a* à *c* du 1° de l'article 18 :

1° Cinq membres désignés par le préfet de région :

a) Trois professionnels mentionnés aux articles 10 et 11 ;

b) Deux personnalités choisies en raison de leurs compétences dans la restauration et la conservation préventive, dont au moins un spécialiste mentionné à l'article 13 ;

2° Deux membres désignés par le directeur des musées de France au sein des membres de l'inspection générale des musées et du centre de recherche et de restauration des musées de France ;

3° Un membre désigné par le délégué régional à la recherche et à la technologie.

Chaque projet est présenté à la commission par le professionnel responsable du musée intéressé ou son représentant.

II. - En cas d'urgence, le projet de restauration est examiné par une délégation permanente composée du président de la commission, de deux membres élus en son sein, du conseiller pour les musées à la direction régionale des affaires culturelles et de l'un des membres désignés par le directeur des musées de France. Des suppléants sont désignés dans les mêmes conditions que les membres titulaires.

Le président rend compte des avis de la délégation aux membres de la commission lors de la réunion plénière suivante.

III. - L'avis de la commission ou de la délégation est notifié à la personne morale propriétaire des collections du musée en cause.

Art. 20. - I. - La commission scientifique interrégionale mentionnée au dernier alinéa de l'article 15 comprend, quelle que soit la formation appelée à siéger :

1° Trois membres nommés par le ministre chargé de la culture :

a) Un des directeurs régionaux des affaires culturelles, président ;

b) Un autre directeur régional des affaires culturelles, vice-président ;

c) Un des délégués régionaux à la recherche et à la technologie ;

2° Les conseillers pour les musées des directions régionales des affaires culturelles concernées ;

3° Le chef de l'inspection générale des musées ;

4° Le chef d'un des grands départements mentionnés à l'article 2 du décret du 31 août 1945 susvisé, désigné par le directeur des musées de France.

Lorsque la commission siège en matière d'acquisition, elle comprend en outre dix personnalités scientifiques désignées comme il est dit au 2° du I de l'article 18, par décision des préfets de région concernés.

Lorsque la commission siège en matière de restauration, elle comprend en outre les membres mentionnés aux 1° à 3° du I de l'article 19.

Le président peut appeler à participer aux séances les directeurs régionaux des affaires culturelles intéressés qui ne sont pas membres de la commission.

La direction régionale des affaires culturelles dans le ressort de laquelle siège la commission assure le secrétariat de celle-ci.

II. - En cas d'urgence, le projet d'acquisition ou de restauration est examiné par une délégation permanente composée du président et du vice-président de la commission scientifique, de trois membres élus en son sein, des conseillers pour les musées dans les directions régionales des affaires culturelles et du chef de l'inspection générale des musées ou de son représentant.

III. - Ses autres modalités d'organisation et de fonctionnement sont celles applicables aux commissions régionales.

Art. 21. - I. - Dans chaque région d'outre-mer, la commission scientifique régionale des collections des musées de France, compétente en matière d'acquisition et de restauration, comprend, outre le directeur régional des affaires culturelles, président :

1° Cinq personnes désignées, le cas échéant en dehors de la région, par le préfet de région, dont :

a) Trois parmi les professionnels mentionnés aux articles 10 et 11 ;

b) Deux personnalités choisies en raison de leurs compétences dans l'un des domaines scientifiques suivants : archéologie, art contemporain, arts décoratifs, arts graphiques, ethnologie, histoire, peinture, sciences de la nature et de la vie, sciences et techniques, sculpture ;

2° Une personne désignée par le directeur des musées de France au sein des membres de l'inspection générale des musées ou du centre de recherche et de restauration des musées de France.

II. - En cas d'urgence, l'avis est donné par une délégation permanente composée du président de la commission, d'un membre élu en son sein et du membre désigné par la direction des musées de France. Le président de la commission rend compte des avis de la délégation lors de la réunion plénière suivante.

III. - Ses autres modalités d'organisation et de fonctionnement sont celles applicables aux commissions régionales siégeant en métropole.

CHAPITRE III

Dispositions applicables à la Commission scientifique nationale

Art. 22. - I. - La Commission scientifique nationale des collections des musées de France est présidée par le directeur des musées de France. Elle comprend en outre :

1° Des membres de droit :

a) Le chef de l'inspection générale des musées, vice-président ;

b) Le chef de l'inspection générale de l'architecture et du patrimoine ;

c) Le chef de la mission permanente d'inspection, de conseil et d'évaluation de la création artistique ;

d) Le président du musée du Louvre ;

e) Les chefs des grands départements mentionnés à l'article 2 du décret du 31 août 1945 susvisé ;

f) Le directeur du Musée national d'art moderne ;

g) Le directeur des collections au Muséum national d'histoire naturelle ;

h) Le directeur du musée national des techniques du Conservatoire national des arts et métiers ;

i) Le directeur des collections à la Bibliothèque nationale de France ;

j) Le chef du centre de recherche et de restauration des musées de France ;

2° Cinq membres désignés par le directeur des musées de France parmi les professionnels siégeant dans les commissions régionales ou interrégionales ;

3° Un membre désigné par le directeur des musées de France parmi les spécialistes siégeant dans les commissions régionales ou interrégionales ;

4° Quatre personnalités qualifiées désignées en raison de leurs compétences scientifiques par arrêté du ministre chargé de la culture :

a) Un conservateur du patrimoine, conseiller pour les musées dans une direction régionale des affaires culturelles ;

b) Une personnalité désignée sur proposition du ministre chargé de la recherche ;

c) Une personnalité désignée sur proposition du ministre de la défense ;

d) Une personnalité désignée sur proposition du ministre chargé de la jeunesse et des sports.

II. - En cas d'urgence, le projet est, hors le cas prévu au 3° de l'article 16, examiné par une délégation permanente composée du président de la commission, du chef de l'inspection générale des musées, d'un des membres de droit mentionnés du *e* au *j* du 1° compétent sur le projet, et de deux membres élus par la commission parmi les professionnels et les personnalités qualifiées qui en sont membres. Des suppléants sont désignés dans les mêmes conditions que les membres titulaires élus.

Le président rend compte des avis de la délégation lors de la réunion plénière suivante.

III. - Le secrétariat de la commission est assuré par la direction des musées de France.

Art. 23. - Chaque projet est présenté à la Commission scientifique nationale des collections des musées de France par un professionnel du musée intéressé, après avoir été adressé par celui-ci au grand département compétent.

L'avis de la commission est notifié à la personne morale propriétaire des collections en cause et au président de la commission régionale intéressée.

Dans les cas prévus au 3° de l'article 16, la commission se prononce à la majorité des trois quarts des membres qui la composent.

CHAPITRE IV

Dispositions communes aux commissions scientifiques

Art. 24. – Les membres des commissions prévues au présent titre, autres que les membres de droit, sont désignés pour une durée de cinq ans renouvelable. Toutefois, le mandat des membres de la commission nationale mentionnés aux 2° à 4° du I de l'article 22 n'est renouvelable qu'une fois.

Pour chacun des membres nommés, un suppléant est désigné dans les mêmes conditions. Toute vacance ou perte de la qualité au titre de laquelle ils ont été désignés donne lieu à remplacement pour la durée du mandat, si elle survient plus de six mois avant le terme normal de celui-ci.

Les membres des commissions scientifiques exercent leurs fonctions à titre gratuit. Toutefois, leurs frais de déplacement et de séjour peuvent être remboursés dans les conditions prévues par la réglementation applicable aux fonctionnaires de l'Etat.

Art. 25. – L'ordre du jour des séances de chaque commission scientifique est arrêté par le président et adressé aux membres de la commission un mois au moins avant chaque réunion. Pour les commissions régionales ou interrégionales, il est en outre adressé au directeur des musées de France.

Les commissions scientifiques se prononcent à bulletin secret, à la majorité des membres présents ou représentés. En cas de partage égal des voix, celle du président est prépondérante.

Le président peut appeler à participer aux séances, sans voie délibérative, tout expert scientifique dont il juge la présence utile, notamment les chefs des services et les conseillers de la direction régionale des affaires culturelles.

Les procès-verbaux des séances des commissions régionales ou interrégionales sont transmis, dans le mois suivant, au directeur des musées de France et, le cas échéant, au directeur chargé des musées au ministère chargé de la recherche.

TITRE V

TRANSFERT DE PROPRIÉTÉ DES DÉPÔTS DE L'ÉTAT

Art. 26. – A l'issue de leur récolement, les biens entrant dans le champ d'application de l'article 13 de la loi du 4 janvier 2002 susvisée font l'objet d'une proposition de transfert de propriété adressée par le ministre chargé de la culture aux collectivités territoriales intéressées.

Pour l'application du deuxième alinéa du même article, le ministre désigne la collectivité territoriale à laquelle le transfert de propriété du bien peut être proposé. L'avis du Haut Conseil des musées de France prévu par les mêmes dispositions est motivé.

En cas d'acceptation par l'instance délibérante de la collectivité territoriale, l'acte de transfert de propriété prend la forme d'un arrêté du ministre chargé de la culture, publié au *Journal officiel* de la République française.

A compter de la publication de l'arrêté de transfert de propriété, les biens sont radiés des inventaires de l'Etat et sont inscrits, par la collectivité nouvellement propriétaire, sur l'inventaire du musée de France bénéficiaire de la décision.

Le cas échéant, les pouvoirs attribués au ministre chargé de la culture par le présent article sont exercés conjointement avec le ministre dont relève le musée en cause ou qui en assure la tutelle.

TITRE VI

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.

Art. 28. – Toute disparition ou détérioration d'un bien prêté ou mis en dépôt est notifiée par le dépositaire au déposant. Elle donne lieu à l'émission, par l'autorité compétente, d'un titre de perception correspondant à la valeur du bien, estimée au moment de sa disparition, ou du montant de la dépréciation du bien après détérioration.

Lorsque des travaux de restauration sont nécessaires, le dépositaire soumet pour accord au déposant, avant le début des travaux, le projet de restauration et le nom du restaurateur envisagé. Les dispositions prévues à l'article 15 de la loi du 4 janvier 2002 susvisée sont applicables.

Art. 29. – A l'article 4 du décret du 3 mars 1981 susvisé, les deuxième à quatrième alinéas sont remplacés par un alinéa ainsi rédigé :

« – dans les musées de France ; ».

TITRE VII

DISPOSITIONS TRANSITOIRES ET FINALES

Art. 30. – Les dispositions du titre IV entreront en vigueur le 1^{er} février 2003.

Art. 31. – Le I du titre II de l'annexe du décret du 19 décembre 1997 susvisé est complété par les dispositions suivantes :

« 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.

1	Reconnaissance d'équivalence de qualifications professionnelles pour assurer la responsabilité des activités scientifiques d'un musée de France (décision prise, le cas échéant, conjointement avec le ministre concerné).	2° de l'article 10
2	Habilitation à assurer des opérations de restauration sur les biens des musées de France (décision prise, le cas échéant, conjointement avec le ministre concerné).	3° de l'article 13
3	Décision sur les offres de vente de biens déclassés, en application du II de l'article 11 de la loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France.	Article 17
4	Désignation de la collectivité territoriale à laquelle peut être proposé le transfert de la propriété d'un bien, en application de l'article 13 de la loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France (décision prise, le cas échéant, conjointement avec le ministre concerné).	Deuxième alinéa de l'article 26

Art. 32. – Le présent décret est applicable à Mayotte.

Art. 33. – Le présent décret peut être modifié par décret en Conseil d'Etat, sous réserve des dispositions ci-après :

1° Le 2° de l'article 10, le 3° de l'article 13, le deuxième alinéa de l'article 26 et l'article 31 ne peuvent être modifiés que dans les conditions prévues au 1° de l'article 2 du décret du 15 janvier 1997 susvisé ;

2° L'article 13, à l'exception de son 3°, le titre IV, à l'exception des dispositions donnant compétence aux préfets de région

pour désigner certains membres des commissions régionales ou interrégionales des collections des musées de France, et l'article 26, à l'exception de son deuxième alinéa, peuvent être modifiés par décret.

Art. 34. – Le présent décret sera publié au *Journal officiel* de la République française.

Fait à Paris, le 25 avril 2002.

JACQUES CHIRAC

Par le Président de la République :

Le Premier ministre,

LIONEL JOSPIN

*La ministre de la culture
et de la communication,*

CATHERINE TASCA

Le ministre de l'éducation nationale,

JACK LANG

Le ministre de la défense,

ALAIN RICHARD

Le ministre de la recherche,

ROGER-GÉRARD SCHWARTZENBERG

Décret n° 2002-629 du 25 avril 2002 instituant une aide à la distribution de la presse quotidienne nationale d'information politique et générale

NOR : MCCT0200255D

Le Premier ministre,

Sur le rapport de la ministre de la culture et de la communication et du ministre de l'économie, des finances et de l'industrie,

Vu la loi n° 47-585 du 2 avril 1947 relative au statut des entreprises de groupage et de distribution des journaux et publications périodiques ;

Vu la loi de finances pour 2002 (n° 2001-1275 du 28 décembre 2001) ;

Vu le code des postes et télécommunications, et notamment son article D. 19-2 ;

Vu le décret n° 55-486 du 30 avril 1955 relatif à diverses dispositions d'ordre financier,

Décète :

Art. 1^{er}. – Les quotidiens nationaux d'information politique et générale qui répondent aux critères fixés à l'article 2 et qui en font la demande bénéficient d'une aide à la distribution de leurs exemplaires vendus au numéro dans la limite des crédits inscrits à cet effet en loi de finances.

Art. 2. – L'aide à la distribution est allouée aux quotidiens nationaux d'information politique et générale, de langue française, paraissant au moins cinq fois par semaine et bénéficiant du certificat d'inscription délivré par la commission paritaire des publications et agences de presse.

Art. 3. – La répartition de l'aide globale entre les quotidiens nationaux bénéficiaires est effectuée par la direction du développement des médias, au prorata du nombre d'exemplaires vendus dans l'année par chacun de ces titres.

Art. 4. – Au sens du présent décret, les données concernant le nombre d'exemplaires vendus dans l'année correspondent aux exemplaires ayant fait l'objet en France d'une vente effective au numéro, directement auprès de la clientèle, au cours de l'année qui précède celle de l'attribution de l'aide.

Sont notamment exclues les ventes par quantité effectuées par l'éditeur à une personne, une entreprise ou un groupement, et les ventes d'exemplaires repris sur invendus.

Ce nombre d'exemplaires est arrêté annuellement sur la base d'une déclaration fournie par le titre bénéficiaire et certifiée par le Conseil supérieur des messageries de presse en se référant à toutes sources professionnelles disponibles.

Art. 5. – Les demandes d'aide sont présentées à la direction du développement des médias au plus tard le 30 avril de l'année d'attribution de l'aide. Toutefois, lors de la première année d'attribution, les demandes sont au plus tard adressées deux mois après la publication du présent décret.

Ces demandes doivent être accompagnées des documents suivants :

- la déclaration, établie et certifiée conformément aux dispositions de l'article 4, du nombre d'exemplaires ayant fait l'objet d'une vente effective au numéro au titre de la période de référence ;
- les attestations délivrées par les administrations compétentes permettant de constater la régularité de la situation de l'entreprise au regard de la législation fiscale et sociale.

Art. 6. – La direction du développement des médias peut contrôler les indications fournies par tous moyens d'investigation. Elle peut notamment faire procéder à des vérifications sur place et sur pièces par des experts désignés à cet effet. Les responsables des entreprises qui sollicitent une aide habilitent tous organismes privés concourant à leur activité, tels que sociétés de messageries de presse, dépositaires, diffuseurs ou autres à fournir les renseignements éventuellement nécessaires à ces contrôles.

Art. 7. – L'aide à la distribution des quotidiens nationaux d'information politique et générale est instituée pour une durée de trois années.

Art. 8. – Le ministre de l'économie, des finances et de l'industrie, la ministre de la culture et de la communication et la secrétaire d'Etat au budget sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret, qui sera publié au *Journal officiel* de la République française.

Fait à Paris, le 25 avril 2002.

LIONEL JOSPIN

Par le Premier ministre :

*La ministre de la culture
et de la communication,*

CATHERINE TASCA

*Le ministre de l'économie,
des finances et de l'industrie,*

LAURENT FABIUS

La secrétaire d'Etat au budget,

FLORENCE PARIY

Décret n°93-124 du 29 janvier 1993 relatif aux biens culturels soumis à certaines restrictions de circulation

1600

JOURNAL OFFICIEL DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

30 janvier 1993

Vu l'avis du comité technique paritaire ministériel du ministère de la justice du 16 avril 1992 ;

Vu l'avis du comité technique paritaire ministériel du ministère de l'éducation nationale du 2 juin 1992 ;

Le Conseil d'Etat (section des finances) entendu,

Décète :

Art. 1^{er}. - Les adjoints d'enseignement du cadre des maisons d'éducation de la Légion d'honneur, régis par les dispositions du décret du 27 novembre 1962 susvisé sont intégrés, à la date de publication du présent décret, dans le corps des adjoints d'enseignement régi par le décret du 4 juillet 1972 susvisé, à égalité d'échelon et conservent l'ancienneté acquise dans l'échelon.

Les services accomplis dans le cadre d'origine sont assimilés à des services accomplis dans le corps des adjoints d'enseignement régi par le décret du 4 juillet 1972 susvisé.

Art. 2. - Pour l'application de l'article L. 16 du code des pensions civiles et militaires de retraite, les assimilations prévues pour fixer les nouveaux indices de traitement mentionnés à l'article L. 15 dudit code seront faites suivant les correspondances fixées pour les personnels en activité par l'article 1^{er} ci-dessus.

Art. 3. - Les dispositions du décret du 27 novembre 1962 susvisé sont abrogées à la date de publication du présent décret en tant qu'elles concernent les adjoints d'enseignement du cadre des maisons d'éducation de la Légion d'honneur.

Art. 4. - Le ministre d'Etat, ministre de l'éducation nationale et de la culture, le ministre d'Etat, ministre de la fonction publique et des réformes administratives, le garde des sceaux, ministre de la justice, et le ministre du budget sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret, qui sera publié au *Journal officiel* de la République française.

Fait à Paris, le 28 janvier 1993.

PIERRE BÉRÉGOVOY

Par le Premier ministre :

*Le ministre d'Etat,
ministre de l'éducation nationale et de la culture,*
JACK LANG

*Le ministre d'Etat, ministre de la fonction publique
et des réformes administratives,*
MICHEL DELEBARRE

Le garde des sceaux, ministre de la justice,
MICHEL VAUZELLE

Le ministre du budget,
MARTIN MALVY

Décret n° 93-124 du 29 janvier 1993 relatif aux biens culturels soumis à certaines restrictions de circulation

NOR : MENB9300400

Le Premier ministre,

Sur le rapport du ministre d'Etat, ministre de l'éducation nationale et de la culture, et du ministre du budget,

Vu le règlement (C.E.E.) n° 2658-87 du conseil du 23 juillet 1987 relatif à la nomenclature tarifaire et statistique et au tarif douanier commun ;

Vu le règlement (C.E.E.) n° 3911-92 du conseil du 9 décembre 1992 concernant l'exportation des biens culturels ;

Vu le code des douanes ;

Vu la loi du 31 décembre 1913 modifiée sur les monuments historiques ;

Vu la loi n° 79-18 du 3 janvier 1979 modifiée sur les archives ;

Vu la loi n° 92-1477 du 31 décembre 1992 relative aux produits soumis à certaines restrictions de circulation et à la complémentarité entre les services de police, de gendarmerie et de douane ;

Vu le décret du 30 novembre 1944 fixant les conditions d'importation en France et dans les territoires français d'outre-mer des marchandises étrangères ainsi que les conditions d'exportation et de réexportation des marchandises hors de France et des territoires d'outre-mer à destination de l'étranger et établissant certaines formalités au point de vue des échanges entre la France et les territoires français d'outre-mer ;

Vu le décret n° 90-437 du 28 mai 1990 fixant les conditions et les modalités de règlement de frais occasionnés par les déplacements des personnels civils sur le territoire métropoli-

tain de la France lorsqu'ils sont à la charge des budgets de l'Etat, des établissements publics nationaux à caractère administratif et de certains organismes subventionnés ;

Le Conseil d'Etat (section de l'intérieur) entendu,

Décète :

TITRE I^{er}

EXPORTATION DE BIENS CULTURELS ET EXPORTATION TEMPORAIRE DE TRÉSORS NATIONAUX VERS UN ÉTAT MEMBRE DE LA COMMUNAUTÉ ÉCONOMIQUE EUROPÉENNE

Art. 1^{er}. - Les biens culturels dont l'exportation est subordonnée à la délivrance du certificat prévu à l'article 5 de la loi n° 92-1477 du 31 décembre 1992 susvisée sont ceux qui entrent dans l'une des catégories définies à l'annexe au présent décret et dont la valeur, à la date de la demande du certificat, est égale ou supérieure aux seuils définis par cette annexe.

Art. 2. - La demande de certificat est effectuée au moyen d'un formulaire établi par arrêté du ministre chargé de la culture.

Elle est adressée par le propriétaire du bien, ou son mandataire, au ministre chargé de la culture qui délivre ou refuse le certificat dans un délai de quatre mois à compter de la réception de la demande.

Ce délai est suspendu en attente des éléments de preuve que l'administration peut exiger en application de l'alinéa 3 de l'article 7 de la loi n° 92-1477 du 31 décembre 1992 susvisée. Il est prorogé de deux mois lorsqu'il est fait application de l'article 24 de la loi n° 79-18 du 3 janvier 1979 modifiée susvisée.

Art. 3. - L'examen de chaque demande de certificat est confié, par le ministre chargé de la culture, à une ou plusieurs personnes qui apprécient l'intérêt historique, artistique ou archéologique du bien. Cet examen donne lieu à l'établissement d'un rapport scientifique joint au dossier.

Lorsque l'instruction du dossier l'exige, le ministre demande la présentation du bien dans un lieu qu'il détermine.

Art. 4. - Le certificat, accompagné des considérations de droit et de fait mentionnées par l'article 7 de la loi n° 92-1477 du 31 décembre 1992 susvisée, est transmis au demandeur par lettre recommandée avec demande d'avis de réception.

Lorsque le bien culturel qui fait l'objet de la demande de certificat n'entre pas dans l'une des catégories visées à l'annexe au présent décret, le dossier est renvoyé avec la mention « demande sans objet ».

Art. 5. - Outre son président, membre du Conseil d'Etat, nommé pour quatre ans par décret, la commission mentionnée au quatrième alinéa de l'article 7 de la loi n° 92-1477 du 31 décembre 1992 précitée comprend onze membres.

1. Six membres de droit :

Au ministère chargé de la culture, le directeur général des Archives de France, le directeur du livre et de la lecture, le directeur du patrimoine, le directeur des musées de France, le délégué aux arts plastiques et, au ministère chargé de l'éducation nationale, le directeur de la recherche et des études doctorales, ou leur représentant.

2. Cinq personnalités qualifiées nommées pour une période de quatre ans par arrêté du ministre chargé de la culture.

En cas de démission ou de décès, les membres nommés sont remplacés pour la durée du mandat restant à courir.

Le secrétariat de la commission est assuré par la direction des musées de France. La commission établit son règlement intérieur.

Les membres de la commission ont droit aux indemnités de déplacement et de séjour prévues par le décret n° 90-437 du 28 mai 1990 susvisé.

Art. 6. - La commission est tenue informée des décisions de délivrance de certificat au moins une fois par an.

Art. 7. - Lorsqu'il envisage de refuser le certificat le ministre chargé de la culture transmet le dossier au président de la commission.

Art. 8. - La commission se réunit sur convocation de son président.

La commission entend l'auteur du rapport scientifique prévu au premier alinéa de l'article 3 du présent décret. Elle peut entendre tout expert sur proposition du président.

Elle ne peut valablement délibérer que si au moins huit de ses membres sont réunis. Les délibérations sont prises à la majorité des voix des membres présents. En cas de partage égal, la voix du président est prépondérante.

Si le quorum n'est pas atteint, la commission est à nouveau convoquée avec le même ordre du jour dans un délai de quinze jours. Elle délibère alors sans condition de quorum.

Les membres de la commission et toute personne appelée à assister aux séances sont tenus d'observer le secret des délibérations.

L'avis de la commission est communiqué par son président au ministre chargé de la culture dans les huit jours qui suivent la réunion de la commission.

Art. 9. - L'attestation de refus est motivée. Elle est transmise par lettre recommandée avec avis de réception au propriétaire du bien, même s'il n'a pas déposé lui-même la demande.

Art. 10. - La demande d'autorisation de sortie temporaire de biens culturels considérés comme trésors nationaux, en raison soit de leur appartenance aux collections publiques, soit de leur classement en application de la loi du 31 décembre 1913 susvisée ou de la loi du 3 janvier 1979 susvisée, soit d'une décision leur refusant le certificat prévu à l'article 5 de la loi du 31 décembre 1992 précitée, est effectuée au moyen d'un formulaire établi par arrêté du ministre chargé de la culture. Le ministre délivre ou refuse l'autorisation de sortie temporaire dans un délai d'un mois à compter de la réception de la demande.

L'autorisation précise les destinations et la date de retour obligatoire du bien. Elle peut être prorogée ou modifiée, au plus tard quinze jours avant son expiration, au vu de justifications apportées par le demandeur.

Le lieu de présentation du bien à son retour est choisi en accord entre le demandeur et le ministre chargé de la culture. A défaut d'accord, le bien est présenté dans un lieu désigné par ce dernier.

TITRE II

EXPORTATION DE BIENS CULTURELS ET EXPORTATION TEMPORAIRE DE TRÉSORS NATIONAUX HORS DU TERRITOIRE DOUANIER DE LA COMMUNAUTÉ ÉCONOMIQUE EUROPÉENNE

Art. 11. - Lors de la demande d'autorisation d'exportation temporaire ou définitive de biens culturels, hors du territoire douanier de la Communauté économique européenne, prévue par l'article 2 du règlement (C.E.E.) n° 3911-92 du conseil du 9 décembre 1992 susvisé, le certificat prévu à l'article 5 de la loi n° 92-1477 du 31 décembre 1992 susvisée est présenté aux services des douanes.

Les modalités de délivrance de l'autorisation d'exportation temporaire ou définitive visée à l'alinéa précédent sont définies par arrêté du ministre chargé des douanes.

Art. 12. - Lors de la demande d'exportation temporaire de trésors nationaux hors du territoire douanier de la Communauté économique européenne, prévue par l'article 10 de la loi n° 92-1477 du 31 décembre 1992 précitée, l'autorisation de sortie prévue à l'article 10 du titre I^{er} du présent décret est présentée aux services des douanes.

Cette demande est effectuée au moyen d'un formulaire établi par arrêté du ministre chargé des douanes.

L'autorisation d'exportation temporaire est accordée par le ministre chargé des douanes.

Art. 13. - La déclaration d'exportation, accompagnée de l'autorisation d'exportation mentionnée aux articles 11 et 12 ci-dessus, est présentée au bureau de douane compétent pour l'acceptation de cette déclaration.

La liste des bureaux de douane compétents est définie par arrêté du ministre chargé des douanes.

Art. 14. - Le ministre d'Etat, ministre de l'éducation nationale et de la culture, et le ministre du budget sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret, qui sera publié au *Journal officiel* de la République française.

Fait à Paris, le 29 janvier 1993.

PIERRE BÉRÉGOVOY

Par le Premier ministre :

Le ministre d'Etat,
ministre de l'éducation nationale et de la culture,
JACK LANG

Le ministre du budget,
MARTIN MALVY

ANNEXE RELATIVE AUX CATÉGORIES DE BIENS CULTURELS VISÉES À L'ARTICLE 1^{er} DU DÉCRET

	SEUILS (en ECU) (3)	NOMENCLATURE
1. Objets archéologiques ayant plus de 100 ans d'âge provenant de : - fouilles et découvertes terrestres et sous-marines ; - sites archéologiques ; - collections archéologiques.	0	9705.00.00 9706.00.00
2. Eléments faisant partie intégrante de monuments artistiques, historiques ou religieux et provenant du démembrement de ceux-ci, ayant plus de 100 ans d'âge.	0	9705.00.00 9706.00.00
3. Tableaux et peintures faits entièrement à la main sur tout support et en toutes matières (1).	150 000	9701
4. Mosaïques, autres que celles entrant dans les catégories 1 ou 2, et dessins faits entièrement à la main sur tout support et en toutes matières (1).	15 000	6914 9701
5. Gravures, estampes, sérigraphies et lithographies originales et leurs matrices respectives ; ainsi que les affiches originales (1).	15 000	Chap. 49 9702.00.00 6442.50.99
6. Productions originales de l'art statuaire ou de la sculpture et copies obtenues par le même procédé que l'original (1) ; autres que celles qui entrent dans la catégorie 1.	50 000	9703.00.00
7. Photographies, films et leurs négatifs (1).	15 000	3704 3705 3706 4911.91.80
8. Incunables et manuscrits, y compris les cartes géographiques et les partitions musicales, isolés ou en collection (1).	0	9702.00.00 9706.00.00 4901.10.00 4901.99.00 4904.00.00 4905.91.00 4905.99.00 4906.00.00
9. Livres ayant plus de 100 ans d'âge isolés ou en collection.	50 000	9705.00.00 9706.00.00
10. Cartes géographiques imprimées ayant plus de 200 ans d'âge.	15 000	9706.00.00
11. Archives de toute nature comportant des éléments de plus de 50 ans d'âge, quel que soit leur support.	0	3704 3705 3706 4901 4906 9705.00.00 9706.00.00
12. a) Collections (2) et spécimens provenant de collections de zoologie, de botanique, de minéralogie, d'anatomie.	50 000	9705.00.00
b) Collections (2) présentant un intérêt historique, paléontologique, ethnographique ou numismatique.	50 000	9705.00.00
13. Moyens de transport ayant plus de 75 ans d'âge.	50 000	9705.00.00 Chap. 86 à 89
14. Tout autre objet d'antiquité non compris dans les catégories 1 à 13 : a) Ayant entre 50 ans et 100 ans d'âge : - jouets, jeux ; - verrerie ; - articles d'orfèvrerie ; - meubles et objets d'ameublement ; - instruments d'optique, de photographie ou de cinématographie ; - instruments de musique ; - horlogerie ; - ouvrages en bois ; - poteries ; - tapisseries ; - tapis ; - papiers peints ; - armes.	50 000	Chap. 95 7013 7114 Chap. 94 Chap. 90 Chap. 92 Chap. 91 Chap. 44 Chap. 69 5806.00.00 Chap. 57 4814 Chap. 93

	SEUILS (en ECU) (3)	NOMENCLATURE
b) Ayant plus de 100 ans d'âge.	50 000	9706.00.00
<p>(1) Ayant plus de 50 ans d'âge et n'appartenant pas à leurs auteurs.</p> <p>(2) Telles que définies par la cour de justice dans son arrêt 252/84, comme suit :</p> <p>« Les objets pour collections au sens de la position 97.05 du TDC sont ceux qui présentent les qualités requises pour être admises au sein d'une collection, c'est-à-dire les objets qui sont relativement rares, ne sont pas normalement utilisés conformément à leur destination initiale ; font l'objet de transactions spéciales en dehors du commerce habituel des objets similaires utilisables et ont une valeur élevée. »</p> <p>(3) La valeur de conversion en monnaies nationales des montants exprimés en ECU est celle en vigueur au 1^{er} janvier 1993.</p>		

Arrêté du 19 janvier 1993 fixant les dates des épreuves écrites des concours d'admission en troisième année à l'Ecole normale supérieure de Cachan en 1993

NOR : MENH9304030A

Par arrêté du ministre d'Etat, ministre de l'éducation nationale et de la culture, en date du 19 janvier 1993, les épreuves écrites des concours d'admission en troisième année à l'Ecole normale supérieure de Cachan sont fixées en 1993 aux dates et heures ci-après :

A 1. - Mathématiques

31 mars, de 8 h 45 à 13 h 45, mathématiques.

1^{er} avril :

- de 8 h 45 à 11 h 45, résumé ou commentaire composé d'un texte de culture générale ;
- de 14 heures à 16 heures, langues vivantes.

A 2". - Chimie

31 mars, de 8 h 45 à 12 h 45, physique générale.

1^{er} avril :

- de 8 h 45 à 11 h 45, résumé ou commentaire composé d'un texte de culture générale ;
- de 14 heures à 16 heures, langues vivantes.

2 avril, de 8 h 45 à 13 h 45, chimie organique générale et minérale.

A 3. - Biochimie-génie biologique

31 mars, de 8 h 45 à 12 h 45, biologie cellulaire et moléculaire.

1^{er} avril :

- de 8 h 45 à 11 h 45, résumé ou commentaire composé d'un texte de culture générale ;
- de 14 heures à 16 heures, langues vivantes.

2 avril, de 8 h 45 à 12 h 45, biologie humaine.

B 2. - Génie civil

31 mars, de 8 h 45 à 12 h 45, structures.

1^{er} avril :

- de 8 h 45 à 11 h 45, résumé ou commentaire composé d'un texte de culture générale ;
- de 14 heures à 16 heures, langues vivantes.

2 avril, de 8 h 45 à 12 h 45, matériaux et constructions.

B 3. - Génie mécanique

31 mars, de 8 h 45 à 11 h 45, automatismes industriels.

1^{er} avril :

- de 8 h 45 à 11 h 45, résumé ou commentaire composé d'un texte de culture générale ;
- de 14 heures à 16 heures, langues vivantes.

2 avril, de 8 h 45 à 13 h 45, technologie de fabrication et avant-projet de mécanisme.

B 4. - Génie électrique

31 mars, de 8 h 45 à 12 h 45, systèmes électroniques et électrotechniques.

1^{er} avril :

- de 8 h 45 à 11 h 45, résumé ou commentaire composé d'un texte de culture générale ;
- de 14 heures à 16 heures, langues vivantes.

2 avril, de 8 h 45 à 12 h 45, automatismes d'ensembles électriques.

D 2. - Economie et gestion : économie, méthodes quantitatives et gestion

31 mars, de 8 h 45 à 12 h 45, composition de micro-économie.

1^{er} avril :

- de 8 h 45 à 11 h 45, résumé ou commentaire composé d'un texte de culture générale ;
- de 14 heures à 16 heures, langues vivantes.

2 avril, de 8 h 45 à 12 h 45, composition de théorie des organisations.

Les candidats subiront les épreuves écrites au siège de l'académie où ils se seront fait inscrire.

Arrêté du 20 janvier 1993 fixant les dates des épreuves écrites des premier et deuxième concours d'entrée à l'Ecole normale supérieure en 1993

NOR : MENH9301028A

Par arrêté du ministre d'Etat, ministre de l'éducation nationale et de la culture, en date du 20 janvier 1993, les épreuves écrites des concours d'entrée à l'Ecole normale supérieure sont fixées en 1993 aux dates et heures ci-après :

PREMIER CONCOURS

Section des lettres

Groupe Lettres A/L

Epreuves communes

10 mai, de 9 heures à 15 heures, composition de philosophie.

11 mai, de 9 heures à 15 heures, composition française.

12 mai, de 9 heures à 13 heures, version latine ou version grecque.

14 mai, de 9 heures à 15 heures, composition d'histoire contemporaine.

15 mai, de 9 heures à 13 heures, version de langue vivante étrangère et courte contraction croisée à partir du français.

17 mai, épreuve à option au choix du candidat :

- de 9 heures à 13 heures, version latine et court thème ;
- de 9 heures à 13 heures, commentaire d'un texte philosophique ;
- de 9 heures à 15 heures, composition de langue vivante étrangère ;
- de 9 heures à 13 heures, commentaire d'un texte français ;
- de 9 heures à 15 heures, composition de géographie ;
- de 9 heures à 15 heures, composition d'histoire de la musique ;
- de 9 heures à 13 heures, commentaire d'œuvre d'art.

Groupe Sciences sociales B/L

Epreuves communes

17 mai, de 9 heures à 15 heures, composition d'histoire contemporaine.

18 mai, de 9 heures à 13 heures, composition de mathématiques.

19 mai, de 9 heures à 15 heures, composition de sciences sociales.

21 mai, de 9 heures à 15 heures, composition de philosophie.

22 mai, de 9 heures à 15 heures, composition française.

24 mai, épreuve à option au choix du candidat :

- de 9 heures à 13 heures, version latine ;
- de 9 heures à 13 heures, version grecque ;
- de 9 heures à 15 heures, composition de géographie ;
- de 9 heures à 15 heures, analyse et commentaire en langue vivante étrangère.

Section des sciences

Groupe Informatique, mathématiques, physique C/S

24 mai, de 8 h 30 à 14 h 30, physique.

26 mai, de 8 h 30 à 14 h 30, mathématiques, première composition (1).

28 mai :

- de 8 h 30 à 11 h 30, français ;
- de 14 heures à 16 heures, langue, première épreuve ;
- de 16 h 30 à 17 h 30, langue, deuxième épreuve.

29 mai, de 8 h 30 à 12 h 30, mathématiques, deuxième composition (2).

Groupe Chimie, physique D/S

21 mai, de 8 h 30 à 12 h 30, mathématiques.

22 mai, de 8 h 30 à 13 h 30, chimie.

24 mai, de 8 h 30 à 14 h 30, physique.

28 mai :

- de 8 h 30 à 11 h 30, français ;
- de 14 heures à 16 heures, langue, première épreuve ;
- de 16 h 30 à 17 h 30, langue, deuxième épreuve.

LOI n°92-1477 du 31 décembre 1992 relative aux produits soumis à certaines restrictions de circulation et à la complémentarité entre les services de police, de gendarmerie et de douane

198

JOURNAL OFFICIEL DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

5 janvier 1993

La présente loi sera exécutée comme loi de l'Etat.

Fait à Paris, le 31 décembre 1992.

FRANÇOIS MITTERRAND

Par le Président de la République :

Le Premier ministre,
PIERRE BÉREGOVOY

Le ministre du budget,
MARTIN MALVY

(1) Travaux préparatoires : loi n° 92-1476.

Assemblée nationale :

Projet de loi n° 3056 ;

Rapport de M. Alain Richard, rapporteur général, au nom de la commission des finances, n° 3095 ;

Avis de la commission de la défense n° 3094 ;

Discussion et adoption le 7 décembre 1992.

Sénat :

Projet de loi, adopté par l'Assemblée nationale en première lecture, n° 89 (1992-1993) ;

Rapport de M. Jean Arthuis, rapporteur général, au nom de la commission des finances, n° 141 (1992-1993) ;

Discussion et adoption le 18 décembre 1992.

Sénat :

Rapport de M. Jean Arthuis, au nom de la commission mixte paritaire, n° 172 (1992-1993).

Assemblée nationale :

Rapport de M. Alain Richard, au nom de la commission mixte paritaire, n° 3218.

Assemblée nationale :

Projet de loi, modifié par le Sénat en première lecture, n° 3196 ;

Rapport de M. Alain Richard, au nom de la commission des finances, n° 3221 ;

Discussion et adoption le 22 décembre 1992.

Sénat :

Projet de loi, adopté avec modifications par l'Assemblée nationale en nouvelle lecture, n° 185 (1992-1993) ;

Rapport de M. Jean Arthuis, rapporteur général, au nom de la commission des finances (1992-1993) ;

Discussion et rejet le 23 décembre 1992.

Assemblée nationale :

Projet de loi, rejeté par le Sénat en nouvelle lecture, n° 3237 ;

Rapport de M. Alain Richard, au nom de la commission des finances, n° 3238 ;

Discussion et adoption le 23 décembre 1992.

LOI n° 92-1477 du 31 décembre 1992 relative aux produits soumis à certaines restrictions de circulation et à la complémentarité entre les services de police, de gendarmerie et de douane (1)

NOR : EURX9200209L

L'Assemblée nationale et le Sénat ont adopté,

Le Président de la République promulgue la loi dont la teneur suit :

TITRE I^{er}

DISPOSITIONS RELATIVES AUX ARMES, MUNITIONS, MATÉRIELS DE GUERRE ET BIENS À DOUBLE USAGE CIVIL ET MILITAIRE

Art. 1^{er}. - Il est inséré, au chapitre 1^{er} du titre 1^{er} du code des douanes, un article 2 *ter* ainsi rédigé :

« Art. 2 *ter*. - 1. S'effectuent selon les dispositions du présent code les importations et les exportations en provenance ou à destination d'un autre Etat membre de la Communauté économique européenne, sous tous régimes, y compris le transit en France, des matériels de guerre et des matériels assimilés, ainsi que des poudres et substances explosives destinées à des fins militaires, ayant le statut de marchandises communautaires, et régis, respectivement, par les dispositions du décret-loi du 18 avril 1939 fixant le régime des matériels de guerre, armes et munitions et celles de la loi n° 70-575 du 3 juillet 1970 portant réforme du régime des poudres et substances explosives.

« 2. Par dérogation aux dispositions de l'article 215, les personnes qui détiennent ou transportent les biens définis au 1 ci-dessus doivent, à première réquisition des agents

des douanes, produire soit les documents attestant que ces marchandises ont été régulièrement importées dans le territoire douanier, soit tout autre document justifiant de leur origine, émanant de personnes ou sociétés régulièrement établies à l'intérieur du territoire douanier.

« 3. Ceux qui ont détenu, transporté, vendu, cédé ou échangé lesdits biens et ceux qui ont établi les justifications d'origine sont également tenus de présenter les documents visés au 2 ci-dessus à toute réquisition des agents des douanes, formulée dans un délai de trois ans soit à compter du jour où les marchandises ont cessé d'être entre leurs mains, soit à partir de la délivrance des justifications d'origine. »

Art. 2. - I. - Les transferts à destination d'un autre Etat membre de la Communauté économique européenne de certains produits et technologies à double usage, c'est-à-dire susceptibles d'avoir une utilisation tant civile que militaire, relevant d'une des catégories fixées par décret et ayant un statut de marchandises communautaires, sont soumis à autorisation préalable délivrée par l'autorité administrative, dans des conditions fixées par le même décret. Cette autorisation peut revêtir une forme simplifiée.

Les produits et technologies visés au premier alinéa sont présentés au service des douanes lorsque leur transfert à destination d'un autre Etat membre de la Communauté économique européenne ne bénéficie pas d'une autorisation simplifiée.

Les agents des douanes sont chargés de contrôler lesdits produits et technologies ainsi que les documents auxquels leur transfert est subordonné.

Les modalités de la présentation en douane sont fixées par décret.

II. - A titre transitoire, et jusqu'à l'intervention du décret mentionné au premier alinéa, les transferts visés au même alinéa sont ceux qui concernent les produits et technologies à double usage cités dans les listes publiées par les avis aux importateurs et aux exportateurs pris en application du décret du 30 novembre 1944 fixant les conditions d'importation en France et dans les territoires français d'outre-mer des marchandises étrangères, ainsi que les conditions d'exportation et de réexportation des marchandises hors de France et des territoires d'outre-mer à destination de l'étranger et établissant certaines formalités au point de vue des échanges entre la France et les territoires français d'outre-mer, et de l'arrêté du 30 janvier 1967 du ministre de l'économie et des finances relatif aux importations de marchandises en provenance de l'étranger et aux exportations de marchandises à destination de l'étranger. Les conditions dans lesquelles les autorisations sont délivrées sont celles qui figurent dans les textes d'application dudit décret.

Les produits et technologies visés à l'alinéa ci-dessus sont présentés au service des douanes, dans des conditions fixées par décret, lorsque leur transfert à destination d'un autre Etat membre de la Communauté économique européenne ne bénéficie pas d'une autorisation simplifiée.

Les agents des douanes sont chargés de contrôler lesdits produits et technologies ainsi que les documents auxquels leur transfert est subordonné.

Art. 3. - I. - Les dispositions du titre V de la présente loi sont applicables aux armes de la première catégorie figurant sur une liste fixée par décret acquises à titre personnel, aux armes et munitions non considérées comme matériels de guerre, mentionnées à l'article 1^{er} du décret-loi du 18 avril 1939 fixant le régime des matériels de guerre et aux textes pris pour son application ainsi qu'aux poudres et substances explosives destinées à un usage civil dont l'exportation et l'importation sont prohibées par l'article 2 de la loi n° 70-575 du 3 juillet 1970 portant réforme du régime des poudres et substances explosives lorsqu'elles ont le statut de marchandises communautaires et font l'objet d'un transfert entre la France et un autre Etat membre de la Communauté économique européenne ou entre Etats membres de la Communauté économique européenne avec emprunt du territoire national.

II. - Un arrêté du ministre chargé des douanes détermine les cas dans lesquels ces armes, munitions, poudres et substances explosives sont présentées au service des

douanes lorsqu'elles sont, selon le cas, à destination ou en provenance d'un autre Etat membre de la Communauté économique européenne ainsi que les modalités de cette présentation. Les agents des douanes sont chargés de contrôler lesdites armes, munitions, poudres et substances explosives ainsi que les documents auxquels leur transfert est subordonné.

TITRE II

DISPOSITIONS RELATIVES AUX BIENS CULTURELS

Art. 4. - Les biens appartenant aux collections publiques, les biens classés en application de la loi du 31 décembre 1913 sur les monuments historiques ou de la loi n° 79-18 du 3 janvier 1979 sur les archives ainsi que les autres biens qui présentent un intérêt majeur pour le patrimoine national au point de vue de l'histoire, de l'art ou de l'archéologie sont considérés comme trésors nationaux.

Art. 5. - L'exportation temporaire ou définitive hors du territoire douanier des biens culturels, autres que les trésors nationaux, qui présentent un intérêt historique, artistique ou archéologique et entrent dans l'une des catégories définies par décret en Conseil d'Etat est subordonnée à l'obtention d'un certificat délivré par l'autorité administrative.

Ce certificat, qui est valable cinq ans, atteste que le bien n'a pas le caractère de trésor national.

A titre transitoire et jusqu'à la date visée à l'article 14 de la présente loi, l'exportation des œuvres d'art est soumise aux avis aux exportateurs pris en application du décret du 30 novembre 1944 précité et de l'arrêté du 30 janvier 1967 du ministre de l'économie et des finances précité. Les conditions dans lesquelles les autorisations sont délivrées sont celles qui figurent dans les textes d'application dudit décret.

Art. 6. - A l'occasion de la sortie du territoire douanier d'un bien culturel visé à l'article 5, le certificat doit être présenté à toute réquisition des agents des douanes.

Art. 7. - Le certificat ne peut être refusé qu'aux biens culturels présentant le caractère de trésor national.

Il est accordé aux biens culturels licitement importés dans le territoire douanier depuis moins de cinquante ans, sauf s'ils font l'objet de la procédure de classement prévue par les lois du 31 décembre 1913 et n° 79-18 du 3 janvier 1979 précitées.

S'il existe des présomptions graves et concordantes d'importation illicite, l'autorité administrative peut exiger la preuve de la licéité de l'importation du bien et, en l'absence de preuve, refuser la délivrance du certificat.

Le refus de délivrance du certificat ne peut intervenir qu'après avis motivé d'une commission composée, dans des conditions fixées par décret en Conseil d'Etat, de représentants de l'Etat et de personnalités qualifiées. Cette commission est présidée par un membre du Conseil d'Etat nommé par décret.

La décision de délivrance du certificat est motivée. Elle comporte, par écrit, l'énoncé des considérations de droit et de fait qui en constituent le fondement. Elle est communiquée à la commission visée au précédent alinéa.

Art. 8. - Les conditions d'instruction de la demande et de délivrance du certificat sont fixées par décret en Conseil d'Etat.

L'instruction de la demande de certificat peut comprendre l'obligation de présenter matériellement le bien aux autorités compétentes.

Art. 9. - En cas de refus du certificat, la demande présentée pour le même bien sont irrecevables pendant une durée de trois ans.

Après ce délai, le certificat ne peut être refusé une seconde fois pour le même bien si l'administration compétente n'a pas, selon la nature du bien, procédé à son classement en application des lois du 31 décembre 1913 et n° 79-18 du 3 janvier 1979 précitées ou ne l'a pas revendiqué en application des lois du 27 septembre 1941 portant réglementation des fouilles archéologiques et n° 89-874 du 1^{er} décembre 1989 relative aux biens culturels maritimes.

Art. 10. - L'exportation des trésors nationaux hors du territoire douanier peut être autorisée, à titre temporaire, par l'autorité administrative, aux fins de restauration, d'expertise, de participation à une manifestation culturelle ou de dépôt dans une collection publique.

Cette autorisation est délivrée pour une durée proportionnée à l'objet de la demande.

Le propriétaire, ou le détenteur du bien, est tenu de le présenter sur requête des agents habilités par l'Etat dès l'expiration de l'autorisation.

Un décret en Conseil d'Etat fixe les modalités d'application du présent article.

Art. 11. - La loi n° 79-18 du 3 janvier 1979 précitée est ainsi modifiée :

I. - L'article 21 est ainsi rédigé :

« Art. 21. - L'exportation des archives classées est interdite. »

II. - L'article 24 est ainsi rédigé :

« Art. 24. - L'Etat peut subordonner la délivrance du certificat prévu à l'article 5 de la loi n° 92-1477 du 31 décembre 1992 relative aux produits soumis à certaines restrictions de circulation et à la complémentarité entre les services de police, de gendarmerie et de douane à la reproduction totale ou partielle, à ses frais, des archives privées non classées qui font l'objet, en application du même article, de la demande de certificat. »

« Les opérations de reproduction ne peuvent excéder une durée de six mois à compter de ladite demande. »

Art. 12. - I. - A l'article 31 de la loi du 31 décembre 1913 précitée, les mots : « sciemment acquis ou exporté » sont remplacés par les mots : « ou sciemment acquis ».

II. - A l'article 30 de la loi n° 79-18 du 3 janvier 1979 précitée ; les mots : « des articles 15, 17, 19, 21 (premier alinéa) et 24 » sont remplacés par les mots : « des articles 15, 17 et 19 » et les mots : « détruites, aliénées ou exportées » sont remplacés par les mots : « détruites ou aliénées ».

Art. 13. - Est punie de deux années d'emprisonnement et d'une amende de trois millions de francs toute personne qui a exporté ou tenté d'exporter :

- définitivement, un bien culturel visé à l'article 4 ;
- temporairement, un bien culturel visé à l'article 4 sans avoir obtenu l'autorisation prévue à l'article 10 ou sans respecter les conditions fixées par celle-ci ;
- temporairement ou définitivement, un bien culturel visé à l'article 5 sans avoir obtenu le certificat prévu audit article 5.

Art. 14. - La loi du 23 juin 1941 relative à l'exportation des œuvres d'art ainsi que les articles 22 et 23 de la loi n° 79-18 du 3 janvier 1979 précitée sont abrogés à compter de la date de publication des décrets visés aux articles 5, 7, 8 et 10, et au plus tard à compter du 1^{er} février 1993.

Art. 15. - Dans l'article 19 du code de l'industrie cinématographique, après les mots : « l'exportation », sont insérés les mots : « hors de la Communauté économique européenne ».

TITRE III

DISPOSITIONS RELATIVES À L'EXPORTATION ET À L'IMPORTATION DE MÉDICAMENTS, SUBSTANCES OU PRÉPARATIONS CLASSÉS COMME STUPÉFIANTS OU COMME PSYCHOTROPES ET À L'IMPORTATION DE CERTAINES CATÉGORIES DE MÉDICAMENTS À USAGE HUMAIN

Art. 16. - Lorsqu'ils ont le statut de marchandises communautaires et sont en provenance ou à destination des autres Etats membres de la Communauté économique européenne, les médicaments, substances ou préparations classés comme stupéfiants ou auxquels la réglementation des stupéfiants est appliquée en tout ou partie en vertu du code de la santé publique ainsi que les médicaments, substances ou préparations classés comme psychotropes doivent être présentés au service des douanes, munis des documents qui les accompagnent.

Décret n°81-240 du 3 mars 1981 relatif aux prêts et aux dépôts d'œuvres des musées nationaux

13 Mars 1981

JOURNAL OFFICIEL DE LA REPUBLIQUE FRANÇAISE

773

Art. 7. — Le présent décret entrera en vigueur six mois après sa publication au *Journal officiel*.

Art. 8. — Le ministre de l'intérieur, le ministre du budget, le ministre de l'environnement et du cadre de vie et le ministre de la culture et de la communication sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret, qui sera publié au *Journal officiel* de la République française.

Fait à Paris, le 3 mars 1981.

RAYMOND BARRE.

Par le Premier ministre :

Le ministre de la culture et de la communication,
JEAN-PHILIPPE LECAT.

Le ministre de l'intérieur,
CHRISTIAN BONNET.

Le ministre du budget,
MAURICE PAPON.

Le ministre de l'environnement et du cadre de vie,
MICHEL D'ORNANO.

Décret n° 81-240 du 3 mars 1981 relatif aux prêts et aux dépôts d'œuvres des musées nationaux.

Le Premier ministre,

Sur le rapport du ministre de l'intérieur et du ministre de la culture et de la communication,

Vu le décret du 8 octobre 1927 relatif à l'organisation des musées nationaux et de l'école du Louvre ;

Vu l'ordonnance n° 45-146 du 13 juillet 1945 portant organisation provisoire des musées des beaux-arts et le décret d'application n° 45-2075 du 31 août 1945, ensemble les textes qui les ont modifiés et complétés ;

Vu le décret n° 66-590 du 3 août 1966 portant réforme du comité consultatif des musées nationaux ;

Après avis du Conseil d'Etat (section de l'intérieur),

Décrète :

TITRE I^{er}

Prêts.

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.

Art. 2. — Les prêts, autres que ceux qui sont consentis à des musées de l'Etat, donnent lieu, préalablement à leur octroi, à la souscription par le bénéficiaire d'une assurance couvrant les risques de vol, de perte ou de détérioration de l'œuvre prêtée, pour un montant déterminé par le ministre chargé de la culture.

Toutefois, le ministre de la culture, au vu des garanties présentées par le bénéficiaire du prêt, peut dispenser celui-ci de souscrire une assurance.

Art. 3. — Les décisions de prêts sont prises par arrêté du ministre chargé de la culture après avis du comité consultatif des musées nationaux.

Ce comité vérifie, notamment, l'état de conservation des œuvres ainsi que les garanties de sécurité prévues pour le transport et le lieu d'exposition.

Les prêts ne peuvent être consentis que si le bénéficiaire accepte que, pendant toute sa durée, un contrôle soit assuré par la conservation des musées de France sur les précautions prises pour la meilleure protection de l'œuvre prêtée.

TITRE II

Dépôts.

Art. 4. — Les œuvres des musées nationaux peuvent faire l'objet d'un dépôt en vue de leur exposition au public :

- dans les musées de l'Etat et de ses établissements publics ;
- dans les musées classés et contrôlés, tels qu'ils sont définis par l'ordonnance du 13 juillet 1945 et le décret du 31 août 1945 susvisés ;
- dans les musées dépendant de fondations et d'associations reconnues d'utilité publique ;

- dans les musées étrangers ;
- dans les monuments historiques même non affectés à un musée, à condition qu'ils soient ouverts au public ;
- dans les parcs et jardins des domaines nationaux.

Art. 5. — En ce qui concerne les musées classés et contrôlés et les monuments historiques appartenant aux départements ou aux communes, la demande de dépôt est faite respectivement par le conseil général ou le conseil municipal.

Les demandes doivent contenir l'engagement de supporter les frais de toute nature occasionnés par le dépôt et, notamment, les conséquences des vols, pertes et dégradations. La souscription d'un contrat d'assurances peut être exigée.

Art. 6. — Aucun dépôt ne peut être consenti dans l'un des lieux mentionnés à l'article 4 qui ne remplirait pas les conditions suivantes :

- être pourvu d'un personnel scientifique de conservation ou être placé sous la surveillance régulière d'un tel personnel ;
- présenter les garanties de sécurité requises pour les œuvres déposées.

Le personnel scientifique de conservation est spécialement chargé de tenir l'inventaire des dépôts et d'assurer la garde et la conservation des œuvres déposées. Il doit informer sans délai le ministre de tout risque de détérioration de l'œuvre.

La restauration d'une œuvre déposée ne peut être effectuée que par une personne désignée par le ministre chargé de la culture.

Art. 7. — L'inspection générale des musées veille à la présentation et à la conservation des œuvres mises en dépôt. Elle étudie et propose les modifications de dépôts d'œuvres appartenant à l'Etat, dans l'intérêt d'une meilleure répartition de ces œuvres. Elle peut demander le concours de l'inspection générale des monuments historiques.

Art. 8. — Toute mise en dépôt d'œuvres des musées nationaux est autorisée par arrêté du ministre chargé de la culture, pris après avis du comité consultatif des musées nationaux. Le maintien du dépôt doit être confirmé par une décision intervenue avant l'expiration d'un délai maximum de cinq ans.

Art. 9. — Les bénéficiaires de dépôts peuvent être autorisés par le ministre chargé de la culture à prêter les œuvres déposées pour des expositions temporaires dans les conditions prévues aux articles 1^{er} à 3 ci-dessus.

Art. 10. — Le ministre chargé de la culture peut, à tout moment, ordonner soit le déplacement, soit, après avis du comité consultatif des musées nationaux, le retrait définitif des dépôts consentis par l'Etat.

Le retrait est obligatoirement prononcé, pour insuffisance de soins, insécurité ou transfert sans autorisation hors du lieu de dépôt ou si l'œuvre n'est pas exposée au public.

Art. 11. — Les œuvres des musées nationaux dont le comité consultatif des musées nationaux estime qu'elles ne sont pas nécessaires à la présentation des collections nationales peuvent être déposées au Mobilier national qui en dispose dans les conditions fixées par la réglementation en vigueur.

Les œuvres déposées au Mobilier national font l'objet d'un contrôle ou d'une inspection technique de la conservation des musées de France. Leur restauration est effectuée dans les conditions prévues à l'article 6.

TITRE III

Dispositions transitoires et finales.

Art. 12. — Les œuvres des musées nationaux dont la décision de les déposer a été prise entre le 1^{er} janvier 1929 et la date de publication du présent décret sont soumises au régime juridique qu'il définit, au fur et à mesure que viennent à échéance les autorisations de dépôt antérieurement accordées.

Les dépôts accordés avant le 1^{er} janvier 1929 sont maintenus, dans les mêmes conditions, pendant une durée de cinq ans à compter de la publication du présent décret.

Postérieurement à l'échéance des dépôts, mentionnés aux deux alinéas précédents, et notwithstanding les dispositions de l'article 4 ci-dessus, les œuvres appartenant aux collections des musées nationaux ayant fait l'objet de dépôts antérieurement à la publication du présent décret peuvent être, dans les mêmes conditions, maintenues, par décision du ministre chargé de la culture, dans des édifices appartenant à l'Etat, aux départements ou aux communes, sous réserve que ces œuvres soient exposées au public.

ICOM (International Council of Museum) : Code de déontologie de l'ICOM pour les musée (<http://icom-museum/deontologie.html>)

Code de déontologie de l'ICOM pour les musées



Outil de référence de l'ICOM, le Code de déontologie de l'ICOM pour les musées fixe les normes minimales de pratiques et de performance professionnelles pour les musées et leur personnel. En adhérant à l'organisation, chaque membre de l'ICOM s'engage à respecter ce Code.

- In english
- En español
- Suomeksi
- Norsk

© ICOM

Code de déontologie de l'ICOM pour les musées

Le Code de déontologie a été adopté à l'unanimité par la 15e Assemblée générale de l'ICOM, réunie à Buenos-Aires, Argentine, le 4 novembre 1986 et modifié par la 20e Assemblée générale réunie à Barcelone, Espagne, le 6 juillet 2001.

Sommaire

1. Introduction

DÉONTOLOGIE DES INSTITUTIONS

2. Principes de base pour la direction d'un musée

- 2.1 Normes minimales pour les musées
- 2.2 Statut
- 2.3 Finances
- 2.4 Locaux
- 2.5 Personnel
- 2.6 Amis des musées et associations de soutien
- 2.7 Rôle éducatif et communautaire des musées
- 2.8 Accès du public
- 2.9 Présentations, expositions et autres manifestations
- 2.10 Financement externes et autres types de soutien
- 2.11. Activités génératrices de revenus
- 2.12 Obligations légales

3. Acquisitions pour les collections de musée

- 3.1 Collections
- 3.2 Acquisition d'objets en situation illicite
- 3.3 Étude et collecte sur le terrain
- 3.4 Coopération entre les musées pour la mise en place de politiques des collections
- 3.5 Acquisitions conditionnelles
- 3.6 Prêts des musées et aux musées
- 3.7 Conflits d'intérêts

4. Cession de collections

CONDUITE PROFESSIONNELLE

5. Principes généraux

- 5.1 Obligations déontologiques des professionnels de musée
- 5.2 Conduite personnelle
- 5.3 Intérêts privés

6. Responsabilités professionnelles à l'égard des collections

- 6.1. Acquisitions de collections de musée
- 6.2 Protection des collections
- 6.3 Conservation des collections
- 6.4 Documentation des collections
- 6.5 Bien-être des animaux vivants
- 6.6 Restes humains et objets ayant une signification sacrée
- 6.7 Collecte à titre privé

7. Responsabilités professionnelles à l'égard du public

- 7.1 Maintien des normes professionnelles
- 7.2 Relations avec le public
- 7.3 Caractère confidentiel

8. Responsabilités professionnelles envers les collègues et envers la profession

- 8.1 Responsabilités professionnelles
- 8.2 Relations professionnelles
- 8.3 Recherche
- 8.4 Commerce
- 8.5 Autres conflits d'intérêts potentiels
- 8.6 Authentification et expertise scientifique

- | | |
|---|--|
| 4.1 Présomption générale de la permanence des collections | 8.7 Conduite contraire à la déontologie |
| 4.2 Cession légale et autres possibilités de cession | 9. Application du Code de déontologie de l'ICOM pour les musées |
| 4.3 Politique et procédures de cession | 9.1 Statut du Code de déontologie de l'ICOM pour les musées |
| 4.4 Retour et restitution de biens culturels | 9.2 Utilisation du nom et du logo de l'ICOM |

Glossaire

Annexe : Définition du musée et des professionnels de musée

1. Introduction

Le *Code de déontologie de l'ICOM pour les musées* constitue un moyen d'auto-réglementation professionnelle. Il fixe des normes minimales de conduite et de performance auxquelles l'ensemble de la profession muséale à travers le monde peut raisonnablement aspirer. D'autre part, il stipule clairement ce que le public est en droit d'attendre de la profession muséale. Bien que le Code ne puisse avoir la préséance sur la législation nationale, il peut cependant jouer un rôle quasi juridique lorsque la législation est mal définie ou inexistante sur les questions concernées.

Comme la législation, les codes de déontologie sont influencés par les changements sociaux et par l'évolution des pratiques professionnelles. Ce constat se vérifie particulièrement dans les musées. Leur rôle social, de prime abord didactique, s'est élargi aux loisirs et au tourisme, ainsi qu'à la promotion de l'identité culturelle. De plus au cours de ces vingt dernières années, certains pays ont connu de profondes transformations avec le transfert de services publics vers les secteurs privés et commerciaux, et avec l'établissement d'organes spécialisés au service des musées. Cette évolution risque de déstructurer la profession. Tous ceux qui s'occupent de recueillir et d'interpréter le patrimoine naturel et culturel doivent trouver un lien professionnel commun dans ce *Code de déontologie de l'ICOM pour les musées* révisé. L'adhésion à l'ICOM est une acceptation de ce Code.

Chaque section du Code a été réexaminée par le Comité de l'ICOM pour la déontologie à la lumière des pratiques muséales modernes, puis révisée en conséquence. En outre, le Code est désormais présenté de manière moins normative. C'est la première étape d'une réforme plus complète prévue pour 2004. Ces principes seront assortis de directives favorisant la mise en œuvre de pratiques professionnelles. Cette tâche n'aurait pu être menée à bien sans le précieux concours du Président et du Secrétaire général de l'ICOM, ni sans les nombreux commentaires constructifs envoyés par les Comités et par les membres de l'ICOM durant toute une année de concertation. Le gros du travail a incombé aux membres du **Comité pour la déontologie** qui, à cette fin, se sont réunis à trois reprises et ont participé par trois fois à un forum de discussion électronique.

L'ICOM a publié son *Éthique des acquisitions* en 1970. La version complète du *Code de déontologie professionnelle* a été publiée pour la première fois en 1986. La version révisée actuelle a été approuvée à l'unanimité par la 20^e Assemblée générale de l'ICOM qui s'est tenue à Barcelone, Espagne, le 6 juillet 2001. A l'instar de ses précurseurs, le Code actuel offre une norme commune minimale universelle pouvant être utilisée par des groupes nationaux et des groupes spécialisés en fonction de leurs besoins spécifiques. L'ICOM encourage le développement de codes nationaux et spécialisés et serait heureux d'en recevoir des exemplaires à adresser au Secrétaire général de l'ICOM, maison de l'UNESCO, 1 rue Miollis, 75732 Paris cedex 15, France. Email secretariat@icom.org

Geoffrey Lewis
Président, Comité de l'ICOM pour la déontologie.

Comité de l'ICOM pour la déontologie pour la période 2000-2003

Président : Geoffrey Lewis (Royaume-Uni)

Membres : Gary Edson (États-Unis) ; Per Kåks (Suède) ; Byung-mo Kim (Rép. de Corée) ; Jean-Yves Marin (France) ; Bernice Murphy (Australie) ; Tereza Scheiner (Brésil) ; Shaje'a Tshiluila (Rép. dém. du Congo) ; Michel Van-Praët (France).

DÉONTOLOGIE DES INSTITUTIONS

Cette section suppose que l'institution en question est un musée qui fournit un service public, comme défini dans les **Statuts de l'ICOM (voir annexe)**. Lorsque l'institution n'est pas un musée mais qu'elle fournit des services aux musées, ces paragraphes sont également applicables.

2. Principes de base pour la direction d'un musée

2.1 Normes minimales pour les musées

L'autorité de tutelle d'un musée a le devoir éthique de maintenir et de développer tous les aspects du musée, ses collections et ses services. Surtout, elle a la responsabilité de veiller à ce que toutes les collections qui lui sont confiées soient abritées, conservées et documentées de façon appropriée.

Dans certains pays, les normes minimales en ce qui concerne les finances du musée, les locaux, le personnel et les services peuvent être définies par la loi ou tout autre règlement gouvernemental. Dans d'autres pays, des directives et une évaluation de ces normes minimales sont données sous forme d'"accréditation", d'"enregistrement" ou d'un système d'évaluation similaire. Lorsque ces normes ne sont pas définies au niveau local, on peut les obtenir auprès du Comité national, du Comité international concerné ou du Secrétariat de l'ICOM.

2.2 Statut

Tout musée devra avoir une constitution écrite ou tout autre document stipulant clairement son statut juridique, sa mission et sa nature permanente d'organisme à but non lucratif, en conformité avec les lois nationales correspondantes. L'autorité de tutelle d'un musée devra préparer et diffuser une déclaration claire sur les buts, les objectifs et la politique du musée, ainsi que sur le rôle et la composition de l'autorité de tutelle.

2.3 Finances

L'autorité de tutelle détient la responsabilité financière suprême en ce qui concerne le musée et la protection de toutes ses ressources, y compris les collections et la documentation qui s'y rapporte, les locaux, les installations et équipements, les biens financiers et le personnel. Il est demandé à l'autorité de tutelle de déterminer et de définir les objectifs et la politique de l'institution et de s'assurer que les biens sont convenablement et effectivement utilisés à des fins muséales. Des fonds suffisants devront être dégagés de façon régulière, provenant de sources publiques ou privées, pour mener à bien et développer le travail du musée. Des méthodes de comptabilité adéquates devront être adoptées et utilisées conformément aux lois et aux règles de comptabilité en vigueur dans le pays. Les collections sont constituées pour la société et ne doivent en aucun cas être considérées comme un actif financier.

2.4 Locaux

L'autorité de tutelle est tenue de fournir un environnement convenable du point de vue de la sécurité et de la préservation des collections. Les bâtiments et les installations doivent permettre au musée de remplir ses fonctions primordiales de collecte, de recherche, de mise en réserve, de conservation, d'éducation et de présentation, et doivent être conformes à la législation en vigueur en ce qui concerne la santé, la sécurité et l'accessibilité des locaux répondant aux besoins spécifiques des personnes handicapées. Des normes de protection adéquates doivent être applicables à tout moment, contre des risques tels que le vol, l'incendie, l'inondation, le vandalisme et les détériorations. Le plan d'action à appliquer en cas d'urgence doit être clairement défini.

2.5 Personnel

L'autorité de tutelle a l'obligation de s'assurer que le musée possède un personnel suffisamment nombreux et qualifié pour lui permettre de s'acquitter de ses responsabilités. L'importance du personnel et son statut (permanent ou temporaire) dépendent de la taille du musée, de ses collections et de ses responsabilités. Des mesures adéquates doivent être prises en ce qui concerne la conservation des collections, l'accès au public, les services publics, la recherche et la sécurité.

L'autorité de tutelle a une obligation particulièrement importante en ce qui concerne la nomination du directeur ou de la personne qui dirige le musée. L'autorité de tutelle doit avoir un droit de regard sur les connaissances et les compétences nécessaires pour occuper ce poste avec efficacité. Le directeur d'un musée doit être directement responsable devant l'autorité de tutelle et doit pouvoir s'adresser directement à elle ou à sa composante en charge de l'administration des collections.

En cas de nomination, de promotion, de licenciement, de rétrogradation d'un membre du personnel, l'autorité de tutelle doit s'assurer que cette mesure est prise conformément aux procédures légales et à la politique du musée. Même dans le cas où cette décision lui a été déléguée, le directeur ou le responsable

doit s'assurer que de tels changements sont effectués de façon professionnelle et déontologique ainsi que dans l'intérêt du musée.

Les professionnels de musée doivent avoir une formation universitaire, technique et professionnelle appropriée et bénéficier d'une formation continue, afin de jouer leur rôle dans le fonctionnement du musée et la protection du patrimoine. L'autorité de tutelle doit reconnaître la nécessité et la valeur d'un personnel bien formé et qualifié et lui permettre de bénéficier d'une formation permanente et d'un recyclage pour actualiser ses connaissances et entretenir ainsi un personnel compétent.

Une autorité de tutelle ne doit jamais exiger d'un membre du personnel du musée qu'il agisse d'une façon qui puisse être à juste raison considérée comme contrevenant aux termes du présent *Code de déontologie de l'ICOM pour les musées* ou de toute autre loi nationale, ou code spécialisé ou national de déontologie.

2.6 Amis des musées et associations de soutien

Le développement des musées dépend en grande partie de l'appui du public. De nombreux musées ont des associations d'Amis et/ou d'autres associations qui contribuent à leurs actions. C'est à l'institution qu'il revient de créer des conditions favorables à la mise en place de telles associations, de reconnaître leur apport, d'encourager leurs activités et de promouvoir des relations harmonieuses entre ces associations et le personnel du musée.

2.7 Rôle éducatif et communautaire des musées

Un musée est une institution au service de la société et de son développement, généralement ouvert au public (même s'il s'agit d'un public restreint, dans le cas de certains musées spécialisés).

Le musée a l'important devoir de développer son rôle éducatif et d'attirer à lui un public plus large, venant de tous les niveaux de la communauté, localité ou groupe qu'il sert. Il doit offrir à ce public des occasions de s'engager et de soutenir ses objectifs et activités. L'interaction avec la communauté qui compose son public fait partie intégrante de la mission éducative du musée, le recrutement d'un personnel spécialisé peut s'avérer nécessaire à cet effet.

2.8 Accès du public

Les expositions et autres installations doivent être physiquement et intellectuellement accessibles au public pendant un nombre d'heures satisfaisant et à des périodes régulières. Le musée doit également permettre au public, dans une mesure raisonnable, de rencontrer le personnel et d'accéder aux collections non exposées, sur rendez-vous ou tout autre arrangement. En tant que détenteurs de témoignages essentiels, les musées sont tout particulièrement tenus de rendre les collections accessibles aux spécialistes et aux chercheurs aussi librement que possible. L'accès aux informations demandées sur les collections doit être accordé sous réserves de restrictions liées à des raisons de confidentialité ou de sécurité (voir 7.3.).

2.9 Présentations, expositions et autres manifestations

Le premier devoir du musée est de conserver ses collections pour l'avenir et de les utiliser pour le développement et la diffusion des connaissances, au moyen de la recherche, du travail éducatif, des présentations permanentes, des expositions temporaires et autres manifestations. Ces activités doivent être conformes à la politique et aux objectifs éducatifs définis par le musée et ne compromettre ni la qualité ni le soin apportés à la conservation des collections. Les musées doivent savoir que la présentation d'objets sans provenance attestée peut être perçue comme un encouragement au trafic illicite des biens culturels. Le musée doit s'efforcer de s'assurer que les informations qu'il publie, par quelque moyen que ce soit, sont exactes, honnêtes, objectives et scientifiquement fondées.

2.10 Financement externe et autres types de soutien

Les musées peuvent rechercher et accepter des aides financières ou autres types de soutien auprès d'instances publiques ou privées. Il convient de définir une politique régissant clairement les relations entre le musée et cette instance. Il est fondamental que ces relations ne compromettent ni les normes et les objectifs du musée, ni les intérêts des communautés éventuellement associées à la manifestation ainsi financée.

2.11 Activités génératrices de revenus

De nombreux musées mettent à la disposition des visiteurs des services tels que des boutiques et des restaurants qui peuvent générer des recettes. Dans certains cas, il existe d'autres possibilités de recettes liées à une collaboration à des activités commerciales ou promotionnelles. Pour aborder ce problème, l'autorité de tutelle devra clairement définir une politique commerciale concernant l'utilisation des collections et l'usage du musée qui ne nuise pas à l'institution ou à la qualité des collections. Cette

politique devra clairement différencier les activités créatrices de connaissances de celles génératrices de revenus. Tout en procurant des avantages financiers au musée, les activités commerciales doivent respecter son statut d'institution à but non lucratif. Toutes ces activités devront être planifiées et menées de façon à améliorer la compréhension du musée et de ses collections.

Lorsque des organisations sans but lucratif ou des entreprises commerciales sont impliquées dans des activités génératrices de revenus du musée, les relations qu'elles entretiennent avec le musée devront être clairement définies, sur la base d'un accord précisant l'activité du musée dans ce contexte. La publicité et les produits dérivés doivent respecter les normes agréées en vigueur. Si des répliques, des reproductions ou des copies d'objets sont réalisées à partir d'un objet appartenant à la collection d'un musée, quel qu'en soit le but, elles doivent respecter l'intégrité de l'original et être en permanence marquées comme " fac-similés ". Tous les objets mis en vente doivent se conformer à la législation nationale ou locale en vigueur.

2.12 Obligations légales

Chaque autorité de tutelle doit s'assurer que le musée remplit toutes ses obligations légales, qu'il s'agisse de législations internationales, nationales, régionales ou locales et de traités. L'autorité de tutelle doit également satisfaire à toute obligation légale ou toute autre condition relative à tous les aspects de ses collections et de son fonctionnement.

3. Acquisitions pour les collections de musée

3.1 Collections

Toute instance muséale doit adopter et publier une définition écrite de la politique appliquée aux collections. Cette politique doit aborder les questions concernant la protection et l'utilisation des collections publiques existantes. Elle doit indiquer clairement les domaines de collecte et proposer des directives relatives à la conservation des collections à perpétuité. Seront également stipulées pour les acquisitions, des instructions assorties de limites et de conditions (voir 3.5.), ainsi qu'une restriction sur l'acquisition d'objets ne pouvant être catalogués, conservés, entreposés ni exposés comme il se doit. Les politiques relatives aux collections doivent être revues au moins tous les cinq ans.

Tous les objets acquis doivent entrer dans le cadre des objectifs définis par la politique des collections et doivent être choisis dans un but de pérennité et non pour une cession éventuelle. Les acquisitions d'objets ou de spécimens qui ne rentrent pas dans le cadre de la politique du musée telle qu'elle a été définie ne doivent intervenir qu'à titre exceptionnel et uniquement après un minutieux examen par l'autorité de tutelle du musée. Avant toute acquisition, l'autorité de tutelle doit tenir compte de l'avis de professionnels concernant les caractéristiques de l'objet ou du spécimen considéré, le respect du patrimoine culturel ou naturel, local, national ou international, ainsi que des intérêts spécifiques des autres musées. Toutefois, même dans ces circonstances, les objets n'étant pas accompagnés d'un titre valide ne pourront être acquis. Les nouvelles acquisitions doivent être portées à la connaissance du public de manière constante et régulière.

3.2 Acquisition d'objets en situation illicite

Le commerce illicite d'objets et spécimens encourage la destruction des sites historiques, des cultures ethniques et des habitats biologiques ; il favorise le vol au niveau local, national et international. Il met en péril des espèces de flore et de faune, viole la Convention des Nations unies sur la diversité biologique (1992) et, est contraire à l'esprit de patrimoine national et international. Les musées doivent être conscients de la destruction de l'environnement humain et naturel et de la perte de connaissance qui résulte du trafic illicite et du marché qu'il entretient. Le professionnel de musée doit être extrêmement conscient qu'il est fortement contraire à la déontologie qu'un musée contribue au commerce illicite de quelque manière que ce soit, directement ou indirectement.

Un musée ne doit acquérir aucun objet ou spécimen par achat, don, prêt, legs ou échange sans que l'autorité de tutelle et le responsable du musée ne se soient assurés que le musée peut obtenir un titre valide de propriété. Tous les efforts doivent être faits pour s'assurer que cet objet n'a pas été illégalement acquis dans, ou exporté illicitement de son pays d'origine ou d'un pays de transit dans lequel il a pu être possédé légalement (y compris le pays même où se trouve le musée). A cet égard, une obligation de diligence est impérative, afin d'établir l'histoire complète de l'objet depuis sa découverte ou sa fabrication, avant d'envisager toute acquisition.

Outre les mesures de sauvegarde mentionnées précédemment, un musée ne doit en aucun cas acquérir des objets par quelque moyen que ce soit lorsque l'autorité de tutelle ou le responsable est en droit de penser que leur récupération a entraîné une destruction ou une détérioration prohibée ou/et intentionnelle ou non scientifique, de monuments anciens, de sites archéologiques ou géologiques, ou d'habitats

naturels ; ou que le propriétaire ou l'occupant du terrain ou encore les autorités gouvernementales elles-mêmes n'ont pas été avertis de la découverte. En outre, un musée ne doit pas acquérir directement ou indirectement les spécimens biologiques ou géologiques collectés, vendus ou transférés de quelque manière que ce soit en violation de la législation locale, nationale, régionale ou des traités internationaux relatifs à la protection des espèces et de la nature du pays dans lequel se trouve le musée ou dans tout autre pays.

Lors d'une acquisition d'un objet sans provenance attestée, même extrêmement intéressant pour le musée, un conflit professionnel peut souvent survenir. Cependant, la capacité à fournir le titre légal de propriété doit conditionner toute acquisition. Dans de très rares cas, un objet sans provenance attestée peut présenter une telle valeur exceptionnelle pour le savoir qu'il devient de l'intérêt public de le préserver. Il se peut qu'une telle découverte revête une importance internationale et justifie donc que la décision d'acquisition soit prise par des spécialistes de la discipline concernée. La décision doit être fondée sur des intérêts scientifiques clairement énoncés, sans parti pris national ou institutionnel.

3.3 Étude et collecte sur le terrain

Les musées doivent jouer un rôle prépondérant dans les efforts faits pour mettre fin à l'incessante dégradation des ressources naturelles, archéologiques, ethnographiques, historiques et artistiques du monde. Chaque musée doit établir une politique qui lui permette de mener ses activités de collecte dans le cadre des lois et accords nationaux et internationaux appropriés en s'assurant que son approche est conforme à l'esprit et aux buts des efforts nationaux et internationaux mis en œuvre pour la protection et la mise en valeur du patrimoine culturel et naturel.

Les explorations, collectes et fouilles menées sur le terrain doivent l'être selon les lois et règlements en vigueur dans le pays hôte. La programmation d'études et de collecte sur le terrain doit être précédée d'une recherche, d'une communication et d'une consultation avec les autorités concernées et tous les musées ou institutions universitaires intéressés du pays ou de la région concerné par l'étude. Cette consultation devrait permettre de s'assurer que l'activité prévue est légale et justifiée d'un point de vue académique et scientifique, et prévoir des arrangements permettant de communiquer les informations obtenues et les résultats des recherches aux autorités concernées dans le pays d'accueil.

Tout programme sur le terrain doit être exécuté de façon à ce que tous les participants à ce programme agissent légalement et de manière responsable en se procurant des spécimens et des données, et qu'ils découragent par tous les moyens possibles les pratiques contraires à la déontologie, illégales et destructrices. Si le travail de terrain met en jeu une communauté existante ou son patrimoine, les acquisitions ne doivent s'effectuer que sur la base d'un accord éclairé et mutuel, sans exploitation du propriétaire ni des informateurs. Il faut accorder la plus grande attention aux vœux de la communauté concernée, lesquels doivent prévaloir.

3.4 Coopération entre les musées pour la mise en place de politiques des collections

Les musées ayant des thématiques et des politiques de collecte proches doivent reconnaître et accepter la nécessité de coopérations et consultations entre eux. Ils doivent se consulter dès qu'un conflit d'intérêt est susceptible d'apparaître tant lors d'une acquisition que pour la définition de domaine de spécialisation. Les musées doivent respecter les domaines de collecte des autres musées.

3.5 Acquisitions conditionnelles

Les dons, legs et prêts ne peuvent être acceptés que s'ils sont en conformité avec les politiques de collections et d'expositions établies par le musée. Les offres soumises à certaines conditions doivent être refusées si les conditions proposées sont jugées contraires aux intérêts à long terme du musée et de son public.

3.6 Prêts des musées et aux 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.

Les prêts ne doivent pas être acceptés ni exposés si leur origine n'est pas documentée ([voir 3.1.-3.3.](#)) ou s'ils ne présentent pas de but éducatif, scientifique ou intellectuel cohérent avec les objectifs du musée ([voir 3.4.-3.5.](#)). Le musée doit veiller à garder toute autorité sur l'utilisation et l'interprétation des objets prêtés, en accord avec ce qui est requis pour les collections permanentes ([voir la section 2.9.](#)). Tout conflit d'intérêt doit être évité ([voir 3.7.](#)), en particulier lorsque le prêteur finance également l'exposition ([voir 2.10.](#))

ou qu'il est lié au musée qui la présente.

Les objets d'une collection de musée doivent être uniquement prêtés à des fins scientifiques, de recherche et d'éducation. Ils ne doivent pas être prêtés à des personnes privées.

3.7 Conflits d'intérêts

La politique des collections ou le règlement de tout musée doit inclure des dispositions visant à s'assurer qu'aucune personne engagée dans la politique ou la gestion du musée, comme par exemple un membre du conseil d'administration, de l'autorité de tutelle, ou du personnel du musée, ne puisse entrer en compétition avec le musée pour acquérir des objets ou ne puisse tirer avantage des informations privilégiées qu'elle reçoit du fait de sa position. En cas de conflit d'intérêts entre une personne et le musée, ce sont les intérêts du musée qui doivent prévaloir. Il faut également étudier avec le plus grand soin toute offre d'objet, que ce soit sous forme de vente ou de don en vue de bénéficier d'un avantage fiscal, proposée par des membres des autorités de tutelle, du personnel, de leurs familles ou et des associés proches.

4. Cession de collections

4.1 Présomption générale de la permanence des collections

Une fonction clef de presque tous les types de musées est d'acquérir des objets et de les conserver pour la postérité. En conséquence, il doit toujours y avoir une forte présomption contre la cession d'objets ou de spécimens dont le musée a la propriété. Toute forme de cession, que ce soit par donation, échange, vente ou destruction, exige un jugement professionnel de haut niveau de la part de conservateurs et ne doit être approuvée par l'autorité de tutelle qu'après cet avis et celui de juristes compétents dans le domaine.

Des raisons particulières peuvent être invoquées par certaines institutions spécialisées telles que les musées présentant des collections de spécimens vivants ou des musées fabricant des éléments de leur collection et certains musées spécialisés dans l'enseignement et la formation. Les musées et autres institutions qui présentent des spécimens vivants, comme les jardins botaniques, parcs zoologiques et les aquariums, peuvent estimer qu'il faut considérer au moins une partie de leurs collections comme remplaçables ou renouvelables. Dans d'autres cas, des techniques d'analyse destructrices utilisées au nom du progrès des connaissances dans un but de recherche peuvent causer la perte d'un objet ou d'un spécimen. Néanmoins, dans tous les cas, une obligation déontologique clairement définie exige que l'on s'assure que de telles activités ne sont pas préjudiciables à la survie à long terme des espèces ou spécimens étudiés, présentés ou utilisés et qu'un rapport détaillé de l'ensemble de ces activités fasse partie de façon permanente de la documentation de la collection.

4.2 Cession légale et autres possibilités de cession

Les lois sur la protection et la permanence des collections de musée et le droit des musées à disposer d'objets de leurs collections sont très variables d'un musée à l'autre. Certains musées n'autorisent aucune cession de collections, sauf pour des objets qui auraient été sérieusement endommagés par suite d'une détérioration naturelle ou accidentelle. D'autres peuvent n'opposer aucune restriction explicite aux cessions.

Lorsqu'un musée dispose du droit juridique de cession ou qu'il a acquis des objets sous condition de cession, les exigences et procédures légales ou autres obligations doivent être rigoureusement respectées. Même si le musée dispose du droit juridique de cession, il peut ne pas être complètement libre de céder des objets qu'il a acquis avec l'aide financière d'une source extérieure (par exemple, subventions publiques ou privées, dons d'une association d'Amis de musées ou d'un mécène privé). Ces cessions sont normalement soumises à l'accord de toutes les parties qui ont contribué à l'achat initial.

Lorsque l'acquisition initiale était soumise à des restrictions obligatoires, celles-ci doivent être respectées, à moins qu'il ne soit clairement démontré que de telles restrictions sont impossibles à respecter ou fondamentalement préjudiciable à l'institution. Même dans ce cas, le musée peut seulement se dégager de telles restrictions que par une procédure légale appropriée.

4.3 Politique et procédures de cession

Lorsqu'un musée a les pouvoirs juridiques nécessaires pour se défaire d'un objet, la décision de vendre ou de se défaire d'un élément des collections ne doit être prise qu'après mûre réflexion (voir 4.1.). L'objet doit d'abord être proposé sous forme d'échange, de don ou de vente privée, à d'autres musées avant qu'il ne soit envisagé de le vendre aux enchères publiques ou par un autre moyen.

La décision de se défaire d'un objet ou d'un spécimen, que ce soit par échange, vente ou destruction,

relève de la responsabilité de l'autorité de tutelle du musée agissant en accord avec le directeur et le conservateur de la collection. La façon de procéder à la cession devra refléter les responsabilités déontologiques et légales du musée, le caractère de ses collections (qu'elles soient renouvelables ou non renouvelables) et du rôle qu'il assume auprès du public dans la préservation des collections. Des rapports complets sur toutes ces décisions et sur les objets concernés doivent être conservés et des mesures appropriées doivent être prises pour la préservation et/ou le transfert de la documentation relative à l'objet, y compris des dossiers photographiques et tout autre support technologique lorsque c'est possible.

Les membres du personnel du musée, l'autorité de tutelle, leurs familles ou associés proches ne pourront en aucun cas être autorisés à acheter des objets provenant de la cession d'une collection. De même, aucune de ces personnes ne peut être autorisée à s'approprier des pièces provenant des collections de ce musée, même temporairement, pour toute collection ou pour usage personnels.

Les sommes ou avantages obtenus par le biais du dessaisissement et de la cession d'objets et de spécimens provenant de la collection du musée doivent uniquement être employés au bénéfice de la collection et, notamment, pour l'acquisition de nouveaux objets.

4.4 Retour et restitution de biens culturels

La Convention de l'UNESCO concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels (1970) et la Convention d'UNIDROIT concernant les biens culturels volés ou illicitement exportés (1995) fournissent les principes qui doivent dicter l'approche des musées en matière de retour et de restitution de biens culturels. Si le pays ou peuple d'origine demande le retour d'un objet et démontre que cet objet ou spécimen peut s'avérer avoir été exporté ou transféré en violation des principes de ces conventions et que cet objet fait partie du patrimoine culturel ou naturel de ce pays ou de ce peuple, le musée concerné doit, s'il lui est légalement possible de le faire, prendre rapidement des mesures pour coopérer au retour cet l'objet.

En réponse aux demandes de retour de biens culturels à leur pays ou peuple d'origine, les musées doivent être prêts à engager le dialogue avec un esprit ouvert, sur la base de principes scientifiques et professionnels (plutôt que d'agir au niveau gouvernemental ou politique). De plus, il faut étudier la possibilité d'établir des partenariats bilatéraux ou multilatéraux avec les musées des pays ayant perdu une part significative de leur patrimoine culturel et naturel.

Les musées doivent aussi rigoureusement respecter les termes de la Convention pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé (Convention de La Haye, premier Protocole, 1954 et second Protocole, 1999). À l'appui de cette Convention, les musées doivent s'abstenir d'acheter, de s'approprier ou d'acquérir des biens culturels provenant d'un pays occupé.

CONDUITE PROFESSIONNELLE

Cette section suppose que le professionnel de musée est employé dans un musée. Quand l'individu fournit un service à un musée par l'intermédiaire d'une agence spécialisée ou directement, les sections concernées sont également applicables.

5. Principes généraux

5.1 Obligations déontologiques des professionnels de musée

Être employé par un musée, qu'il soit financé par des institutions privées ou publiques, est une charge de service public qui implique de grandes responsabilités. Par conséquent, les employés de musée doivent agir avec intégrité selon les principes déontologiques les plus stricts et le plus haut degré d'objectivité dans toutes leurs activités.

Le professionnel de musée doit se baser sur deux principes importants. Le premier est que les musées ont une mission de service public, dont la valeur pour la communauté est directement proportionnelle à la qualité des services assurés. Deuxièmement, les capacités intellectuelles et les connaissances professionnelles ne sont pas suffisantes en elles-mêmes et doivent être inspirées par une conduite déontologique de haut niveau.

Le directeur et les autres membres du personnel doivent fidélité à leur musée sur le plan professionnel et académique et doivent toujours agir selon la politique approuvée par le musée. Ils doivent respecter les

termes du *Code de déontologie de l'ICOM pour les musées* ainsi que tout autre code ou principe éthique s'appliquant au travail muséal. Le directeur, ou le responsable du musée, doit également inciter l'autorité de tutelle à suivre et respecter les normes chaque fois que c'est nécessaire.

5.2 Conduite personnelle

La loyauté envers les collègues et envers le musée employeur est une responsabilité professionnelle importante et doit être fondée sur le respect des principes déontologiques fondamentaux applicables à la profession dans son ensemble.

Les candidats à tout poste professionnel doivent révéler honnêtement et en toute confiance tous les renseignements qui peuvent s'avérer utiles pour l'étude de leur candidature et, s'ils sont engagés, doivent reconnaître que le travail dans un musée est en principe considéré comme un emploi à plein temps. Même lorsque les conditions d'emploi permettent un emploi à l'extérieur ou des intérêts dans les affaires, le directeur et les principaux responsables ne doivent pas prendre d'autres emplois rémunérés ou accepter de commissions extérieures qui entrent en conflit avec les intérêts du musée. S'il accepte des missions, qu'elles soient rémunérées ou non, le personnel du musée doit veiller à ce que les principes éthiques personnels et institutionnels ne soient pas compromis.

5.3 Intérêts privés

Alors que les membres d'une profession ont généralement droit à une certaine indépendance personnelle, les professionnels de musée doivent réaliser qu'aucun de leurs intérêts privés ou professionnels ne peuvent être totalement séparés de ceux de leur institution ou de toute autre affiliation officielle qu'ils peuvent avoir avec un musée, et cela en dépit de toutes les précautions et réserves prises. Toute activité se rapportant aux musées menée par un professionnel de musée à titre personnel peut avoir un retentissement sur l'institution ou lui être attribuée. Le professionnel de musée doit donc se soucier, non seulement d'avoir des motivations et intérêts personnels sincères, mais aussi de la façon dont ses actes peuvent être interprétés par un observateur extérieur.

Les employés des musées et autres personnes qui leur sont proches ne doivent pas accepter de cadeaux, faveurs, prêts ou autres avantages personnels qui pourraient leur être offerts du fait de leur fonction dans le musée (voir 8.5.). Occasionnellement, la courtoisie professionnelle peut permettre d'offrir et de recevoir des cadeaux. Ces échanges doivent toujours avoir lieu au nom de l'institution concernée et non de la personne.

6. Responsabilités professionnelles à l'égard des collections

6.1 Acquisitions de collections de musée

Le directeur et le personnel professionnel doivent prendre toutes les mesures possibles pour s'assurer que l'autorité de tutelle du musée adopte une politique des collections écrite, revue et révisée à intervalles réguliers. Cette politique, telle qu'elle a été officiellement adoptée et révisée par l'autorité de tutelle, doit servir de base à toutes les décisions et recommandations professionnelles concernant les acquisitions.

6.2 Protection des collections

La protection des collections est une obligation professionnelle capitale. Par conséquent, une responsabilité professionnelle importante consiste à s'assurer que tous les objets acceptés de façon temporaire ou permanente par le musée possèdent une documentation détaillée pour en connaître la provenance et l'état et en faciliter l'identification et le traitement. Tous les objets acceptés par le musée doivent être convenablement conservés et entretenus, en tenant compte des demandes particulières des communautés dont l'objet est originaire.

Une attention toute particulière doit être apportée à la mise en place d'une politique de protection des collections contre les dommages naturels et humains et aux moyens d'assurer la meilleure sécurité possible, c'est-à-dire la protection contre le vol des objets dans les vitrines, au cours d'expositions, dans les espaces de travail ou de réserve, contre les dommages accidentels lors de manipulations d'objets ou encore contre les dommages et vols au cours des transports. Lorsque l'usage national ou local est d'utiliser les services de compagnies d'assurances, le personnel doit s'assurer que la couverture des risques proposée est adéquate, spécialement en ce qui concerne les objets en transit, les pièces prêtées ou autres objets n'appartenant pas au musée mais se trouvant, pour une période donnée, sous sa responsabilité.

Les professionnels de musée ne doivent pas déléguer de responsabilités importantes dans le domaine de la protection des collections, de la conservation ou tout autre domaine à des personnes qui n'ont pas les connaissances et le savoir-faire nécessaires ou qui ne sont pas contrôlées de manière satisfaisante pour aider à la protection des collections. Il est également primordial de consulter des collègues membres de la

profession, dans ou à l'extérieur du musée, si à un moment quelconque, le niveau d'expérience professionnelle existant dans un musée est insuffisant pour assurer la conservation correcte des objets de la collection qui leur sont confiés.

6.3 Conservation des collections

L'une des obligations déontologiques essentielles de chaque professionnel de musée est d'assurer une protection et une conservation satisfaisantes des collections et des objets individuels dont l'institution employeur est responsable. Le but doit être d'assurer, dans la mesure du possible, la transmission des collections aux générations futures en aussi bon état de conservation que possible eu égard aux conditions actuelles des connaissances et des ressources.

La reconnaissance et le respect de l'intégrité et de l'authenticité culturelle et physique de chaque objet, spécimen ou collection, représentent une valeur fondamentale du travail de conservation. Pour les œuvres sacrées, cela implique le respect des traditions et des cultures des communautés d'origine (voir 6.6.). Il est essentiel d'inclure, pour tout objet ou spécimen, la documentation appropriée, une analyse de sa composition, le relevé de son état et une description de toute détérioration.

Tous les professionnels de musée qui ont la charge d'objets et de spécimens se doivent de créer et d'entretenir un environnement protecteur pour les collections, qu'elles soient en réserve, en exposition ou en cours de transport. Cette conservation préventive constitue un élément important dans la gestion des risques d'un musée.

La condition d'un objet ou d'un spécimen peut nécessiter une conservation " interventionniste " et les services d'un spécialiste. Qu'il s'agisse de restauration ou de réparation, le principal objectif doit être de stabiliser l'objet ou le spécimen. Dans les zoos et les aquariums, les pratiques de conservation peuvent inclure des techniques d'enrichissement environnemental et comportemental. Toutes les procédures de conservation doivent être documentées et réversibles, et tous les éléments ajoutés et les modifications physiques ou génétiques apportées doivent se distinguer clairement de l'objet ou spécimen initial.

6.4 Documentation des collections

L'enregistrement et la documentation des collections selon les normes appropriées constituent une importante obligation professionnelle. Il est particulièrement important qu'une telle documentation comporte une description détaillée de tous les objets, leur provenance et leur origine, ainsi que les conditions de leur entrée dans le musée. Les données sur les collections doivent être actualisées et enrichies aussi longtemps que la pièce fait partie de la collection du musée. Elles doivent être conservées dans un milieu sûr et être gérées par des systèmes de recherche permettant au personnel et aux autres utilisateurs légitimes d'y accéder (voir 2.7.). Si les données relatives aux collections sont publiées sur l'Internet ou par d'autres moyens, elles doivent faire l'objet d'un contrôle particulier contre la divulgation d'informations personnelles sensibles ou confidentielles.

6.5 Bien-être des animaux vivants

Lorsque des musées et institutions apparentées entretiennent des animaux vivants dans un but d'exposition et de recherche, la santé et le bien-être de ceux-ci doivent constituer une considération déontologique de base. Il est essentiel que les animaux et leurs conditions de vie soient inspectés régulièrement par un vétérinaire ou toute personne également qualifiée. Le musée doit préparer et appliquer un code de sécurité pour la protection du personnel et des visiteurs ; ce code doit avoir été préalablement approuvé par un expert vétérinaire.

6.6 Restes humains et objets ayant une signification sacrée

Les collections de restes humains ou les objets ayant une signification sacrée doivent être placés en sécurité et traités avec respect, et entretenus soigneusement comme collections d'archives dans des institutions scientifiques. Elles doivent être disponibles, sur demande, pour toute étude justifiée. Les recherches portant sur de tels objets, leur installation, leur protection et leur utilisation (expositions, reproduction et publication) doivent être accomplies en accord avec les normes de la profession et avec les intérêts et croyances des membres de la communauté ou des groupes ethniques ou religieux dont les objets sont originaires. Quant à l'utilisation d'objets " sensibles " dans des expositions interprétatives, elle doit se faire avec beaucoup de tact et en respectant les sentiments de dignité humaine de tous les peuples.

En outre le musée devra répondre avec diligence, respect et sensibilité aux demandes de retrait de restes humains ou d'objets ayant une signification sacrée exposés au public. De la même façon, il faudra répondre aux demandes de retour de tels objets. Les musées doivent établir des politiques claires qui définiront le processus à appliquer pour répondre à ce type de demandes (voir 4.4.).

6.7 Collecte à titre privé

L'acquisition, la collecte et la possession d'objets par un professionnel de musée pour une collection personnelle peuvent ne pas paraître en soi contraires à la déontologie et être considérées comme des moyens valables de faire progresser les connaissances professionnelles et le jugement. Cependant, aucun professionnel de musée ne doit concurrencer son musée, que ce soit pour l'acquisition d'objets ou pour toute activité personnelle de collecte. Dans certains pays et dans de nombreux musées, les professionnels de musée ne sont pas autorisés à avoir de collections personnelles, et cette règle doit être respectée. Quand ces restrictions n'existent pas, un professionnel de musée ayant une collection privée doit pouvoir fournir, sur demande, à l'autorité de tutelle, une description de sa collection et une déclaration sur l'importance de sa pratique dans ce domaine. Un accord entre le professionnel de musée et l'autorité de tutelle au sujet de cette collection privée devra être établi et scrupuleusement suivi ([voir 8.4.](#)).

7. Responsabilités professionnelles à l'égard du public

7.1 Maintien des normes professionnelles

Les professionnels de musée doivent respecter les normes et les lois établies et maintenir l'honneur et la dignité de leur profession. Ils doivent protéger le public contre une conduite professionnelle illégale ou contraire à la déontologie. Ils doivent profiter de chaque occasion pour informer et éduquer le public sur les objectifs, les buts et les aspirations de la profession, afin de développer au sein de ce public une meilleure compréhension de l'apport des musées à la société.

7.2 Relations avec le public

Les professionnels de musée doivent toujours se montrer efficaces et courtois avec le public et répondre rapidement à toute correspondance et demande d'informations. Ils sont soumis aux exigences de la confidentialité, mais doivent partager leur expérience professionnelle avec le public et les spécialistes, en permettant un accès contrôlé mais illimité des objets ou documents demandés qui leur sont confiés, même dans le cadre d'une recherche personnelle ou d'un domaine d'intérêt spécifique.

7.3 Caractère confidentiel

Les professionnels de musée doivent protéger toute information confidentielle obtenue dans le cadre de leur travail, y compris sur la provenance des objets possédés par le musée ou prêtés à celui-ci ([voir 3.6.](#)), ainsi que tout renseignement concernant les dispositifs de sécurité du musée, des collections privées ou des sites lors de visites officielles ([voir 2.8.](#)).

Les informations concernant les objets apportés au musée pour identification sont confidentielles. Si ces informations peuvent contribuer à la connaissance, le propriétaire doit être avisé de l'intérêt de leur diffusion ([voir 8.3.](#)). Toutefois, elles ne doivent pas être publiées ni communiquées à une autre institution ou personne sans autorisation du propriétaire.

La confidentialité ne saurait s'opposer à l'obligation juridique d'aider la police (ou tout autre pouvoir public habilité) à enquêter sur des biens susceptibles d'avoir été volés ou acquis (ou transférés) illégalement.

8. Responsabilités professionnelles envers les collègues et envers la profession

8.1 Responsabilités professionnelles

Les membres de la profession muséale ont l'obligation de suivre les politiques et les procédures de leur institution et d'accepter ses décisions. Ils peuvent s'opposer à des propositions ou à des pratiques qui peuvent être perçues comme étant préjudiciables à un musée ou aux musées en général, ou encore à la profession et aux questions de déontologie de la profession. Ces divergences d'opinion doivent être exprimées d'une manière objective.

8.2 Relations professionnelles

Les professionnels de musée ont l'obligation de partager leurs connaissances et leur expérience professionnelle avec leurs collègues, ainsi qu'avec les chercheurs et les étudiants dans les domaines qui les concernent. Ils doivent respecter et témoigner leur reconnaissance à ceux qui leur ont transmis leur savoir et transmettre les progrès techniques et l'expérience susceptibles de profiter à d'autres sans souci de gain personnel.

La formation du personnel aux activités spécialisées qu'implique le travail de musée est extrêmement importante pour le développement de la profession. Chacun doit accepter la responsabilité de former des collègues chaque fois que c'est nécessaire. Les membres de la profession qui ont la responsabilité de jeunes employés, de stagiaires, d'étudiants et d'assistants qui suivent, à titre formel ou informel, une formation professionnelle, doivent les faire profiter de leur expérience et de leur savoir. Ils doivent aussi les traiter avec la considération et le respect habituels dus aux membres de la profession.

De même, le développement du bénévolat dépend des bonnes relations existant entre les professionnels de musée et les bénévoles. Le personnel professionnel des musées doit donc accorder une attention positive aux bénévoles afin d'entretenir un environnement de travail viable et harmonieux. Les bénévoles doivent parfaitement connaître ce Code et en tenir compte dans leurs activités muséales et personnelles (voir 2.6.).

Les professionnels de musée sont amenés à nouer des relations de travail avec un grand nombre de personnes, professionnels et bénévoles, dans leur musée comme à l'extérieur. Ils doivent donc faire preuve de courtoisie et de loyauté dans ces relations et être capables de rendre aux autres des services professionnels efficaces et de haut niveau.

8.3 Recherche

Les recherches menées pour établir la provenance des objets, ou à des fins d'interprétation, de publication, ou dans tout autre but approprié doivent être encouragées. Bien que le niveau de recherche puisse varier d'un musée à l'autre, il doit répondre à des objectifs institutionnels et suivre les pratiques légales, déontologiques et intellectuelles établies, notamment les conditions définies par la législation nationale et internationale en matière de copyright. L'identification des sources intellectuelles utilisées, quelles que soient leur forme (publiée, manuscrite, orale, etc. ou autres moyens de communication traditionnels ou modernes) est une obligation déontologique. Les résultats des recherches doivent être communiqués au public et aux professionnels.

Lorsque des professionnels d'un musée préparent des objets en vue de leur présentation ou pour documenter une enquête de terrain dans le cadre de leurs fonctions, le musée conserve tous les droits sur les travaux réalisés, sauf accord contraire.

8.4 Commerce

Aucun professionnel de musée ne devra participer directement ou indirectement au moindre commerce (vente ou achat dans un but lucratif) de biens naturels et culturels. Le commerce d'objets par des membres du personnel d'un musée peut poser de sérieux problèmes, même s'il n'y a pas de risque de conflit direct avec le musée qui les emploie, et ne doit pas être autorisé (Voir l'article 7 (5) des Statuts de l'ICOM).

8.5 Autres conflits d'intérêts potentiels

D'une manière générale, les professionnels de musée doivent s'abstenir de tout acte ou activité, qui puisse être interprété comme source d'un conflit d'intérêts. Compte tenu de leurs connaissances, leur expérience et leurs contacts, les professionnels de musée sont souvent amenés à rendre, à titre personnel, certains services, tels que des estimations, conseils, consultations, cours, articles, interviews dans les médias. Même lorsque la législation nationale et les conditions personnelles d'emploi le permettent, certaines de ces activités peuvent apparaître aux collègues, à l'employeur ou au public comme une source de conflits d'intérêts. Il faut se conformer scrupuleusement à ce que stipulent les textes de lois et le contrat de travail. Si un conflit potentiel surgit, il faut en référer immédiatement au supérieur hiérarchique approprié ou à l'autorité de tutelle du musée et prendre des mesures pour remédier à la situation.

Il faut veiller soigneusement à ce que des intérêts extérieurs n'interfèrent en aucun cas avec l'accomplissement satisfaisant des responsabilités et devoirs officiels (voir 3.7 - 5.2.).

8.6 Authentification et expertise scientifique

Le partage des connaissances et de l'expérience professionnelle avec leurs collègues comme avec le public (voir 7.2.) constitue un élément fondamental de la finalité du musée. Ce partage doit s'effectuer en répondant aux plus hauts critères scientifiques. Toutefois, des conflits d'intérêts peuvent survenir lorsqu'il s'agit de pratiquer une expertise scientifique ou financière de l'objet. Une estimation de la valeur monétaire d'un objet peut être seulement fournie sur autorisation et sur demande officielle d'autres musées ou d'autorités juridiques, gouvernementales ou autres autorités publiques responsables compétentes. Lorsque le musée employeur peut en devenir le bénéficiaire pour des raisons légales ou financières, il convient de procéder à l'estimation de façon indépendante.

Les professionnels de musée ne doivent ni identifier ni authentifier des objets dont ils ont quelque raison de croire ou de soupçonner qu'ils ont été illégalement ou illicitement acquis, transférés, importés ou exportés. Ils ne doivent pas agir de quelque façon qui puisse être considérée comme favorisant directement ou indirectement une telle activité. Lorsqu'il y a une raison de croire ou de soupçonner une conduite illicite, les autorités compétentes doivent en être informées.

8.7 Conduite contraire à la déontologie

Tout professionnel de musée doit connaître les lois nationales, locales, ainsi que leurs conditions d'application. Il doit éviter les situations qui pourraient être interprétées comme des tentatives de corruption ou comme une conduite répréhensible, quelles qu'elles soient. Aucun professionnel de musée ne doit accepter un quelconque cadeau ou libéralité, sous quelque forme que ce soit, d'un marchand, commissaire-priseur ou autre personne pouvant conduire tant à l'acquisition ou à la cession d'objet du musée qu'à l'obtention de passe-droits administratifs.

Afin d'éviter tout soupçon de corruption, un professionnel de musée ne devra recommander aucun négociant, commissaire-priseur ou expert en particulier à un membre du public. Toute personne employée par un musée est tenue de refuser le moindre "prix spécial" ou remise pour des achats personnels de la part d'un négociant avec lequel un musée particulier ou le musée qui l'emploie entretient des relations professionnelles.

9. Application du Code de déontologie de l'ICOM pour les musées

9.1 Statut du Code de déontologie de l'ICOM pour les musées

Ce Code est la déclaration des principes déontologiques des professionnels de musée auxquels il est fait référence dans les **Statuts** de l'ICOM aux articles 2 (2), 9 [1(d)], 14 [17 (b)], 15 [7 (c)], 17 [12(e)] et 18 [7(d)] (édition 1996). L'adhésion à l'ICOM et le paiement de la cotisation annuelle à l'ICOM est une acceptation du Code de déontologie de l'ICOM pour les musées.

9.2 Utilisation du nom et du logo de l'ICOM

En tant qu'association professionnelle, l'adhésion à l'ICOM confère de nombreux avantages à la personne ou à l'institution adhérente. Cette qualité de membre n'autorise pas à utiliser l'appellation " Conseil international des musées " (dans quelque langue que ce soit), le sigle " ICOM " ou le logo pour promouvoir ou parrainer tout produit ou opération commerciale.

Glossaire

Activités axées sur le savoir

Activités visant à améliorer la connaissance et la compréhension, résultant de l'interprétation d'objets ou d'idées.

Activités génératrices de revenus

Activités destinées à rapporter un gain ou profit financier.

Conflit d'intérêt

Existence d'un intérêt privé ou personnel qui provoque une contradiction de principe dans une situation professionnelle, et qui nuit - ou semble nuire - à l'objectivité de la prise de décision.

Expertise

- 1) Expertise scientifique : authentification et attribution d'un objet ou d'un spécimen.
- 2) Expertise financière : le terme sert à désigner l'évaluation de la valeur monétaire d'un objet. Dans certains pays, il décrit l'évaluation indépendante d'une proposition de don visant à bénéficier d'avantages fiscaux.

Obligation de diligence

Obligation de tout mettre en œuvre pour établir l'exposé des faits avant de décider d'une ligne de conduite à suivre, en particulier pour identifier la source et l'histoire d'un objet avant d'en accepter l'acquisition ou l'utilisation.

Organisation à but non lucratif

Organe juridiquement établie, représenté par une personne morale ou physique, dont les revenus (y compris tout excédent ou bénéfice) servent au seul et unique profit de cet organe et de son fonctionnement. Le terme sans but lucratif à la même signification.

Patrimoine culturel

Tout concept ou objet, naturel ou artificiel, jugé présenter une valeur esthétique, historique, scientifique ou spirituelle.

Provenance

Historique complet d'un objet depuis le moment de sa découverte (ou de sa création) jusqu'au jour présent, qui sert à en déterminer l'authenticité et l'appartenance.

Titre légal de propriété

Droit de propriété non équivoque, étayé par des preuves écrites.

Titre valide de propriété

Droit de propriété non équivoque, étayé par des preuves écrites.

Transaction

Achat ou vente d'objets à des fins de profit personnel ou institutionnel.

Annexe : Définition du musée et des professionnels de musée**Statuts de l'ICOM**

(extrait)

Adoptés par la 16e Assemblée générale de l'ICOM (La Haye, Pays-Bas, 5 septembre 1989) et amendés par la 18e Assemblée générale de l'ICOM (Stavanger, Norvège, 7 juillet 1995), puis par la 20e Assemblée générale de l'ICOM (Barcelone, Espagne, 6 juillet 2001)

Article 2 : Définitions

1. Le musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation.

(a) La définition du musée donnée ci-dessus doit être appliquée sans aucune limitation résultant de la nature de l'autorité de tutelle, du statut territorial, du système de fonctionnement ou de l'orientation des collections de l'institution concernée.

(b) Outre les "musées" désignés comme tels, sont admis comme répondant à cette définition:

- (i) les sites et monuments naturels, archéologiques et ethnographiques et les sites et monuments historiques ayant la nature d'un musée pour leurs activités d'acquisition, de conservation et de communication des témoins matériels des peuples et de leur environnement ;
- (ii) les institutions qui conservent des collections et présentent des spécimens vivants de végétaux et d'animaux telles que les jardins botaniques et zoologiques, aquariums, vivariums ;
- (iii) les centres scientifiques et les planétariums ;
- (iv) les galeries d'art à but non lucratif ; les instituts de conservation et galeries d'exposition dépendant des bibliothèques et des centres d'archives ;
- (v) les réserves naturelles ;
- (vi) les organisations nationales, régionales ou locales de musée, les administrations publiques de tutelle des musées telles qu'elles sont définies plus haut ;
- (vii) les institutions ou organisations à but non lucratif qui mènent des activités de recherche en matière de conservation, d'éducation, de formation, de documentation et d'autres liées aux musées et à la muséologie ;
- (viii) les centres culturels et autres institutions ayant pour mission d'aider à la préservation, la continuité et la gestion des ressources patrimoniales tangibles et intangibles (patrimoine vivant et activité créative numérique) ;
- (ix) toute autre institution que le Conseil exécutif, sur avis du Comité consultatif, considère comme ayant certaines ou toutes les caractéristiques d'un musée, ou donnant à des musées et à des professionnels de musée les moyens de faire des recherches dans les domaines de la muséologie, de l'éducation ou de la formation.

2. Les professionnels de musée comprennent l'ensemble des membres du personnel des musées ou des institutions répondant à la définition de l'article 2, (1), ayant reçu une formation spécialisée, ou possédant une expérience pratique équivalente, dans tout domaine lié à la gestion et aux activités d'un musée et des personnes indépendantes respectant le *Code de déontologie de l'ICOM pour les musées* et travaillant pour des musées tels que définis plus haut en tant que conseiller ou exécutant, en excluant toute

personne faisant la promotion ou le commerce de produits et équipements nécessaires aux musées et à leurs services.

Mis à jour: janvier 2003

AFROA (Association française des Régisseurs d'Œuvres d'ART) : Présentation
(<http://www.afroa.fr>)



- Présentation Actualité L'association Ressources Formations Offres d'emploi Liens Contact
- Présentation
 - Activités
 - Activités - tableau de synthèse
 - Missions - Régie exposition
 - Missions - Régie collection
 - Fiche métier CNFPT
 - Fiche métier ROME

PRESENTATION : L'AFROA EN BREF

L'association française des régisseurs d'œuvres d'art (AFROA) est une association qui rassemble les professionnels de ce secteur d'activité, quels que soient leurs statuts. Fondée en 1997, l'association s'est structurée autour de 3 objectifs :

- - affirmer l'identité professionnelle de ses membres,
- - assurer la promotion de leurs compétences,
- - faire connaître le métier en France et à l'étranger.

A ces volontés premières se sont par la suite ajoutées d'autres ambitions, visant par exemple à établir des liens entre ses membres, à leur proposer des rencontres professionnelles thématiques et des informations, ou encore à recenser et diffuser les offres d'emploi ou de formation.

L'AFROA contribue à la mise en place d'un réseau professionnel et participe activement à la reconnaissance du métier et de son savoir-faire, tant du point de vue institutionnel, puisqu'elle est la seule organisation représentative de ce genre et qu'elle est à ce titre associée à beaucoup de réflexions, que du point de vue de la formation car elle contribue à divers titres à la mise en place de formations initiales et continues.

Enfin elle est en contact avec d'autres associations professionnelles représentatives des autres métiers du monde de l'art (AGCCPF, ARAAFU, CIPAC, FFCR, etc.).

AFROA (Association française des Régisseurs d'Œuvres d'ART) : Tableau de synthèse (<http://www.afroa.fr>)



- Présentation Actualité L'association Ressources Formations Offres d'emploi Liens Contact
- Présentation
 - Activités
 - Activités - tableau de synthèse
 - Missions - Régie exposition
 - Missions - Régie collection
 - Fiche métier CNFPT
 - Fiche métier ROME

ACTIVITÉS - TABLEAU DE SYNTHÈSE

Réflexion menée avec la Direction des Musées de France sur la fonction du régisseur dans les Musées Nationaux. Le tableau ci-dessous est la synthèse du document élaboré par la Direction des musées de France.

Activités	Tâches	Connaissances	Compétences
1.1. Gestion matérielle des collections	<p>sous la responsabilité du chef d'établissement, recensement et récolement périodique des collections permanentes du musée</p> <p>mise en place des procédures de suivi administratif des collections</p> <p>participation au marquage physique des œuvres</p> <p>organisation des campagnes de photographie</p> <p>suivi des fiches d'incident sur les œuvres et coordination avec les services concernés</p>	<p>conservation préventive : environnement des collections ; sensibilité des matériaux et de leur dégradation</p> <p>droit du patrimoine : organisation des musées</p> <p>histoire de l'art et des civilisations</p> <p>maîtrise des outils documentaires et de l'inventaire, enrichissement des dossiers d'œuvres</p> <p>conservation préventive : connaissances des risques qui placent les biens culturels en danger, règles de sécurité/sureté</p>	<p>capacité à travailler en équipe</p> <p>partage des responsabilités</p> <p>qualités rédactionnelles</p> <p>savoir lire un inventaire</p> <p>savoir élaborer un cahier des charges</p>
Activités	Tâches	Connaissances	Compétences
1.2. Organisation et gestion	Localisation des œuvres : utilisation de l'outil	maîtrise des outils	posséder le sens de

des réserves	informatique et de l'inventaire gestion et maintenance des locaux de stockage avec l'équipe d'installateurs gestion du planning des restaurations et prises de vue gestion de l'accès aux réserves (photographes, restaurateurs, etc.)	informatiques conservation préventive : conditions de stockage, conditionnement des œuvres en réserve, connaissance des matériaux de conservation et notions de manipulation et de transport connaître les règles de sécurité et de sûreté maîtriser au moins 1 langue étrangère	l'objet travail en équipe management savoir accueillir sens du service public
Activités	Tâches	Connaissances	Compétences
2.1.1 Mouvements des œuvres Gestion des collections permanentes	préparer le mouvement : identification des objets, contrôle de la disponibilité des locaux de transit, constats organiser le suivi administratif des mouvements enregistrer les localisations des œuvres pendant leur mouvement constituer et enrichir la documentation technique et photographique gérer le mouvement des acquisitions gérer le planning des installateurs le lien avec le service transport	histoire de l'art conservation préventive : maîtrise des règles concernant le transport et la manipulation des œuvres, organisation des réserves législation en matière de circulation des oeuvres maîtrise des outils informatiques modalités d'acquisitions	mettre en place des systèmes d'organisation, management être capable de conduire un projet en relation avec différents partenaires à l'intérieur du musée coordination rédactionnel juridique
Activités	Tâches	Connaissances	Compétences
2.1.2 Mouvements des œuvres Gestion des prêts et dépôts du départ au retour des œuvres	établir le dossier de prêt assurer son suivi avec les conservateurs et les restaurateurs assurer la préparation et le suivi des différentes étapes du mouvement physique et la coordination avec les	connaissances juridiques : droit administratif, droit du patrimoine, droit européen, conditions de circulation des œuvres droit privé : assurances, contrats	être capable de mettre en œuvre l'organisation du mouvement de l'œuvre travail en équipe être capable de conduire un projet en relation avec différents partenaires à l'intérieur du musée

	<p>intervenants</p> <p>assurer les rendez-vous en amont du départ (aller-voir)</p> <p>convoyer les œuvres le cas échéant et faire respecter le cahier des charges de l'emballage, du transport et des conditions de présentation de l'oeuvre</p>	<p>conservation préventive : choix et contrôle des modes de transport + choix des emballages lors des déplacements</p>	<p>coordination</p>
Activités	Tâches	Connaissances	Compétences
2.2. Présentation des collections permanentes, expositions temporaires	<p>transport d'œuvres, réceptions, transit, accrochage, décrochage</p> <p>préparer les éléments budgétaires de l'opération : estimer les coûts, analyser les devis, choisir un prestataire, rédiger un cahier des charges</p> <p>établir les contacts avec les différents fournisseurs et contrôler les planning de montages et démontages</p>	<p>conservation préventive : conditions de présentation des œuvres</p> <p>règles de comptabilité publique</p>	<p>mettre en place des procédures et cahiers des charges et les faire respecter</p> <p>rédaactionnel</p> <p>établir un budget</p> <p>mettre en place des planning</p>
Activités	Tâches	Connaissances	Compétences
3. conservation préventive	<p>contrôle et suivi du climat, des conditions d'éclairage en liaison avec les services concernés</p> <p>mise en œuvre des plans d'urgence (inondations, contaminations, incendie)</p> <p>étude et mise en œuvre du conditionnement, emballage et rangement des collections ; suivi des modes de présentation le cas échéant en lien avec les équipes concernées</p> <p>maintenance des collections et tenue à jour des œuvres en cours de restauration</p> <p>mise en œuvre et contrôle de l'application des</p>	<p>facteurs de dégradation des œuvres liés à l'environnement</p> <p>conditions de sécurité, sûreté des œuvres</p> <p>organisation des réserves</p> <p>compatibilité des matériaux</p> <p>sensibilité des matériaux constitutifs des œuvres</p> <p>supports et systèmes d'accrochage</p> <p>connaissances générales en restauration (dialogue avec les restaurateurs, modes d'interventions)</p>	<p>être capable d'anticiper et de concevoir des plans de préventions liés aux risques majeurs</p> <p>rédaactionnel</p> <p>partage de responsabilité</p> <p>être capable de conduire un projet en relation avec différents partenaires à l'intérieur du musée</p> <p>mettre en place des systèmes d'organisation, management</p>

	normes internationales de conservation et de sécurité	normes internationale	
--	---	-----------------------	--

Tableau de synthèse

AAM (American Association of Museums) - RCAAM (Registrars Committee of AAM) : Code of Ethics for Registrars
(<http://www.rcaam.org/pdf/part3-Appendix.pdf>)

Appendix

Code of Ethics for Registrars

INTRODUCTION

The authors of this Code of Ethics for Registrars acknowledge their indebtedness to Museum Ethics, American Association of Museums, 1978, and endorse that report as a statement of basic principles applicable to the ethical issues faced in common by all museum professionals. This Code of Ethics for Registrars has been developed to apply similar ethical principles to the specific activities and responsibilities of museum registrars.

The Registrars Committee of the American Association of Museums accepted and endorsed this Code of Ethics for Registrars on 11 June 1984.

DESCRIPTION OF THE POSITION

Individuals with the title or function of registrar have a varied range of responsibilities and activities. In this document the basic description of the position as defined in the glossary of Museum Registration Methods is adopted "an individual with broad responsibilities in the development and enforcement of policies and procedures pertaining to the acquisition, management and disposition of collections. Records pertaining to the objects for which the institution has assumed responsibility are maintained by the registrar. Usually, the registrar also handles arrangements for accessions, loans, packing, shipping, storage, customs, and insurance as it relates to museum material."

Registrars are usually specialists in the areas of information management, risk management, and logistics. The primary concerns of registrars are creating and maintaining accurate records pertaining to objects, including those documents that provide legal protection for their museum; ensuring the safety of objects; arranging insurance coverage for objects; and the handling, transporting and control of objects.

THE REGISTRAR, THE RECORDS AND THE OBJECTS

Registrars' obligations to their museums' collections, to loaned objects, and to the associated records are paramount.

MANAGEMENT, MAINTENANCE AND PRESERVATION OF THE RECORDS

The records and documents that form a body of information pertaining to the collections and loaned objects are the responsibility of registrars and are the cornerstone of the registrarial function.

The records comprise legal documents establishing ownership or loan status of objects; records of accession, location, donor or vendor, exhibition, and publication. In addition, they may also include photographs, licenses and permits, exhibition bond notices, and historical records. Frequently, curators keep research files on the objects in their domain.

Registrars must maintain records that are meticulously complete, honest, orderly, retrievable, and current. Records should be created in a timely manner and accurately dated. Records must be stored in an archivally and technologically sound and secure manner, both to ensure their preservation and to prevent access by unauthorized persons. The expertise of legal counsel and archivists should be sought without hesitation.

Registrars must protect their museums and the objects in them against the risk of liability through the use of valid documents such as gift, sales, loan and custody forms and receipts; by implementing all aspects of insurance coverage for owned or borrowed objects on premises or in transit according to the terms of their insurance policy or indemnity; and by complying with pertinent laws and regulations governing such things as import and export or the movement of objects or rights and reproductions of objects.

Registrars, through the records maintained, are accountable for the objects in custody of their museums and must be able to provide current information on each object, its location, status, and condition.

MANAGEMENT, MAINTENANCE, AND THE CONSERVATION OF THE OBJECTS

In maintenance and physical care of the collections, registrars must work in close cooperation with curators, conservators, collections managers, and other museum staff, and must be guided by their museums' collections management policies. In management of loaned objects registrars also work in cooperation with exhibition, technical, and security staff, and they must adhere to and enforce the lenders' conditions of loan.

In some museums it is not registrars but curators or collections managers who have responsibility for the physical care of collections in storage. Whichever is the case, the best and most secure environment possible should be ensured for the storage and preservation of objects. The condition of the collections should be reviewed periodically and the expertise of conservators should be sought without hesitation.

Objects in movement are the responsibility of registrars. As risk managers, registrars are responsible for determining and arranging for the correct method of handling, packing, transporting, and couriering objects. They must also consider borrowers' capabilities and facilities. Registrars identify potential risks and complications and act to reduce or eliminate them.

Registrars share the responsibilities for loaned objects in the custody of their museums. They are responsible for their safe movement, temporary storage, and correct disposition. Registrars always must treat loaned objects of whatever value, quality, or type with the same care and respect given to objects in their museums' collections.

Registrars must complete condition reports in an honest and timely manner, be familiar with the terms of their insurance coverage and ensure that insurance reporting is accurate. In filing an insurance claim, all relevant circumstances of loss or damage must be disclosed, even if it appears that the museum is at fault.

ACQUISITION AND DISPOSAL

Registrars must adhere to the acquisition and disposal policies of their museums; if no written policies exist, then registrars should encourage and assist in their formulation. In the absence of written museum policies registrars should develop written procedures for use by their departments to ensure compliance with traditional but oral museum policies. Registrars should obtain the approval of the directors before implementing such procedures, and strive to ensure that the policies and procedures are complied with at all levels within the museums.

Objects for acquisition or disposal are proposed, usually by curators, to the relevant museum committees for approval. Registrars' roles in acquisition are generally in an advisory capacity concerning the feasibility of storage, the risk of movement to the object under consideration, and certain legal aspects of the transaction. Prior to issuing an accession number reflecting the date and/or order in which the object was added to the collection, registrars are responsible for obtaining documentation of the decision to acquire the object, the document transferring title of an object to the museum, and the receipt of delivery of an object. Registrars should be aware of, and not contribute to, the violation of tax, wildlife, import, or other laws and regulations governing acquisition of objects by their museums and other institutions with which they are involved.

Registrars should ensure that at least one appraisal of an object is acquired and institute insurance coverage if applicable according to museum policy. In order to prevent their use as an appraisal for tax or other purposes, these appraisals should not be made available to the donor or vendor of an object. Appraisals for tax purposes are the responsibility of the donor, who can be informed whether an object is accepted for the collection, for sale, or for use by the museum.

Registrars' roles in deaccessions and disposals are primarily those of monitoring and documenting procedures. Registrars also should bring to the attention of the curator any object in irreparable condition or one jeopardizing the safety of the rest of the collections. Registrars should verify the museum's legal right to dispose of an object, and inform the curator and other appropriate museum staff of any restrictions attached to an object that may bear on its disposition. When restrictions are attached to an object, legal counsel should be sought so that the museum might be relieved of those restrictions by appropriate negotiation or legal procedure.

Once all the proper approvals have been granted, registrars must amend all the related records to show the date of deaccession, the authority for it, and the method of disposal. Records may also show the disposition of any funds realized through sale or any exchange acquired as a result of deaccession. Donor credit for, and use of funds realized through the sale of an object must comply with the policies of the museum.

AVAILABILITY OF COLLECTIONS AND RECORDS

Museums hold and safeguard their collections for posterity, although they must allow reasonable public access to them on a nondiscriminatory basis. However, registrars must act according to the policies of their museums.

Registrars, along with curators and conservators, must ensure that objects from the collections are examined and viewed in a manner not detrimental to an object. They must also ascertain that a borrowing institution's facilities are acceptable when considering a loan request, so that an object will not be placed in jeopardy.

The records constitute part of a museum's accountability to the public. However, registrars must ensure the proper supervision that sensitive or confidential material in their museums' records is not accessible to unauthorized persons. When in doubt registrars should consult their supervisors or their museums' legal counsel.

TRUTH IN PRESENTATION

Registrars are responsible for creating and maintaining accurate records and updating them in light of new research, and for ensuring that the records reflect insofar as they are known.

HUMAN REMAINS AND SACRED OBJECTS

Registrars must be tactful and responsible in giving access to collections of human remains and sacred objects, and must store, transport, and care for these objects in a manner acceptable to the profession and to peoples of various beliefs.

THE REGISTRAR AS STAFF MEMBER

GENERAL DEPARTMENT

Registrars are visible to the public, the profession, commercial representatives, and government agents in situations ranging from collecting objects from donors and lenders in their homes or museums to negotiating with customs inspectors in cargo sheds. Registrars must behave in a dignified and ethical manner and gain the respect of others by not creating embarrassments either to their museum or their profession. Because of their access to confidential matters and information, it is incumbent upon registrars to be discrete and circumspect in all their communications or actions in an effort to preserve the integrity of their museum.

In all activities and statements, registrars must make it clear whether they are speaking for their museums, their professional association, or themselves. They must be aware that any museum-related action may reflect upon their museums, be attributed to it, or reflect upon the integrity of the profession as a whole.

CONFLICT OF INTEREST

Registrars must be governed by their museums' policies on conflict of interest and other ethical matters.

Registrars should be loyal to their museums and not abuse their official position or contacts within the museum community, nor act so as to impair in any way the performance of their official duties, compete with their museums, or bring discredit or embarrassment to any museum or the profession in any activity, museum-related or not.

RESPONSIBILITY TO THE COLLECTIONS AND OTHER MUSEUM PROPERTY

Registrars and their staff must never receive or purchase for their own or another individual's collections or purposes, even at public auction, objects deaccessioned from their museums' collection. Registrar's volunteers and interns should be guided by the codes governing their supervisors.

Registrars should never put to personal use objects in their museums' custody and they should guard information that would enable others to do so. Registrars must never abuse their access to information and to other museum assets by using them to personal advantage. Registrars must be particularly vigilant concerning their knowledge of museum security procedures.

Because of their experience and responsibility as risk managers, registrars are often regarded as authorities in the care and transport of valuable or problematic objects. They must guard against giving the impression that their museums endorse the services of any specific vendor or supplier.

When recommending the services of conservators, appraisers, packers, shippers, customs brokers, or others, whenever possible registrars should offer the names of three qualified vendors to avoid favoritism in recommendations.

PERSONAL COLLECTING AND DEALING

Registrars must be governed by the policies of their museums, which usually are designed for curators and directors. If at the time of their employment their personal collections are the similar to those of their museums, registrars should submit an inventory of their collections to the appropriate official and update their inventory in a timely manner. As to objects they acquire after they are employed; registrars may be required to give the museum the opportunity to purchase such objects at their acquisition cost for an appropriate period of time. In no case should registrars compete with their museums in any personal collecting activity. They should never act as dealers or for dealers.

OUTSIDE EMPLOYMENT AND CONSULTING

In any situation where registrars work for another organization, an individual, or themselves on their own time, such work should not interfere with the performance of registrars' duties for their museums. The nature of the employment should be disclosed to and cleared by their director and should conform to their museum's relevant personnel policy.

GIFTS, FAVORS, DISCOUNTS, AND DISPENSATIONS

Registrars often use the services of commercial companies. They must not accept gifts of more than a trifling nature, such as unsolicited advertising or promotional material, so that their judgment will not be impaired when selecting a vendor. Such selections should be made upon merit and not for personal reasons or obligations.

Registrars must not accept personal discounts from vendors who do business with their museums. Registrars must also avoid any appearance of being influenced by gifts or dispensations provided by vendors or services.

TEACHING, LECTURING, WRITING, AND OTHER CREATIVE ACTIVITIES

Registrars should teach, lecture, write, and perform related professional activities for the benefit of others in the profession or those aspiring to such a position. They should also contribute to the general public understanding of museum registration.

Registrars should enhance their own knowledge in all registration matters, ensuring that they are up to date with current methods of records management, object care and handling, packing, transporting, insurance, personnel, and financial management, as well as changes in the laws affecting museums and their collections.

Registrars should obtain the approval of their director and conform to their museums' policies on questions of use of official time, royalties, and other remuneration for such activities.

FIELD STUDIES AND COLLECTING

Because legal and ethical problems can arise more frequently in fieldwork, registrars must be particularly zealous in completing accurate and timely records. Registrars must monitor compliance with local, state, national, and international laws, as well as with their museums' acquisitions policies. They must also be sensitive to ethnic or religious beliefs.

THE REGISTRAR AND THE MUSEUM MANAGEMENT POLICY

PROFESSIONALISM

Although the governing board of the museum is ultimately responsible for the museum, the director is the chief executive officer.

Registrars must carry out their duties according to established guidelines and under the directions of their supervisors, who may be the director, the assistant director, or curator of collections, or an administrative manager. In no case should they take direction from members of the governing board, who should confine their directives to the chief executive officer of the museum. If guidelines or delegations of authority are unclear registrars should seek written clarification.

Registrars should not be required to reverse, alter, or suppress their professional judgment to conform to a management decision.

When a disagreement arises between the registrar and the director or other supervisor, the registrar should consider documenting the difference of opinion, but should also conform to the grievance procedures of the museum. Only when asked to falsify records or in some way compromise legal and ethical standards should the registrar consider writing a report to the governing board of the museum, and then only with the full knowledge of the museum director.

INTERPERSONAL RELATIONSHIPS AND INTERMUSEUM COOPERATION

While registrars must strive for excellence in registration methods, they should understand that professional role within the total context of their museum and should act cooperatively and constructively with colleagues in the furtherance of their museums' goals and purposes. It is important for registrars to obtain the respect and trust of colleagues in their own and other museums.

Intermuseum cooperation may take the form of providing safe storage for duplicate sets of collections records, of providing the services of conservation or preparation of objects for transport, of consolidation of shipments or safe storage for traveling exhibitions between sites. Such cooperation may also take the form of providing professional help and temporary storage of objects or records in the event of fire, flood, or other disaster. When objects or records are so taken into their museums' custody, registrars should ensure that valid documentation of the terms and duration of the custody arrangements is provided.

AAM (American Association of Museums) - RCAAM (Registrars Committee of AAM) : Code of Practice for Couriering Museum Objects
(<http://www.rcaam.org/pdf/part3-Appendix.pdf>)

Appendix

Code of Practice for Couriering Museum Objects

Courier Policy

The consideration of using a courier is based on certain primary facts, which are that:

- ✧ Certain museum objects are of a fragile nature, whether by construction or formation, size, materials used, deterioration by age or abuse, and/or require special handling or installation techniques.
- ✧ Certain museum objects are irreplaceable, rare and unique, politically or culturally sensitive, of extreme artistic, historical, scientific worth, or of extreme value for other reasons.
- ✧ Certain shipping routes may prove dangerous to fragile museum objects because such routes expose the object to careless handling, excessive movement, changing and/or extreme temperatures, and other human and/or natural hazards.

Lending and borrowing institutions must agree that:

The museum that owns the object may determine that a courier is necessary to lesson the hazards inherent in the object itself, and may specify the transportation method and/or route to preserve the object from loss by damage or theft and/or to assure that the object will not receive such wear as would cause future problems in the museum's efforts for preservation.

Both the lending and borrowing museum are fully cognizant of and in accord with the limitations and requirements of third parties to the loan (such as insurance companies, transport companies, and forwarding companies) and are in agreement about which museum will take responsibility for actions not covered by such third parties.

The lending and borrowing museums accept that:

- ✧ The care of museum objects is the top priority in the shipment, except in life-threatening situations.
- ✧ The requirements of a courier will be established and agreed upon by the lending and borrowing museum by the time the loan agreement is signed and accepted.
- ✧ The courier, acting as an agent of the lending museum, has full authority to act in protection of the object until the object is officially released to the borrowing museum.
Therefore:
 - ✧ The courier designated must be a museum professional (understanding the condition of the object and its special requirements, familiar with packing, trained in handling, and, as applicable, experienced with transport procedure), in whom the lending museum reposes complete trust for execution of a courier-related duties.
 - ✧ The museum which selects the courier is, in effect, bonding that person for knowledge of the problems of the object and of the transit, for ability to withstand the rigors of travel, and for taking full responsibility for protecting the object.
 - ✧ The courier will be made aware of and understand the responsibilities entrusted to him/her, and of all known possible hazards which might be encountered in transit.
 - ✧ The lending and borrowing museums must agree in advance on costs related to the courier, on which museum shall pay for them, and on the method of reimbursement for expenses whether foreseen or unforeseen.
 - ✧ The shipment of a museum object will not become the basis for unrelated travel or activity.

Courier Procedures

Who selects a courier?

The decision to select a courier should be made in consultation among the director, curator, registrar and conservator or by one of these, in accordance specified in museum policy.

Who is qualified to be a courier?

Directors, curators, registrars, conservators, and, in certain cases, senior preparators, should be the only people eligible to serve as couriers. People who serve as couriers must be those who are experienced in handling museum objects.

The courier must possess certain qualities: firmness, patience, stamina, and the ability to make intelligent decisions quickly. If the object is to be hand-carried, the courier must have the physical strength to do so. The courier should not carry any luggage while hand-carrying an object. He/she must possess packing skills, be able to make condition reports and effectively use a camera, and be familiar with shippers, brokers, customs, surface transportation, and airport and airline procedures.

Borrower and Lender Agreements and Responsibilities

The agreement to courier an object should be included as part of the loan agreement or a separate written agreement. If the lender has special requirements (that the object be a hand-carry, that it travel flat, that armed guards be required from the door of the aircraft to the door of the museum, that first-class travel is necessary, that an extended stay by the courier at the borrower's institution is required, or special installation instructions) these should be stipulated in writing at the outset. The borrower should clearly outline its courier procedures regarding all flight details or surface arrangements, arrival, unpacking, condition reporting, and installation, as they apply. All arrangements should be understood by all parties well in advance of the shipping date, including back-up plans for sudden schedule changes. Hotel accommodations and terms for daily expenses should be clearly set forth as part of the formal agreement. It is incumbent upon both borrowing and lending museums and their appointed couriers to make every effort to adhere to cost-effective planning and implementation of courier expenses.

Arrangements

The borrowing and lending institution registrars or loan officials make the arrangements for the loan and courier in accordance with accepted practice and the loan agreement.

The registrar or borrower's representative must meet the courier upon delivery. The courier must know exactly where he/she is to be met when arriving. For international shipments, the borrower's customs broker must be at plane-side if possible to supervise off loading while the borrower is bringing the courier to cargo to meet the broker and shipment. The borrower should not move the shipment until the courier is present unless an emergency develops. The borrower's broker must make incoming customs clearance arrangements so that the object is not jeopardized at the airport by having their crates opened for inspection. The borrower must provide suitable vehicles to get the courier and the shipment from the airport to the museum, and provide personnel at the museum to help off-load the truck. If courier and object are in separate vehicles, they should travel in tandem.

Once the courier is satisfied that the object is safely stored, the borrower should assist the courier in getting to his/her hotel, and should inform the courier how and when to return to the museum to

unpack the object. Twenty-four hours should be designated for object acclimatization. The borrower should provide help to unpack, prepare and install the object as necessary, and should initial the courier's condition report.

The borrower must provide secure storage for the courier's objects. The borrower must recognize that the courier has authority over the object until the courier is satisfied with its disposition. The courier should act cooperatively with the borrower's staff and accommodate shipping arrangements and installation schedules.

Accompanied Shipment

An accompanied shipment is one in which the courier agrees to oversee other museum loans in the same shipment, but is not responsible for overseeing packing, unpacking, or making condition reports. Museums and couriers should have a written agreement regarding the accompaniment of their objects, clearly stating what the courier is expected to do about other objects, with respect to both responsibility and authority.

Responsibilities of the Courier

The courier constitutes a continuous chain of accountability for the object, from the hands of the lender to those of the borrower. The implication is that the courier can take efficient, rapid, on-site action to preserve the object from, of through, high-risk situations in transit. Secure and expeditious movement of the object can reduce high risk to lower levels of risk.

Responsibilities to the Object

The courier for witnessing and supervising packing, unpacking after the acclimatization period, transportation, and examination of the object at the beginning and end of shipment. The courier must stay with the shipment, physically and personally or via constant contact with centers of authority in direct control of the shipment (i.e. customs brokers) where physical presence by the courier is restricted.

The courier must do all that may be necessary to keep delays or possibilities of delays to a minimum. The courier is responsible for anticipating, solving, and reporting unforeseen problems. In the event of a major change in weather, for example, the courier must decide whether it is advisable for the shipment to proceed.

The courier must have no conflicting obligations or reasons for couriating an object. The courier's family/friends must not travel with the couriated shipment; the courier must not be required nor requested, nor allowed to visit other locations for personal or museum matters before the object is safely delivered; and the schedule of shipment of the object must not be forced to meet appointments nor to ease the courier's trip at the expense of the object.

Skill, Knowledge, and Abilities

The courier must understand and uphold the museum's standards as stated in institution policies. The courier must have vocational knowledge, founded upon practical experience in museums, to understand how these policies relate to "real life" circumstances. The courier must also understand the performance expectations of the borrower.

The courier should join in the pre-evaluation of shipment difficulties: dropped cases, fork-lift hazards, major temperature and humidity variations, palletization and containerization problems (i.e. objects that were wet, excessively heavy, or loose in the container with museum crates), insecure strapping, unscheduled unloading, etc.

The courier must have knowledge of the object's construction techniques, material, and condition, and must understand the sensitivity of materials and techniques to the varying conditions of transit. He/she must be able to recognize condition problems that require examination or treatment by a conservator.

The courier must know exactly where the object is going, to whom, and by what means, including alternate/back-up routes if schedules are delayed, altered, or canceled.

The courier should have available from his/her institution or from the borrower:

- ✧ A copy of the loan agreement
- ✧ Business and home addresses, telephone and fax numbers of principals (both borrowers and lenders)
- ✧ Schedules of transit, including alternates
- ✧ Insurance restrictions, and a copy of the certificate of insurance
- ✧ Numbers, sizes, weights, and object checklists
- ✧ Handling instructions
- ✧ Condition reports
- ✧ Photographs of objects
- ✧ Copy of customs invoice

The courier should leave an itinerary with the registrar's office.

The courier should be prepared in advance for delays, cultural differences in conducting business, language barriers, international telephone and telegraphy procedures, possible strikes, and different local and national holidays.

The courier must understand and appreciate the support functions, procedures, restrictions, and authority of carriers, forwarders, customs agents, airport security, lenders and borrowers. The courier must understand the extent of his/her own authority and responsibility, and ascribe neither too little nor too much authority to someone else.

The courier must have a sound knowledge of government regulations that can limit or curtail courier action (i.e. restricted entry).

Information should be given only to priority individuals directly involved in the transit of the object and with justified need to know. The courier should not tell them anything more than is necessary for them to do their job.

The courier should have some knowledge of shipping, including under-seat sizes, storage areas on board aircraft, and how to seal truck and container locks properly.

The courier must record any container numbers for crated objects, should know position numbers within aircraft, and be seated on the aircraft loading side to watch for unscheduled unloading of crates.

The courier must carefully read and understand every document or receipt before signing it, requesting translations when necessary.

The courier must take neither alcohol nor medication that might in any way impair his/her physical mobility and/or ability to make decisions.

The courier should keep accurate accounting of expenses, including copies of all receipts.

Responsibility to the Borrower

- ✧ The courier must know the borrower's requirements.
 - ✧ The courier is representing his/her institution and as such should conduct himself/herself fairly and ethically.
 - ✧ The courier should expect to travel coach class unless hand carrying an object.
 - ✧ The courier should not make last-minute changes of plan unless essential to the shipment, but if necessary then the borrower should be immediately notified.
 - ✧ No arrangements should be made that would cause unnecessary risks, complicated timetables, or extra expenses.
-

ANNEXE 2
Entretiens

Entretien de Harumi Kinoshita avec Olga Makhroff, Chef de la cellule “Prêts et dépôts” du Centre Pompidou, le 2 juillet 2008

Vous avez participé à l'exposition “Paris – Moscou” et vous avez connu les débuts de la politique de diffusion culturelle du Centre Pompidou à l'échelle internationale. Sur quels principes se fonde la politique d'échange du Centre Pompidou ?

Les expositions *Paris – Moscou*, *Paris – Berlin*, *Paris – New York* ne se fondaient pas nécessairement sur un type d'échanges mais plutôt dans une volonté de créer un événement au Centre Pompidou et de montrer des choses qu'on ne montre pas. C'est vrai que ces trois expositions ont marqué l'ère Pompidou aussi bien en France qu'à l'étranger. La politique des musées français, d'une façon générale, a toujours été d'avoir des échanges avec nos partenaires. Nos partenaires, ce sont les autres musées importants comme le MoMA à New York, la *National Gallery* à Londres, ou les grands musées étrangers qui nous demandent des œuvres en prêt pour organiser leurs expositions. En contrepartie, nous demandons aussi des prêts prestigieux pour organiser nos expositions. Après l'ouverture du Centre Pompidou et avec l'arrivée de la gauche sous François Mitterrand, il y a eu en France une politique assez importante de décentralisation, de création de FRAC, de centres d'art, de musées. Ce fut très important pour les musées nationaux et donc pour le Centre Pompidou, puisque nous sommes un musée national, car nous avons l'obligation morale de service publique donc nous prêtons énormément en France. En moyenne, sur 3 500 prêts accordés ces deux dernières années, une moitié s'opère en France et l'autre à l'étranger. Je dis cela parce que la politique culturelle ne s'applique pas seulement à l'étranger, c'est aussi un soutien national important.

Pourquoi ai-je parlé de décentralisation, c'est parce que cette politique de décentralisation, phénomène de renouvellement des musées et des institutions dans le monde entier, a automatiquement augmenté le nombre de prêts en France, en Europe, en particulier en Allemagne, en Italie ou assez récemment en Espagne. Nous sommes du coup extrêmement sollicités pour le prêt.

Nous pratiquons différents types d'échange comme les prêts habituels, c'est-à-dire par exemple, que le MoMA fait une exposition sur le thème de surréalisme et nous demande trois ou quatre œuvres. Ça c'est une des choses les plus classiques. Ensuite, nous avons nos expositions. Par exemple, nous organisons au Centre Pompidou l'exposition *Dada* ou l'exposition *Futurisme*, qui va avoir lieu en automne, nous la proposons ensuite à d'autres institutions prestigieuses, donc à ce moment-là, ce ne sont plus vraiment des prêts. Ce sont souvent des coproductions d'expositions et les partenaires prennent en charge une partie des prêts.

Ça, ce n'est pas la même chose que les expositions conçues par le Centre Pompidou ?

Si. En général, les expositions conçues par le Centre Pompidou, sont des expositions extrêmement importantes et souvent itinérantes. Par exemple, quand on fait une exposition comme *Annette Messengers*, l'exposition est présentée dans plusieurs lieux mais le commissaire est toujours français, et c'est notre exposition qui circule sous différentes formes. Pour les expositions comme *Dada*, *Futurisme* ou *Les traces du sacré*, il y a en effet des commissaires associés qui discutent du point de vue général. Le corpus

général des œuvres reste le même, mais il est vrai que chaque lieu adapte l'exposition en fonction des liens privilégiés qu'il entretient avec d'autres partenaires. C'est le cas de l'exposition *Matisse – Picasso*, qui a eu lieu il y a quelques années au Grand Palais, et a été présentée dans d'autres lieux, chaque fois de façon différente mais avec un corpus identique. C'est ce qui se passera pour *Futurisme*, c'est ce qui s'est passé pour *Dada*, c'est ce qui se passe pour *Les traces du sacré*. C'est le cas d'*Annette Messangers* parce que c'est notre commissaire qui présente l'exposition à Munich avec certaines œuvres plus petites. Il y a effectivement les expositions comme *Les traces du sacré* ou *Annette Messangers* qui sont des expositions qui circulent.

Ces sont des coproductions ?

Annette Messangers n'est pas une coproduction, *Les traces du sacré* non plus. C'est une itinérance de notre exposition. Alors que *Matisse – Picasso*, *Futurisme* ou *Dada* sont des coproductions.

Il y a donc trois prêts essentiels : le prêt habituel, le prêt pour les expositions coproductions et le prêt pour les expositions itinérantes. Ce sont les principes de la politique du Centre Pompidou ?

Ce sont toujours des prêts d'œuvres. Cela ne fait pas longtemps que nous avons une politique des prêts plus ouverte et plus large.

Concernant la politique d'échange du Centre Pompidou, est-ce qu'il y a autre chose que vous souhaitez ajouter ?

Oui. Nous faisons des dépôts mais uniquement en France. Depuis longtemps, la politique des musées nationaux oblige à déposer des œuvres en région. Nous avons 3 000 ou 4 000 œuvres qui se trouvent en dépôt dans les musées de France.

Y a-t-il des pays privilégiés ? Si je me réfère à l'article de Nathalie Luleu dans l'ouvrage « Centre Pompidou : trente ans d'histoire », êtes-vous d'accord ?

Il n'y a pas de pays privilégiés. Cela dépend de la demande. On ne dit pas que cette année ce sera l'Allemagne puis après l'Angleterre ; ça n'existe pas. Il y a un phénomène qui se crée. Soit l'Allemagne soit l'Angleterre demande plus d'œuvres. Ça fonctionne avec l'intérêt du projet.

Nathalie Luleu écrit que l'Allemagne reste toujours un pays en tête...

Parce qu'elle est à côté, qu'elle est un grand pays et qu'elle travaille depuis longtemps avec nous.

Pour le Centre Pompidou, il n'y a pas de pays privilégiés. Ça dépend du projet ?

Nous recevons les demandes et nous répondons aux demandes.

D'après Nathalie Luleu, le Japon était un pays privilégié en Asie mais aujourd'hui la situation a changé avec la Chine et la Corée ?

Le Japon reste un pays privilégié. L'Asie est en train de se modifier et nous avons des expositions en Chine et en Corée, nous avons un projet à Singapour. Pour le moment, malgré tout, le Japon est un partenaire privilégié parce qu'il a déjà organisé beaucoup d'expositions et on sait avec qui on travaille. C'est toujours plus facile de travailler avec un partenaire qu'on connaît qu'avec un partenaire qu'on ne connaît pas. Nous essayons d'élargir notre champ d'action, mais on ne peut pas prêter les œuvres indéfiniment, pour des raisons de conservation.

Si la Chine et la Corée développent leurs aspects culturels, le Centre Pompidou prêtera plus facilement ses œuvres qu'au Japon ?

On peut si le projet est sérieux, si l'œuvre est disponible et en bon état. Bien sûr qu'on est favorable à travailler avec un nouveau centre de Mori à Tokyo par exemple ou avec d'autres, mais il faut que le projet soit sérieux. Pour des raisons d'organisation interne, le Japon a toujours tendance à demander des expositions itinérantes. Toutefois, nous sommes un peu réticents par rapport à la conservation des œuvres car elles souffrent du voyage.

Est-ce que la politique de diffusion a changé aujourd'hui par rapport aux débuts ?

Évidemment puisque au début nous étions 600 ou 700 personnes à travailler au Centre Pompidou et aujourd'hui nous sommes à peu près 1 100.

Concernant les institutions, le Japon n'existait pas. L'Espagne, le Portugal, l'Italie, la Grèce non plus. Bien sûr, ça change ! Le monde est beaucoup plus ouvert et maintenant il y a beaucoup d'institutions demandeuses.

Quelles sont les principales évolutions ?

Les principales évolutions sont que les musées qui se sont constitués à l'étranger sont devenu nos partenaires. Lors de l'ouverture du Centre Pompidou, il n'y avait pas de musées en Espagne. En dehors du Prado et Reina Sofia, il n'y avait rien. Aujourd'hui, dans le monde entier, les institutions muséales et culturelles se sont fortifiées et se sont organisées. Elles demandent donc des prêts partout.

Est-ce qu'on peut dire que les principales évolutions dépendent des institutions qui se sont développées à l'étranger ?

En France et à l'étranger, tous les deux. Quand le Centre Pompidou a été créé, on avait beaucoup moins de partenaires en France qu'on en a aujourd'hui.

Est-ce qu'il y a des choses que vous remarquez vous-même sur l'évolution des échanges ?

C'est d'une façon générale la professionnalisation. C'est la professionnalisation des institutions, qu'elles soient françaises ou étrangères. Je vous donne un exemple : dans les années 70, quand on prêtait des œuvres en France ou à l'étranger, elles partaient avec une couverture. Ça n'existe plus aujourd'hui. Elles partent avec des restaurateurs, avec une caisse qu'on fabrique. C'est complètement un autre mode de fonctionnement, beaucoup plus lourd et cadré.

Quels sont les rapports du Centre Pompidou avec l'Asie ?

Nous avons des échanges réguliers et nombreux avec le Japon, comme l'exposition qui a eu lieu à Tokyo en 2007. Elle a été préparée avec plus de deux ans d'avance avec le commissaire japonais. Il est arrivé avec une idée qui a évolué au fur et à mesure. Les choses évoluent quand on travaille avec des partenaires. C'est extrêmement important pour nous. Nous avons dans la collection des artistes, des architectes japonais. Nous portons un grand intérêt à l'Asie et au Japon en particulier.

Quand on pense l'échange culturel, on doit penser également l'échange économique et politique ?

Certainement. Le Japon est connu pour son économie, l'une des plus puissantes au monde. J'ai des difficultés à répondre à cette question parce que je sais que l'exposition qui a eu lieu à Tokyo en 2007 a effectivement coûté très cher aux Japonais, mais aussi au Centre Pompidou. En effet, on restaure des œuvres, il y a des emballages, il y a des aménagements d'espaces... C'est effectivement un vrai travail de partenariat. Ce n'est pas une exposition qui a été préparée au Centre Pompidou et qu'on envoie au Japon. C'est un vrai échange. Je pense que c'est très important. Dans le cadre de cette exposition, les commissariats français et japonais ont travaillé ensemble. Quand il s'agit uniquement du prêt des œuvres, comme le cas de *Bonnard* actuellement au Japon, c'est le Japon qui organise. Nous, nous prêtons, c'est tout ! Soit on est coorganisateur, soit on prête. Dans le cas de cette exposition, le Japon et le Centre Pompidou ont co-organisé parce que nous imposons les conditions, d'une part, le côté financier, et d'autre part, une technique sur la présentation, sur le transport et sur la climatisation.

Est-ce qu'il existe une relation comme entre le Centre Pompidou et le Japon avec la Chine ou la Corée ?

Ça commence. En Corée, oui. Nous allons présenter une grande exposition cette année en Corée. En Chine aussi, il y a eu des échanges au moment de l'année de la Chine en France et de l'année de la France en Chine mais il y a d'autres projets en cours.

L'existence de l'Agence des musées de France apporte-t-elle des changements majeurs ?

Pas pour le moment ; aucun changement puisque c'est une agence qui s'est créée plutôt pour le projet du Louvre Abou Dhabi. Le Centre Pompidou fait partie du conseil d'administration de cette agence. Pour le moment, nous ne sommes pas sollicités.

Si le Louvre Abou Dhabi demande certaines œuvres au Centre Pompidou, le Centre Pompidou va-t-il les lui prêter ?

Bien sûr, on prêtera. Ça suivra la même démarche que lorsqu'on prête des œuvres en France ou à l'étranger. Et puis, le Centre Pompidou ouvre une antenne à Metz en 2010, les œuvres vont donc certainement aller à Metz avant d'aller à Abou Dhabi.

Après l'ouverture du Centre Pompidou Metz, la politique de prêt va-t-elle changer ? Le Centre Pompidou transfère-t-il ses œuvres à Metz ?

La collection de Metz est constituée à 90% d'œuvres du Centre Pompidou. Il y aura des expositions permanentes et temporaires avec des collections du Centre Pompidou de Paris. La collection sera d'autant moins disponible pour être prêtée ailleurs, entre nos accrochages au Centre Pompidou de Metz et les projets qu'on organise à Paris... On verra ! Ça n'empêche pas d'organiser, comme l'on a toujours fait, des expositions prestigieuses qui partiront soit aux États-Unis, soit au Japon, soit à Abou Dhabi.

Entretien de Harumi Kinoshita avec Hanako Nishino, Conservatrice du *National Art Center* de Tokyo, le 26 septembre 2009

Quels sont les effets de la circulation des œuvres pour les musées japonais et pour le public japonais ?

L'art existe dans le monde entier et l'on croit en sa valeur. C'est très bien que le public ait la possibilité en plusieurs occasions de voir les œuvres et d'apprécier l'art.

Quels sont les effets de voir les œuvres conservées dans les musées étrangers présentées au Japon, du point de vue des échanges culturels, de la diplomatie culturelle et de l'économie ?

Si c'est possible, il vaut mieux donner l'occasion au public japonais de voir directement les œuvres et le faire réfléchir aux choses à travers les œuvres, bien que les frais d'emprunt des œuvres ou de l'organisation des expositions soient élevés.

En empruntant des œuvres et des expositions, comment le musée japonais s'inscrit-il dans l'ère de la mondialisation du musée ?

Il me semble que le musée japonais n'est pas conscient d'être international. Par exemple, le catalogue de notre musée (*The National Art Center*) n'est pas parfaitement bilingue par manque de conscience mais aussi de personnel. Le musée japonais insiste sur les activités intérieures, c'est-à-dire pour les Japonais.

Combien d'expositions empruntez-vous aux musées japonais et aux musées étrangers chaque année ?

On en emprunte une moitié aux musées japonais et l'autre aux musées étrangers. Quatre expositions sur sept sont sponsorisées par un grand journal, et les trois autres sont organisées par le musée et consacrées à l'art contemporain.

Les expositions sponsorisées par un grand journal sont une spécificité japonaise. Dans ce cas, le grand journal participe-t-il au projet ?

Le grand journal conçoit le sujet des expositions, et c'est nous qui organisons et choisissons les œuvres. Mais le grand journal contacte et négocie avec les musées étrangers pour des raisons de connexion et de réseau.

Le Japon demeure-t-il encore aujourd'hui le principal pays asiatique destinataire des expositions d'art français et d'art occidental ?

Je pense que c'est une question de disponibilité des œuvres. Si les œuvres sont disponibles et en bon état, les musées japonais pourront les emprunter. Il n'y a pas de raison que l'on ne puisse pas prêter d'œuvres au Japon.

Vu la relation étroite entre la France et le Japon et entre le Centre Pompidou et

les musées japonais, quelle image de l'art occidental et quelle image du Centre Pompidou le public japonais a-t-il, à travers le prêt d'œuvres et d'expositions ?

Contrairement au fait que le public japonais soit familier du Louvre et du musée Orsay, il ne connaît pas bien le Centre Pompidou ni l'art contemporain. Peut-être que le musée n'arrive pas à susciter l'intérêt du grand public pour l'art contemporain. Le public japonais aime beaucoup aller voir les œuvres au Louvre ou au musée d'Orsay. Dans cette situation où on ne peut pas fixer la valeur de l'art contemporain, toutes les expositions ne sont pas bonnes à voir et il est toujours difficile de voir les expositions intéressantes, contrairement aux œuvres comme celles du Louvre, qui perdurent depuis des siècles, et qu'il est naturel que l'on aime. 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*.

Quels sont les effets et quelles sont les influences de la programmation « hors les murs » du Centre Pompidou pour le musée japonais et pour le public japonais ? (cas de l'exposition « hors les murs » du Centre Pompidou, « Paris du monde entier. Artistes étrangers à Paris, 1900-2005 » à Tokyo) ?

Il faudra chercher un meilleur moyen pour exposer au Japon, en réfléchissant aux modes d'accrochage et à l'expression dans les catalogues en direction du public japonais. On ne peut pas réaliser d'exposition au Japon sans l'aide d'un grand journal. Il contribue à la société et donne surtout une bonne image. On ne peut pas dire que les expositions sponsorisées par un grand journal causent des problèmes, mais l'idéal serait d'organiser les expositions avec un budget de l'État ou celui qu'il demande aux investisseurs privés. Je crains qu'un jour ce système s'effondre et qu'on ne réfléchisse plus vraiment au système lui-même ni à l'avenir.

L'absence de collections dans le musée japonais est-elle un handicap pour son intégration dans le circuit international ?

Le musée sans collection est limité pour emprunter des œuvres puisque la collection permet la contrepartie. Pourtant notre musée mérite d'obtenir des prêts d'œuvres des musées étrangers car nous avons beaucoup de visiteurs de par notre situation au centre de Tokyo. On dit que le musée sans collection n'est pas un musée, mais la mission du musée n'est pas simplement de conserver des œuvres. Je pense que la première mission du musée est de présenter les œuvres dans le meilleur environnement possible et de donner l'occasion au public de voir les œuvres. Il est important de conserver des œuvres, de faire des recherches sur la collection, mais on ne peut pas dire que le musée sans collection n'est pas nécessaire. Il est presque impossible d'avoir de grandes collections comme les musées européens et américains parce que les œuvres coûtent cher. On donne de meilleures opportunités au public en empruntant cent œuvres plutôt qu'en acquérant une seule œuvre d'un grand maître. Mais il faut surtout collectionner les artistes japonais. Il vaut mieux augmenter le budget d'acquisition d'un musée qui a déjà une collection. Notre mission est de montrer les œuvres et nous pouvons emprunter les œuvres aux musées qui ont une collection.

Vous avez un grand espace pour les expositions. C'est un avantage ?

Évidemment. Dans l'ère de l'expansion du musée, comme le Louvre et le Centre Pompidou, on cherche de l'espace pour présenter les œuvres. Nous avons deux grandes salles avec 2 000 m² consacrés aux expositions temporaires. Notre musée est donc équipé pour emprunter des œuvres.

Entretien de Harumi Kinoshita avec Junji Ito, Professeur à l'Université de Toyama, le 2 octobre 2009

Vous avez défini le rôle du musée comme le coffre (la gestion des collections) et le théâtre (la validation des collections). Par rapport à votre définition, qu'est-ce que vous pensez la stratégie d'expansion du musée comme la Fondation Guggenheim ?

Le rôle du musée est de gérer les œuvres. Alors comment fixe-t-on leur valeur ? La valeur des œuvres ne peut pas être gardée quand on conserve physiquement les œuvres comme le montre l'exemple de Vermeer. Qu'est-ce que la valeur des œuvres ? Ce n'est qu'une réputation que je compare aux cours, qui, eux, sont fluctuants. Je pense que le musée a pour mission de présenter des œuvres dont la valeur est qu'elles reflètent 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 apporter des informations sur les œuvres conservées.

Quand on pense à la stratégie de la Fondation Guggenheim, au cas du musée Guggenheim Bilbao, on peut dire qu'elle correspond à la société informatisée. 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. Et elle a contribué à apporter la bonne influence de l'art américain et de l'art contemporain sur le marché.

Ce que le Centre Pompidou a prouvé, c'est que l'art existe dans les réseaux et que l'art est dans la multiplicité, comme le montrent ses expositions inaugurales *Paris-Moscou, Paris-Berlin, Paris-New York*. Prêter ses œuvres au Japon par exemple, montre que ses œuvres ont de la valeur.

Comment pensez-vous le musée dans l'ère de l'internationalisation surtout quand on pense à la polémique du Louvre Abou Dhabi ?

D'abord réfléchissons à la culture et à l'art. La culture est un concept commun entre les gens qui vivent dans un certain territoire, et l'art est une philosophie humaine. L'art ainsi doit être global, et dans cette perspective je pense que le musée peut être justifié à élargir son territoire.

L'art n'est pas une chose mais une philosophie et l'œuvre elle-même n'a pas de valeur. Ce qu'on oublie c'est pourquoi elle a de la valeur. On ne doit pas expliquer la valeur de l'œuvre mais on doit s'imprégner la philosophie sous-jacente à l'œuvre pour que l'œuvre puisse exister durant des siècles. On doit s'assurer qu'une œuvre donnée peut poser la question essentielle de l'être humain et contribuer à y répondre dans n'importe quel siècle. Il me semble que la polémique sur le Louvre Abou Dhabi ne met l'accent que sur la valeur matérielle des œuvres, mais pas sur leur valeur philosophique. Si l'on définit l'artiste comme le talent qui peut exprimer l'invisible de manière visible, le musée a pour mission d'expliquer cette invisibilité, c'est-à-dire la philosophie ou l'essentiel de l'être humain. Le musée doit chercher un moyen pour que nous puissions comprendre le fondement et la nature même de l'art. Je pense que le cas du Louvre Abou Dhabi montre

que les œuvres conservées au Louvre sont non seulement des biens pour la France mais aussi des biens pour l'espèce humaine puisque une autre culture paie pour emprunter les œuvres du Louvre.

Quels sont les effets de la circulation des œuvres pour le musée japonais et pour le public japonais du point de vue de l'échange culturel, de la diplomatie culturelle et de l'économie ?

Cela permet de comprendre l'art et la collection du point de vue à partir duquel elle a été choisie. Et à travers ce point de vue, on peut comprendre comment l'art doit être jugé. En ce qui concerne l'économie, cela permet d'augmenter les budgets consacrés à la culture. Au Japon, nous avons un système qui fait du profit à partir des expositions organisées à l'initiative d'un grand journal, et on n'organise pas d'expositions si on ne peut pas compter sur une rentabilité économique.

En empruntant des œuvres et des expositions, comment le musée japonais s'inscrit-il dans l'ère de la mondialisation du musée ?

Je crains pour l'avenir des musées japonais. Le conservateur japonais n'arrive pas vraiment à organiser des expositions à cause du système de sponsoring des expositions par un grand journal : dans ce système c'est le grand journal qui prépare le plan de l'exposition et c'est l'entreprise privée qui transporte et accroche des œuvres. Le directeur du musée ne négocie pas lui-même activement et il ne peut pas prendre de décision car c'est souvent un fonctionnaire nommé d'en-haut. Le musée étranger négocie directement avec le grand journal qui paie les frais. Le musée japonais doit s'affirmer.

Le Japon est-il encore aujourd'hui le principal pays asiatique destinataire des expositions d'art françaises et occidentales ?

Je pense que le Japon demeure un leader en Asie. Les pays asiatiques ont tendance à se référer au jugement japonais, et le Japon peut jouer un rôle d'intermédiaire entre l'Occident et l'Orient. Pourtant, si le musée japonais n'améliore pas le dilemme dont j'ai parlé à propos de la situation du conservateur et du directeur, et son système d'organisation des expositions, il perdra son statut de diffuseur des idées ou des techniques occidentales aux pays asiatiques.

L'absence de collection notamment, handicape-t-elle le musée japonais dans son intégration aux circuits internationaux ?

Je pense que le musée sans collection doit être nommé une galerie, on confond le musée et la galerie au Japon. Si le musée n'a pas de collection, il ne peut pas nous proposer de concepts philosophiques et artistiques. Quand on inaugure le musée, il est important de réfléchir à l'orientation du musée et il ne peut pas être seulement un espace qui accueille des expositions...

Entretien de Harumi Kinoshita avec Jean-Paul Ameline, Conservateur du Musée National d'Art Moderne, le 2 février 2010

Vous avez été commissaire de l'exposition "Paris du monde entier, artistes étrangers à Paris 1900-2005" qui a été montrée à Tokyo en 2007. Dans le cas d'expositions organisées dans le cadre de la programmation « hors les murs », comment l'équipe du Mnam-Cci a-t-elle travaillé avec le musée destinataire (le sujet de l'exposition, le choix des œuvres, l'accrochage, la répartition des coûts...)?

Vous savez que la demande est venue du journal *Asahi*. Cette demande était pour l'inauguration du *National Art Center* de Tokyo. Cette exposition a en effet été demandée par le journal *Asahi* avant 2007, je dirais, à partir de 2004 ou 2005. L'idée de départ c'était de parler des artistes étrangers à Paris et c'était une idée du journal *Asahi*.

Ce n'était pas d'une idée du Mnam?

En ce qui concerne l'exposition *Paris du monde entier, artistes étrangers à Paris 1900-2005*, c'était l'idée d'un responsable culturel du journal *Asahi*. Mais il l'avait imaginée à partir des artistes connus au Japon, de la paillote de Montparnasse, c'est-à-dire Modigliani, Soutine et puis les autres artistes qui travaillaient à Paris comme Chagall. Le projet donc a été soumis au directeur du musée (le Mnam) et j'en ai parlé avec lui. Il était intéressant de poser la question de façon générale sur les artistes étrangers à Paris depuis le début du siècle jusqu'à aujourd'hui. On a retravaillé et à ce moment-là le directeur du musée a proposé de faire une liste d'artistes et de travailler avec les représentants du journal *Asahi* et du *National Art Center*. On a donc retravaillé à partir de Picasso en 1900 pour faire simple, mais aussi les artistes jusqu'à aujourd'hui pour montrer que la présence des artistes étrangers à Paris a duré pendant tout le XX^e siècle. Cette liste a été discutée entre d'un côté le Mnam et de l'autre côté le journal *Asahi*.

Ce n'était pas avec les conservateurs du National Art Center ?

Les deux. Ils étaient toujours associés. Je me suis rendu à Tokyo un an avant l'exposition et j'ai apporté des photocopies et des photographies d'œuvres. Nous avons essayé d'imaginer le parcours avec à la fois des gens du journal *Asahi* et des gens du *National Art Center*. Nous sommes arrivés à une liste commune qui avait l'accord de tout le monde et partait du début du siècle jusqu'à la fin du XX^e siècle. Ce qui était intéressant pour nous c'était que cette liste a permis de montrer des artistes qui sont dans la collection du Mnam et qui ne sont pas forcément connus du public japonais. Le public japonais connaît très bien Modigliani, Soutine et Chagall, mais il connaît beaucoup moins les artistes étrangers qui ont travaillé à Paris depuis, je dirais, 1950. La deuxième moitié du siècle n'était pas assez connue, d'où notre idée de montrer des artistes étrangers qui ont travaillé à Paris après 1950. On a eu l'accord du journal *Asahi* pour cela et on a organisé la salle du *National Art Center* un an et demi avant avec les collègues du journal *Asahi* et du *National Art Center*.

Le plan de l'exposition a été proposé par nous, par une architecte d'ici, et ce plan a été discuté un an et demi avant l'ouverture de l'exposition. On a donc eu un temps assez long pour échanger sur le concept de cette exposition. L'idée était d'avoir un échange,

c'est-à-dire de savoir ce que les Japonais voulaient. Finalement on s'est bien mis d'accord. La totalité du projet de l'exposition a été prise en compte par le musée ici et par le journal *Asahi* et le *National Art Center*. La personne qui travaillait à l'époque au journal *Asahi* a mené le projet de bout en bout au point de vue budgétaire. Nous avons aussi un autre interlocuteur du journal *Asahi* et le conservateur du *National Art Center*.

Avec eux on a vraiment des relations. Ils sont d'ailleurs venus à Paris six mois avant l'ouverture de l'exposition. On leur a montré des lieux fréquentés par des artistes étrangers à Paris. On est allé voir la rue Montparnasse, des ateliers d'artistes à Paris. Il y a eu cet accord sur l'idée générale de cette exposition. On a travaillé comme ça.

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 concerne l'exposition. C'est nous qui fixons le montant du coût de l'exposition avec les transporteurs, les emballeurs, les encadreurs.

Pour le choix des œuvres, nous avons fait des propositions et les interlocuteurs japonais ont proposé des modifications, par exemple ils ont souhaité davantage d'œuvres de Giacometti ; nous en avons donc prêté davantage, et ils ont écarté certaines œuvres plus contemporaines parce qu'ils ont pensé qu'elles sont difficiles pour le public japonais. Le choix a été fait par eux sur la base de nos propositions. 80%, 90% d'œuvres proposées par nous ont été acceptées.

L'accrochage a été fait par l'équipe du *National Art Center*. Une fois le plan fait, j'ai travaillé avec l'équipe, il y avait des gens du journal *Asahi* et des gens du *National Art Center*, mais la disposition générale des œuvres et l'accrochage général, c'est moi qui les ai faits. Globalement ça s'est bien passé. Le public japonais est un excellent public. Ce public est très attentif, soigneux, respectueux. J'ai été frappé par ce public qui a le goût d'apprendre.

Dans tous les cas d'exposition « hors-les-murs », décidez-vous du contenu avec vos destinataires ? Est-ce qu'il y a des cas où vous décidez de tout le contenu et l'envoyez ?

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. Le prochain sujet fait avec le Japon portera sur le surréalisme. Vous voyez, les sujets changent peu à peu.

Par rapport à il y a 20 ans, pensez-vous que c'est le public qui s'est développé?

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. Ça dépend aussi des interlocuteurs. Je pense que, avec un pays comme le Japon dont la connaissance de l'art occidental est très avancée, on peut arriver à des sujets plus précis. Je peux imaginer, avec les collègues du *National Art Center*, un sujet sur les années 1950, un sujet sur l'abstraction gestuelle. Parce qu'il y a beaucoup d'intérêt pour la gestualité en peinture des années 1950 à Paris et au Japon. Nijinsky a fait un reportage sur la calligraphie. Je me demande si un jour on pourra faire une exposition sur la gestualité dans l'art japonais contemporain, c'est un sujet très spécialisé.

On remarque quand-même que les gros producteurs d'expositions comme les journaux *Asahi* ou *Yomiuri* sont des sociétés de médias qui cherchent un public plus large. Si l'on fait une exposition trop spécialisée, ils peuvent craindre de ne pas avoir un public assez large. Il y a ce frein d'un côté, et de l'autre celui du fait que le Centre Pompidou, qui doit subvenir de plus en plus à ses besoins, cherche des expositions où les droits perçus sont importants. On peut penser que si le sujet de l'exposition est trop spécialisé, les droits perçus seront moins élevés. Il y a deux intérêts contradictoires. C'est un grand problème mais je pense qu'il faut continuer à faire des expositions solides parce que comme ça la connaissance avance.

En revanche, comment organisez-vous les expositions itinérantes (co-production) avec des musées partenaires ?

La co-production est très différente du « hors-les-murs » parce que ce n'est pas une exposition qui est faite avec les droits de location d'œuvres. C'est une exposition qui est faite en collaboration entre plusieurs musées. Par exemple l'exposition *Dada* était une collaboration avec le MoMA de New York parce qu'il a une belle collection de Dada et le Mnam aussi. L'idée c'était que les musées se prêtent leurs collections et que l'on fasse une exposition commune, qui est allée d'abord à Paris ensuite à New York, et qu'ils partagent du frais de l'exposition.

Partagez-vous les frais moitié-moitié ?

Soit moitié-moitié, soit 30%-30%-30%. Prenons l'exposition *Matisse* qu'on a fait en collaboration avec un musée russe et un musée américain. Les trois partenaires ont partagé tout les frais de l'exposition, chacun a versé sa participation. J'ai fait l'exposition *Rauschenberg*. Cette exposition est partie des États-Unis, elle est allée à New York, à Los Angeles, qui était le musée organisateur au départ, ensuite à Paris et à la fin à Stockholm. Elle donc est allée dans quatre lieux. Le musée de Los Angeles a calculé le budget global parce qu'il était le musée organisateur et nous on a reçu cette exposition.

Vous étiez co-concepteurs ?

Nous étions concepteurs pour notre exposition à Paris. Nous avons ajouté quelques œuvres à Paris. Le musée d'Amsterdam a de belles œuvres de Rauschenberg et sa collection de Rauschenberg n'était pas allée aux États-Unis ni en Suède parce qu'elle est très fragile, mais on a obtenu l'accord du musée d'Amsterdam pour la faire venir.

Dans le catalogue français, j'ai écrit un texte particulier qui n'est pas dans le catalogue américain, mais qui est dans le catalogue suédois. Voyez, on essaie de modifier les choses en fonction des besoins qu'on a. Je ne suis pas intervenu sur l'exposition *Rauschenberg* organisée à New York et à Los Angeles, mais je suis intervenu sur celle organisée à Paris et à Stockholm, à travers un texte et à travers une œuvre supplémentaire. Et nous avons fait des recherches sur les films de Rauschenberg, et nous avons trouvé une interview de Rauschenberg par la *BBC* qui n'était pas dans l'exposition aux États-Unis.

Dans le cas de l'exposition co-production, le contenu de l'exposition dépend du lieu ?

Oui, parce que ça dépend aussi du prêteur. Par exemple, l'exposition *Rauschenberg* était faite par de nombreux prêteurs principalement américains, et ces prêteurs ont quelque fois bien prêté à New York et à Los Angeles mais ils avaient peur de prêter très loin. De ce fait, l'exposition n'était jamais la même, chaque fois elle a changé.

Si je me réfère à mon analyse, le Japon est la première destination d'expositions « hors les murs » itinérantes pendant la période 2000 à 2007 (avec 12 expositions), par contre il n'y a eu que 2 expositions itinérantes pendant cette période. Pourquoi ce résultat ? La destination change-t-elle selon le type d'exposition ? (la différence entre l'exposition itinérante et l'exposition « hors les murs »)

Parce que les collections japonaises sont peu importantes.

La différence entre une exposition sans itinérance et une exposition itinérante, évidemment, tient aux œuvres. Les œuvres comme Matisse et Picasso sont très importantes et souvent fragiles, et puis elles sont souvent présentes ici dans l'accrochage d'un musée quand elles ne sont pas allées à l'étranger. Des œuvres qui permettent une itinérance sont d'une grande diversité et peuvent circuler. Il y a d'une part la question de la fragilité, et d'autre part la question de la disponibilité pour un accrochage à Paris.

L'absence de collections, l'intérêt pour l'art occidental et le fait qu'un groupe médiatique s'intéresse à l'exposition parce qu'elle pourra être rentable sont les trois raisons fondamentales qui font qu'une exposition peut être organisée au Japon. On peut remarquer que la Corée a connu une évolution similaire dix ans après le Japon.

Il y a en Corée aussi le système de l'exposition sponsorisée par un grand journal.

C'est le même système qu'au Japon. On ne le rencontre pas beaucoup ailleurs. En Chine, il n'y a pas cette organisation, et les expositions qui se sont faites en Chine a été payées par la France dans le cadre des échanges internationaux.

Le Japon demeure-t-il aujourd'hui encore le principal pays asiatique destinataire des expositions du Mnam-Cci ?

Je pense que oui. La prochaine exposition importante sur le surréalisme est prévue au Japon. Il y a déjà un lien et le fonctionnement de l'exposition avec le journal *Asahi* ou *Yomiuri* est efficace. J'ai été tout à fait convaincu par le travail des journaux *Asahi* et *Yomiuri*. On a l'impression qu'on se rend dans un système qui existe déjà, qui n'est pas

réinventé chaque fois. Dans le cas d'autres pays, vous savez que la France a essayé de développer la relation avec les pays arabes et il y a le projet Abou Dhabi. On constate que sur place effectivement il n'y a pas de système qui permette d'accueillir des œuvres autant qu'on souhaiterait. Au Japon, il y a tout. Quand on dit qu'on a besoin de quelque chose, ça marche.

Il n'y a pas de concurrence entre pays ?

Je crois que pas encore, peut-être que cela viendra.

Les expositions sponsorisées par un grand journal sont une spécificité japonaise. En tant que partenaire, quels sont les paramètres à prendre en compte dans le cas d'une exposition itinérante et dans le cas d'une exposition « hors les murs » ?

Le principal paramètre est la rentabilité. C'est celui qui est pris en compte, c'est-à-dire, quand on était à Tokyo, les images qui servaient de publicité étaient des images d'artistes très connus. C'étaient Modigliani et Chagall. Il n'y avait aucune image d'artistes d'après 1950. Il y avait cette idée de faire venir le public sur des artistes très connus. Dans le cas de l'exposition « hors-les-murs » c'est évident. Dans le cas de l'exposition co-produite elle a des sujets un peu plus difficiles donc les paramètres ne sont pas les mêmes. Il y a une préoccupation chez les journaux *Asahi* et *Yomiuri* d'avoir le grand public. Pour eux l'exposition doit être rentable, mais en même temps ce sont des grands groupes qui produisent aussi des films, des spectacles, pour eux l'exposition n'est pas capitale dans leur équilibre financier.

C'est un système spécifique au Japon et à la Corée. Pour eux c'est une bonne occasion de donner une bonne image. Et il y a une concurrence entre Asahi et Yomiuri.

Asahi est plutôt un journal de gauche par rapport à *Yomiuri*, et le thème était donc celui des artistes étrangers à Paris. Je me rappelle la première discussion avec les interlocuteurs japonais, et ils disaient que pour eux c'est important avec la question des étrangers au Japon. Pendant longtemps les étrangers n'ont pas été bien reçus au Japon et il y a une sorte de crainte des étrangers au Japon. Ils trouvaient important d'expliquer que la présence des étrangers en France était positive. Si l'on voit la chronologie du catalogue, elle rappelle des faits sociaux. Elle rappelle non seulement la présence des artistes mais aussi le côté social et historique. L'idée d'*Asahi* était de montrer que les étrangers étaient positifs.

L'absence de collection fait que le musée japonais est handicapé notamment pour la contrepartie. Quelle peut être la contrepartie du prêt d'œuvres à un musée qui n'a pas de collections ?

La contrepartie est financière. Nous prêtons des œuvres parce qu'il y a des frais de location d'œuvres (Fees). Ces frais de location sont un élément important. Il y a une idée de proposer l'exposition "clefs en main". On envoie le projet à l'étranger dans différents musées. C'est difficile à organiser parce que la question importante est la date, c'est-à-dire la question de la disponibilité des chefs-d'œuvre. Si une exposition ne comporte pas au

moins 20 ou 50 chefs-d'œuvre, les frais perçus ne sont pas élevés. Comme le Mnam cherche des frais élevés, il faut envoyer des chefs-d'œuvre, mais on en a besoin à Paris et bientôt à Metz. Il est difficile d'arriver à prêter des chefs-d'œuvre en quantité suffisante pour qu'ils puissent attirer l'intérêt à l'étranger.

Les relations internationales demurent-elles toujours les mêmes ? Quelles en sont les principales évolutions ?

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.

Comment le Centre Pompidou construit-il son image à travers la programmation « hors les murs » auprès du public japonais ?

L'exposition *Paris du monde entier, artistes étrangers à Paris 1900-2005* a eu du succès. Elle a été la deuxième exposition au niveau mondial par le nombre des visiteurs. Parce qu'il y avait des images de Modigliani etc.

Quel est le but d'envoyer l'exposition « hors-les-murs » à l'étranger ?

Il y a un but financier, et, vis-à-vis du public japonais, il y a le but de susciter l'intérêt pour l'art occidental. Aujourd'hui le but financier est devenu vraiment fondamental par rapport à il y a 20 ans. Je pense que la question des droits de location des œuvres (Fees) est fondamentale. Ce que j'aimerais faire c'est travailler sur un sujet très spécialisé comme une exposition sur le surréalisme au Japon, parce que le surréalisme au Japon existait. Pour nous c'est important de maintenir cet aspect interculturel au-delà des questions de droits. Je pense que le Japon est un partenaire privilégié parce que le Japon a de l'intérêt pour l'art occidental. Et il y a la Maison du Japon à Paris qui marche bien, il y a le film japonais, la littérature japonaise qui sont diffusés en France. Il y a un intérêt réciproque fondamental. Maintenir cet intérêt est important. Pour les musées japonais qui veulent faire une exposition temporaire sur l'art occidental, il est difficile d'avoir une collection maintenant parce que les œuvres sont trop chères. Je pense qu'on continuera à exporter des expositions au Japon. Il faut simplement trouver le bon sujet qui peut intéresser le public japonais. Il faut maintenir ces échanges. Penser à l'argent mais pas seulement à l'argent.

Entretien de Harumi Kinoshita avec Didier Ottinger, Conservateur du Musée National d'Art Moderne, le 25 février 2010

Vous avez été le commissaire de l'exposition Arcadie qui a été montrée à Séoul et à Taipei en 2009, et vous organisez l'exposition sur le surréalisme au Japon en 2011.

Il faut distinguer quelle est l'origine de cette exposition. Il y en a deux. La première est l'exposition qu'on a faite au musée d'ici, et qu'on a évidemment envie de faire circuler, pour des raisons de diffusion culturelle et d'amortissement du coût. Depuis quelques années, un nouveau type d'exposition est apparu, qui est lié aux sollicitations extérieures. Vous savez qu'il y a partout dans le monde de grands groupes – généralement des groupes de médias – qui jouent le rôle d'intermédiaires entre les musées locaux et les musées qui disposent de collections importantes. Dans cette logique, nous sommes sollicités par exemple par la Corée pour l'exposition *Arcadie* et par le Japon pour l'exposition *Surréalisme* qui est demandée par *Yomiuri*. C'est l'autre aspect qui se développe dans les dernières années.

Ce qui m'intéresse c'est plutôt l'exposition « hors-les-murs » parce que c'est une stratégie du musée pour élargir ses territoires.

C'est une stratégie que nous n'avons pas forcément initiée. Ce n'est pas le volontarisme du musée. C'est un groupe qui vient et qui nous demande l'exposition. C'est une politique mais à l'origine de laquelle nous ne sommes pas forcément. Avoir notre propre politique de rayonnement impliquerait qu'on privilégie d'autres aspects de la collection et d'autres artistes.

Quels sont les effets et quelles sont les influences de la programmation « hors les murs » du Centre Pompidou en Asie notamment pour le musée japonais et pour le public japonais ?

J'organise l'exposition sur le surréalisme au Japon. C'est très important parce que je pense – et on m'avait dit aussi – que ce sera la première grande exposition sur le surréalisme au Japon. Nous faisons un travail important sur le catalogue pour avoir un livre qui soit vraiment complet sur le surréalisme.

Le sujet du surréalisme n'est pas tout à fait général et le public japonais ne connaît pas forcément cette partie de l'art occidental. Quel public viendra voir cette exposition ?

Il y a déjà une connaissance spécifique sur le surréalisme au Japon. Parce qu'il y a eu de nombreux artistes japonais qui se sont intéressés au surréalisme dès 1930, qu'il y a eu la traduction de livres sur le surréalisme en 1925, qu'il y a eu une exposition internationale sur le surréalisme en 1937 à Tokyo et à Kyoto, et qu'il y en a eu une autre en 1959. Il y a donc une histoire entre le surréalisme et la culture japonaise. Qu'est-ce que le public va voir ? Je pense qu'il viendra voir les grands noms sur le surréalisme qui sont connus au Japon. Comme il y a eu l'exposition *Dali, Magritte, Max Ernst*, ces grands noms attireront évidemment le public japonais. Par ailleurs, le surréalisme est quand

même un mouvement populaire du XX^e siècle non seulement en Europe mais aussi au Japon, parce qu'on connaît Dali, Magritte. Ces grands noms assureront les entrées, mais il y aura beaucoup d'artistes qu'on va découvrir et on va découvrir la complexité du surréalisme dans cette exposition. Je pense que la communication japonaise essaie d'attirer le public avec de grands noms. L'attention du commissaire japonais qui travaille avec moi et la mienne, c'est-à-dire le but de l'exposition, sont de faire connaître beaucoup plus en détail le surréalisme. Pour cela cette exposition va être structurée de façon très pédagogique.

Pour le public japonais c'est important d'avoir ce type d'exposition parce qu'il connaît Dali, Magritte, mais si l'on fait toujours des expositions seulement avec ces grands noms, la connaissance n'avance pas.

L'exposition *Arcadie* est différente. Son but n'est pas de montrer le mouvement de l'histoire de l'art, c'est davantage de montrer de beaux tableaux.

Vous pensez que les Coréens sont moins habitués à voir l'art occidental, par rapport aux Japonais ?

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.

D'après mon analyse, le Japon était un pays privilégié dans l'Asie. Le Japon demeure-t-il aujourd'hui encore le principal pays asiatique destinataire des expositions du Mnam-Cci ?

Il y a un effet intéressant. Si l'on envoie une exposition, on reçoit une exposition aussi, d'une certaine façon, c'est-à-dire que nous préparons une exposition sur les architectes japonais modernes, et nous sommes en train de réfléchir à accueillir l'exposition *Kusama*. C'est un signe qu'il y a des échanges avec le Japon comme avec l'Allemagne ou avec les États-Unis. Par exemple la Corée reçoit notre exposition mais elle ne nous en envoie pas encore.

Pendant la période 2000 à 2007, le Japon a évidemment été un partenaire privilégié. Si j'analyse la période après 2007, la Corée peut-elle être un partenaire fort grâce à l'exposition Arcadie ?

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.

Est-ce qu'il y a une concurrence entre pays asiatiques pour avoir l'exposition du Mnam-Cci ?

Il y a une concurrence entre les pays mais ils n'ont pas les mêmes armes. Le Japon est plus fort en Asie parce qu'il y a des groupes de médias qui font ce type d'action depuis 20 ans, ils ont donc la bonne technique et la bonne organisation. Quand on a fait ce type d'action en Chine, c'était beaucoup plus fragile. Pour cette opération, il faut qu'il y ait les grands groupes de médias qu'il y a maintenant en Corée. Aujourd'hui le Japon a une grande avance.

L'absence de collections du musée japonais le handicape pour la contrepartie. Quels sont les effets du prêt d'œuvres à un musée sans collections ?

L'exposition sur le surréalisme est prise en charge financièrement par *Yomiuri*. Il n'y a pas du retour de prêt, mais il y a une somme qui est donnée par *Yomiuri* au Centre Pompidou, c'est la contrepartie.

Les expositions sponsorisées par un grand journal sont une spécificité japonaise. Pensez-vous que ce système est efficace ?

Oui. 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.

L'objectif de l'exposition « hors-les-murs » est d'envoyer une exposition pour avoir des droits de location (Fees) intéressants ?

Bien sûr. Mais la stratégie est de répondre à la demande. Ce n'est pas une vraie stratégie : on n'imagine pas un projet d'abord pour le vendre, on est plutôt sollicité. C'est pour ça que c'est une stratégie un peu passive. Nous n'en sommes pas encore à une stratégie offensive. Nous ne proposons pas un projet pour chercher un partenaire. Ça c'est arrivé quand une exposition avait déjà été demandée, là il y a une stratégie. Si une exposition est bien faite, on cherche le partenaire qui s'intéresse à cette exposition pour la deuxième fois. La stratégie vient donc dans un second temps.

Si j'analyse l'exposition « hors-les-murs » et l'exposition en co-production, on peut remarquer que le Mnam-Cci diffuse ses expositions dans le monde avec les différents types d'exposition.

Le Japon peut être un partenaire d'exposition en co-production mais ça n'est pas suffisamment développé. Le problème au fond c'est que les musées japonais n'ont clairement pas de ressources données par l'État ou par la ville. Quand ils veulent faire une exposition, ils doivent se tourner vers un groupe de médias. S'ils avaient leurs propres fonds, ils viendraient à nous et on pourrait faire des choses ensemble.

Comment le Centre Pompidou construit-il son image à travers la programmation « hors les murs » auprès du public asiatique ?

D'abord la collection elle-même, ses images et la qualité des œuvres qui sont dans la collection, c'est essentiel, et après la qualité de l'exposition elle-même. C'est-à-dire qu'on travaille sur notre collection à travers les catalogues. Il faut des commissaires et des historiens de l'art qui sont capables d'avoir un regard, une relecture de l'histoire de l'art moderne.

Le Mnam-Cci est-il un initiateur pour faire connaître l'art moderne et contemporain surtout en Asie ?

C'est notre mission. Parce que nous avons une collection internationale qui fait référence pour l'art moderne, nous avons donc cette mission de le faire connaître. Par exemple, dans l'exposition *Surréalisme*, il y aura beaucoup de Masson. On doit ouvrir au maximum, on ne doit pas répéter toujours Dali, Magritte...

Dans cette exposition, allez-vous mettre les œuvres que le public japonais ne connaît pas ?

Le grand public ne les connaît pas.

Le public japonais pourra découvrir les nouvelles œuvres ?

J'espère et nous expliquerons pourquoi elles sont importantes.

Entretien de Harumi Kinoshita avec Germain Viatte, Conservateur général du patrimoine français, le 8 février 2010.

Je suis convaincu que la dimension historique est très importante et notamment l'évolution qui a pris place après la guerre. Il y a eu, comme on y insiste aujourd'hui, une transformation assez radicale, pour des raisons multiples : internationales, politiques, économiques, technologiques. Un changement global est en cours avec l'émergence d'un grand pays. Pour le comprendre, il faut avoir une vue large sur ce qu'il y avait avant. Il faut évoquer ce qui s'est passé avant la création du Centre Pompidou, et ce qui s'est passé entre la création du Centre Pompidou et l'année 2000. Depuis la fin de la Deuxième guerre mondiale jusqu'à la création du Centre Pompidou, il y a eu la création du ministère de la Culture sous Malraux. Il y a eu le prêt *la Joconde* aux États-Unis et de *la Vénus de Milo* au Japon, c'était un geste très important, même si ce n'était pas une exposition.

Professionnellement, la situation a beaucoup changé entre l'après-guerre et aujourd'hui. On a besoin d'un budget colossal pour organiser une exposition aujourd'hui. La dimension économique a complètement changé. Elle a changé pour un certain type de musée, le musée monstrueux comme le Centre Pompidou. La situation a beaucoup moins changé pour les autres qui sont toujours banaux et pauvres. Il faut rendre compte que le Centre Pompidou est une sorte d'iceberg qui navigue dans une mer. On sait qu'aujourd'hui le musée a beaucoup de mal à mener une politique d'expositions. Ainsi, du point de vue professionnel, ce sont des métiers qui ont changé.

La première exposition que j'ai organisée, c'était une exposition qui suivait la donation de Raoul Dufy à l'État Français. J'ai organisé l'exposition à Lille et j'ai absolument tout fait moi-même : l'affiche, la maquette du catalogue, le contenu du catalogue, l'accrochage. Il y a, d'une part, un musée comme le Centre Pompidou qui cherche le mécénat pour le budget, et d'autre part, les trois-quarts des musées qui sont quand-même dans une situation "d'avant-hier". C'est vraiment une image d'iceberg...

Il y a beaucoup de changements radicaux dans la dimension professionnelle ; en revanche il n'y a pas de changements concernant les expositions. Je suis convaincu que beaucoup de choses fonctionnent sur l'amour ; l'amour des gens, l'amour de la culture, l'amour d'œuvres d'art, l'amour des artistes etc. Le fait d'établir les relations professionnelles qui sont durables. Aujourd'hui beaucoup de choses ont changé sur le plan administratif, dans la relation internationale. Il y a une question de la multitude de musées. Quand on réfléchit à la politique de l'exposition, ça touche quelques partenaires qui peuvent effectivement échanger.

Quant à la relation culturelle ou le partenariat, il y avait une confrontation entre l'Europe et l'Amérique. Et il y avait le Japon. C'était la situation au moment où j'ai fait l'exposition *Japon des avant-gardes*. On a peu parlé de l'Amérique latine, et quand il y avait des échanges avec l'Amérique latine c'était dans le cadre du programme diplomatique. Les Affaires étrangères ont demandé au musée d'organiser des expositions. C'était un caractère diplomatique. On a répondu aux demandes diplomatiques, mais on s'est toujours positionné sur un autre plan qui était le professionnel.

Quand j'ai fait l'exposition *Japon des avant-gardes*, il y avait deux pays qui avaient déjà fait des choses un peu dans le même esprit. C'étaient l'Allemagne et l'Angleterre. Ils avaient déjà exploré les avant-gardes japonaises du début du XX^e siècle. Il y avait le plan scientifique et intellectuel des expositions qui se sont faites en Allemagne et en Angleterre. Ces pays étaient en avance sur notre initiative mais notre initiative était

beaucoup plus large comme l'iceberg. Il y avait tout : le cinéma, le *design*, la littérature et puis la chronologie était large, depuis le début du XX^e siècle jusqu'aux années 1960.

Il y avait un autre réseau, scandinave. Pontus Hulten, par hasard, est venu de Stockholm. Tout s'est passé dans les années 1960. Il y avait un grand mouvement extérieur dans les années 1960. Dans ce mouvement des années 1960, les principaux acteurs c'étaient les musées d'Amsterdam, Stockholm, la Suisse, plutôt le nord de l'Europe. L'idée du Centre Pompidou est partie du rassemblement des idées qui se faisait dans ce contexte. Les expositions proposées par Pontus Hulten étaient orientées vers les échanges artistiques, pas politiques. C'était mettre les artistes au premier plan. L'échange entre artistes était la dimension importante. C'était le premier niveau ; et le deuxième niveau – auquel je me suis beaucoup intéressé, c'était de dire "qui a quoi", quelles sont vos ressources. Nous avions 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. Le Japon était très différent parce que dans le domaine de l'art moderne, le Japon n'avait pas de monnaie d'échange. Cette monnaie d'échange culturelle un peu était prisonnière du statut de l'art japonais comme le temple etc. Il échappait aux échanges internationaux et la seule monnaie qui paraissait possible, c'était l'argent. Par rapport au premier objectif, c'est-à-dire l'échange artistique, c'était malheureux. C'est pour ça que j'ai pensé absolument à faire une exposition comme *Japon des avant-gardes*. C'était indispensable pour répondre au premier objectif, c'est-à-dire le lien entre des artistes, des professionnels, pour avoir la réciprocité. Quand j'ai fait l'exposition *Mingei* au Quai Branly c'était la même idée. Je ne crois pas du tout à l'impérialisme culturel, c'est la catastrophe, c'est l'absence des échanges.

Le problème au Japon c'est le système des musées et des expositions. Les musées n'ont pas de collections propres et les expositions sont sponsorisées par les grands journaux. Le travail de conservateur est différent de celui en Europe et en Amérique.

À travers mes expériences, j'ai vu l'effort pour construire des musées au Japon, mais en même temps la profession de conservateur est affaiblie, il est obligé de remettre les décisions aux grands journaux, donc le conservateur devient quelqu'un qui n'a pas beaucoup de capacité de prendre l'initiative. Il faut comprendre la culture du pays pour essayer de collaborer. C'est indispensable d'avoir un échange émotionnel, chaleureux. C'est essentiel pour moi. Après ça, il y a une stratégie. Le Centre Pompidou, à travers ses grandes expositions, crée un certain type de grande exposition pluridisciplinaire et scientifique, de grande diffusion, avec une publication forte, une communication large, une dimension internationale. Tout ça constitue un modèle d'exposition, mais pour les autres musées il est de plus en plus difficile de le copier, toujours pour la raison patrimoniale : si l'on n'a pas des œuvres, pour les obtenir c'est très compliqué. La dimension économique a beaucoup changé. C'est vrai que s'il n'y a pas de soutien national ni de soutien économique, ça devient terriblement angoissant.

On est à une époque où le musée doit chercher des ressources économiques.

La situation est inquiétante. C'est entrer dans un système de mercantilisme qui implique que le contenu de l'exposition doit nécessairement rapporter, et doit répondre à l'attente du public. Quand on a fait la série d'expositions *Paris-Moscou*, *Paris-Berlin*, *Paris-New York*, on ne connaissait pas du tout l'attente réelle du public.

Le Japon demeure-t-il un partenaire privilégié ?

L'avantage du Japon par rapport à plupart des pays comme la Chine, c'est qu'il y a un vrai dialogue qui dépasse l'argent. S'il n'y a pas ce dialogue, à mon avis, c'est très dangereux. Le côté négatif de la politique japonaise c'est le caractère conventionnel, c'est-à-dire qu'on veut faire toujours la même chose. C'est pour ça que j'ai essayé d'élargir la dimension culturelle au maximum à chaque fois que j'ai eu des échanges dont je me suis occupé. C'est aussi pour ça j'ai fait l'exposition *Mingei*. Ce qui m'a intéressé, ce n'était pas la culture dominante. À travers une sorte de sous-culture, le vrai contact international s'était produit. Sur le plan de la création de l'exposition, la création ne se situe pas dans le "Top 40" des figures connues. C'est impossible de tenir une exposition comme *Picasso*, *Magritte* etc à un moment où les partenaires deviennent de plus en plus nombreux. La seule solution c'est de revenir à la vraie culture qui est beaucoup plus subtile, qui ne se limite pas à la création du sujet de l'exposition. Si l'on ne s'intéresse plus à l'accouchement productif, c'est fini. Ce n'est pas l'argent qui est important. L'intérêt c'est les artistes, les œuvres, les métiers, et puis on s'adapte à la situation.

Quels sont les effets et quelles sont les influences de la circulation des œuvres et des expositions du Centre Pompidou dans les musées étrangers ?

La condition est une certaine réciprocité. Je donne un exemple : quand il était à Paris, Pontus Hulten s'est senti en quelque sorte dans l'obligation, dans le devoir de présenter des artistes suédois à Paris. Il a organisé une exposition présentant cinq artistes suédois au Musée des arts décoratifs à Paris. C'était curieux, les œuvres des artistes que j'aime dans leur terrain à Stockholm, à quel point le regard sur elles était différent quand je les ai vues à Paris. C'est-à-dire que, effectivement, les conditions dans lesquels on voit les œuvres leur donnent la possibilité d'une expression différente.

La façon dont un Français voit l'œuvre de Picasso, dont un Espagnol voit l'œuvre de Picasso, dont un Japonais voit l'œuvre de Picasso... sont très différentes.

Évidemment. Parce que quand l'œuvre quitte l'atelier, elle entre dans un système de perception. L'œuvre devient un transformateur de l'émotion. Les œuvres, d'une certaine façon, ce sont des personnes.

ANNEXE 3
Cartographies

No.1

Les partenaires forts du Mnam-Cci entre 2000 et 2007



No.2

Les œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées entre 2000 et 2007



No.3
Les œuvres du Mnam-Cci les plus présentées entre 2000 et 2007



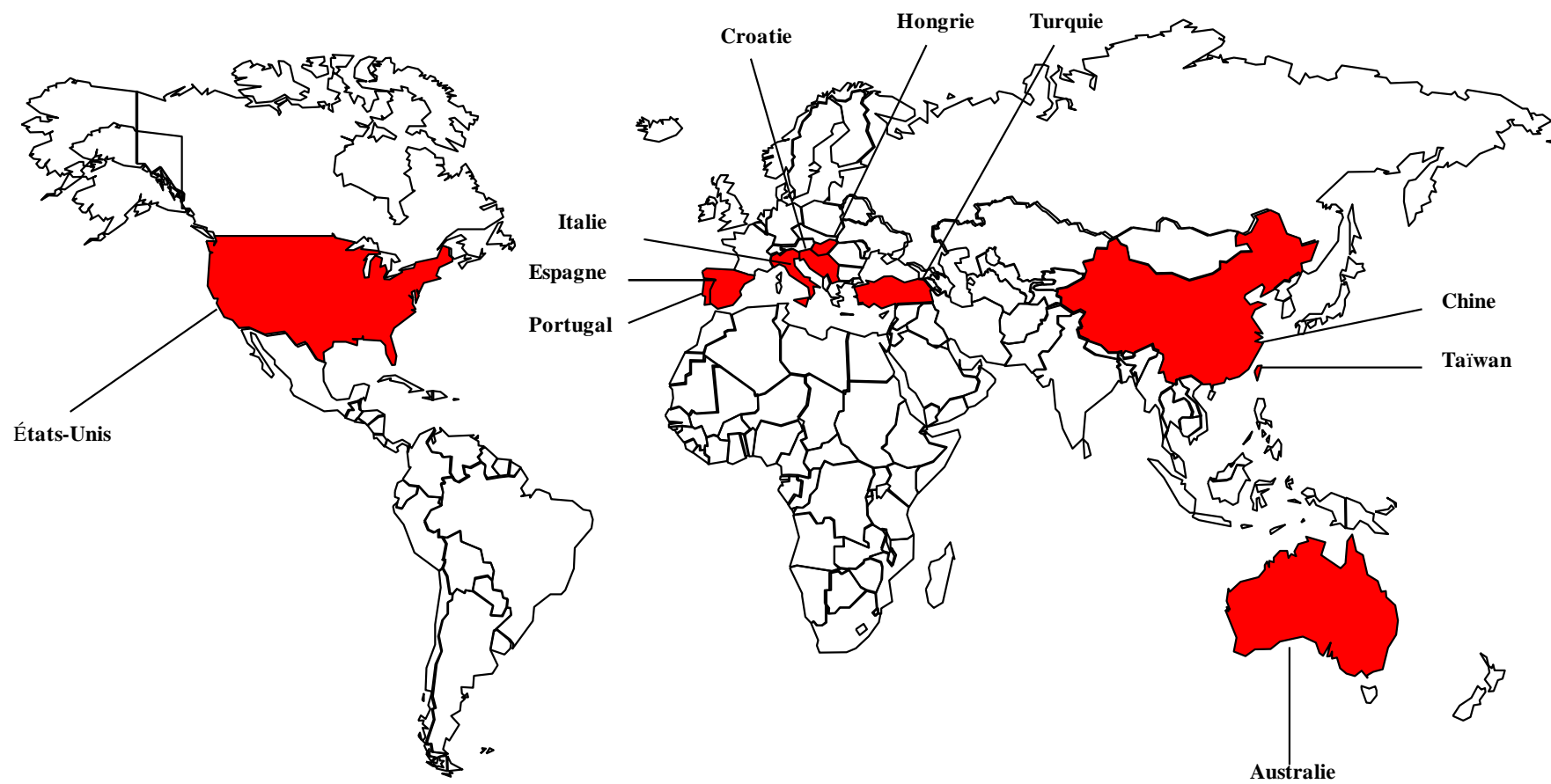
No.4

Les œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées dans le cadre d'une exposition itinérante (coproduction) du Mnam-Cci (M31) entre 2000 et 2007



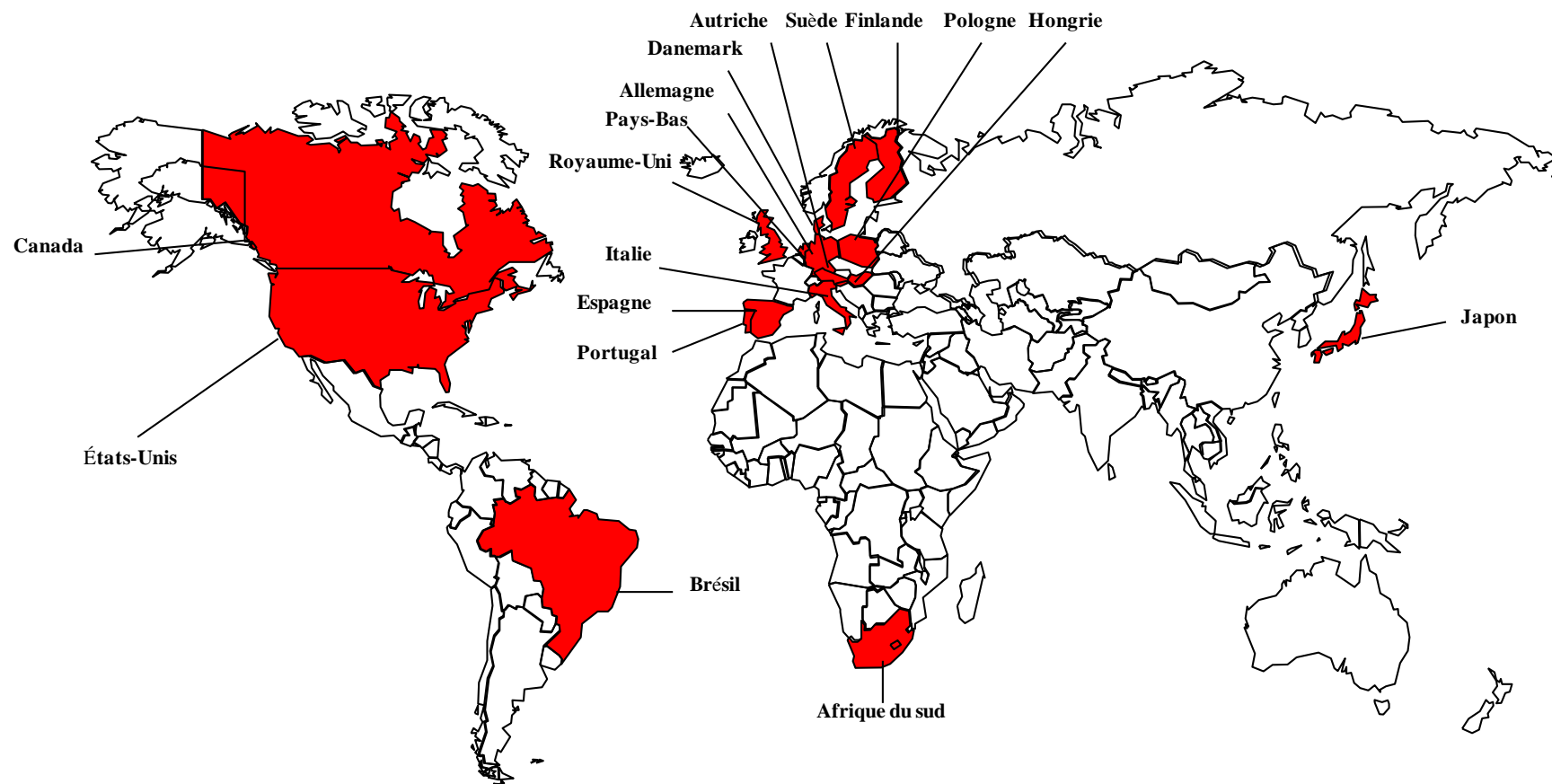
No.5

Les œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées dans le cadre d'une exposition « hors les murs » itinérante (M33) entre 2000 et 2007



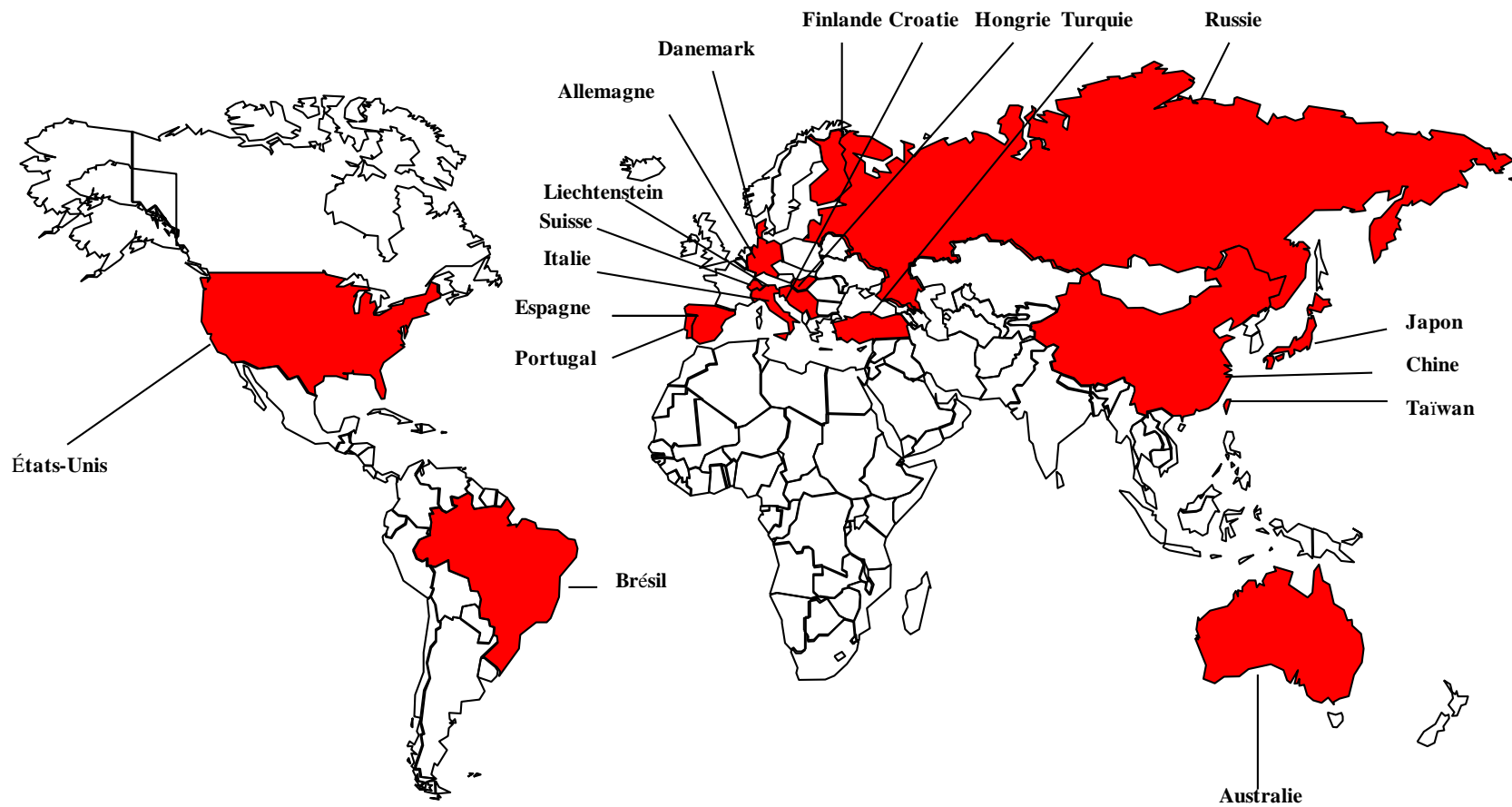
No.6

Les réseaux du prêt dans le cadre d'une exposition itinérante (coproduction) du Mnam-Cci (M31) entre 2000 et 2007



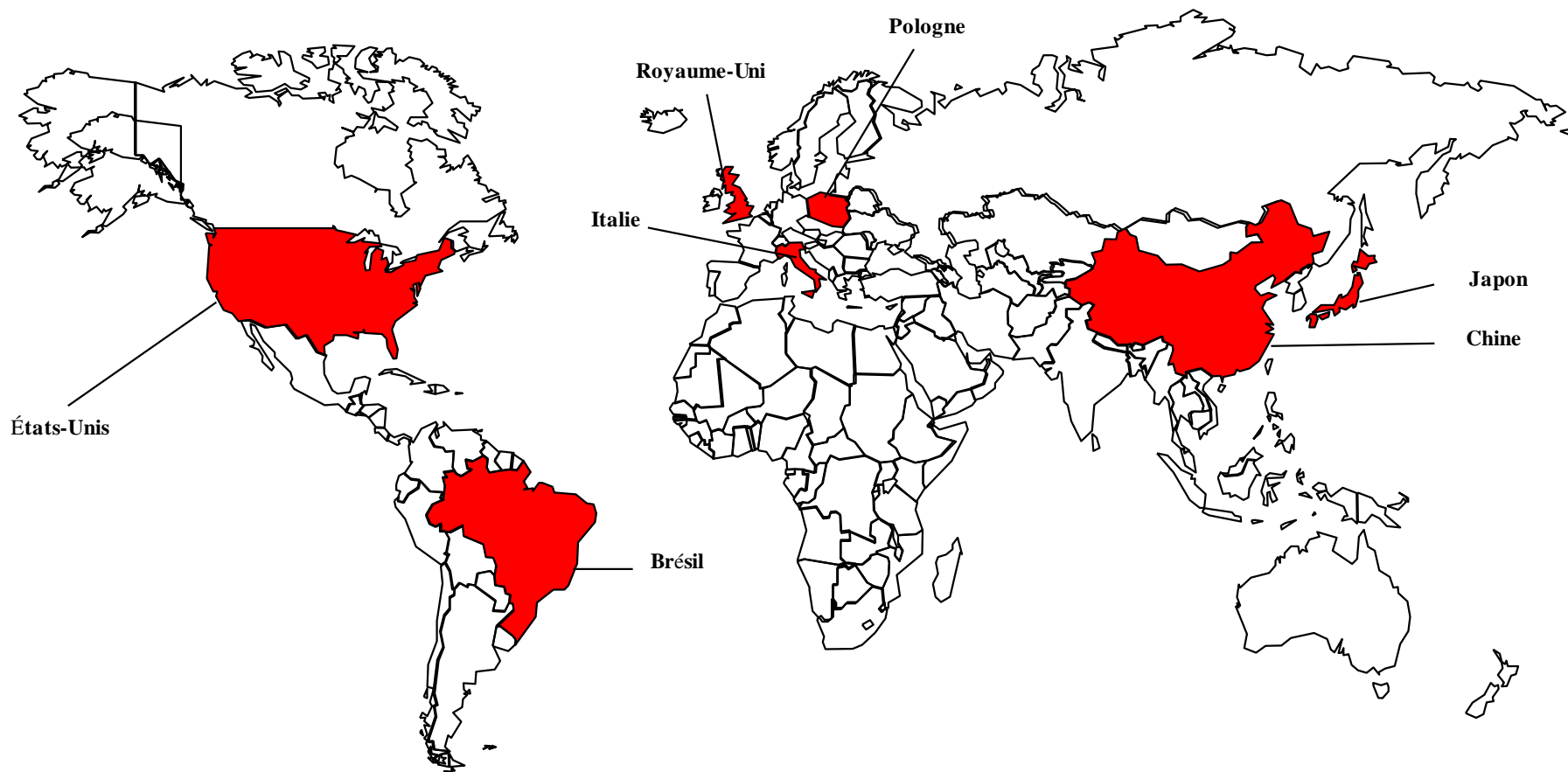
No.7

Les réseaux du prêt dans le cadre d'une exposition « hors les murs » itinérante (M33) entre 2000 et 2007



No.8

Les réseaux du prêt dans le cadre d'une exposition « hors les murs » sans itinérance (M32) entre 2000 et 2007



ANNEXE 4

Tableaux complets

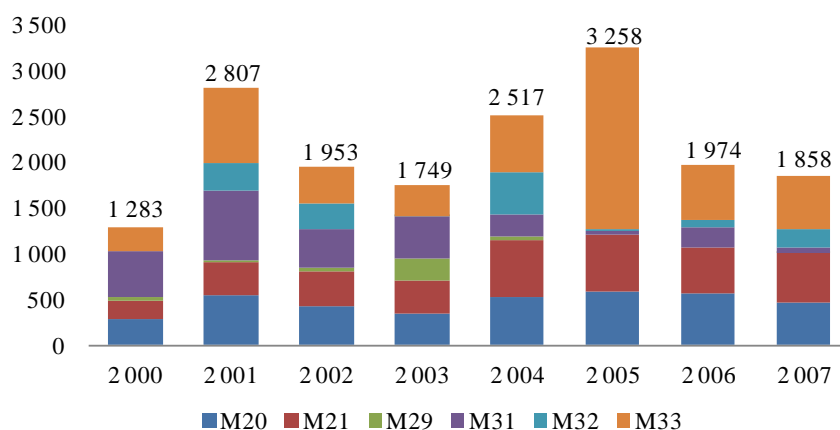
- 1. Prêts du Mnam-Cci**
(Tableau 1 – Tableau 4)
- 2. Pays bénéficiaires**
(Tableau 5 – Tableau 8)
- 3. Institutions bénéficiaires**
(Tableau 9 – Tableau 10)
- 4. Palmarès des œuvres les plus diffusées**
(Tableau 11 – Tableau 13)
- 5. Différents types d'expositions**
 - a. Expositions organisées par le Mnam-Cci (M31, M32, M33)**
(Tableau 14 – Tableau 16)
 - b. Expositions itinérantes (M31)**
(Tableau 17 – Tableau 20)
 - c. Expositions « hors les murs » itinérantes (M33)**
(Tableau 21 – Tableau 24)
 - d. Expositions « hors les murs » sans itinérance (M32)**
(Tableau 25 – Tableau 28)
 - e. Expositions organisées par les institutions étrangères à partir de la collection du Mnam-Cci (M20, M21, M29)**
(Tableau 29 – Tableau 31)
- 6. Marché de l'art et Réputation des artistes**
(Tableau 32 – Tableau 33)
- 7. Collection du Mnam-Cci : palmarès des œuvres les plus demandées**
(Tableau 34 – Tableau 36)

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

Prêts d'œuvres du Mnam-Cci



Les années 2001, 2004 et 2005 ont vu une remarquable progression des prêts d'œuvres. La plupart des prêts se font dans le cadre des expositions « hors les murs » itinérantes (M33).

M20 : Prêt courant pour l'exposition sans itinérance

M21 : Prêt courant pour l'exposition itinérante

M29 : Prêt exceptionnel

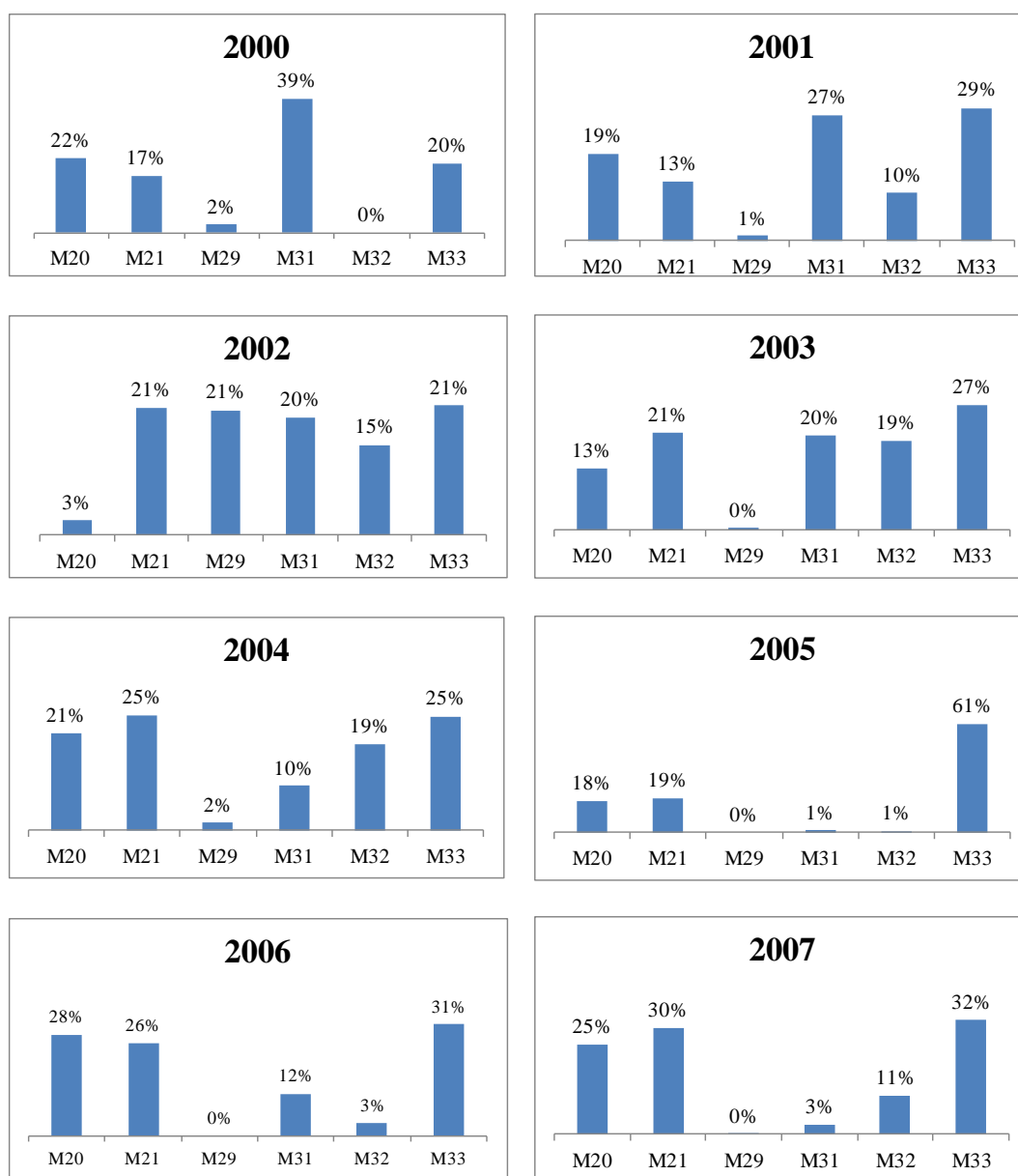
M31 : Prêt pour l'exposition du Mnam-Cci avec itinérance (co-production)

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 »

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



Les prêts d'œuvres du Mnam-Cci entre 2000 et 2007 sont essentiellement dus aux manifestations « hors les murs ».

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)

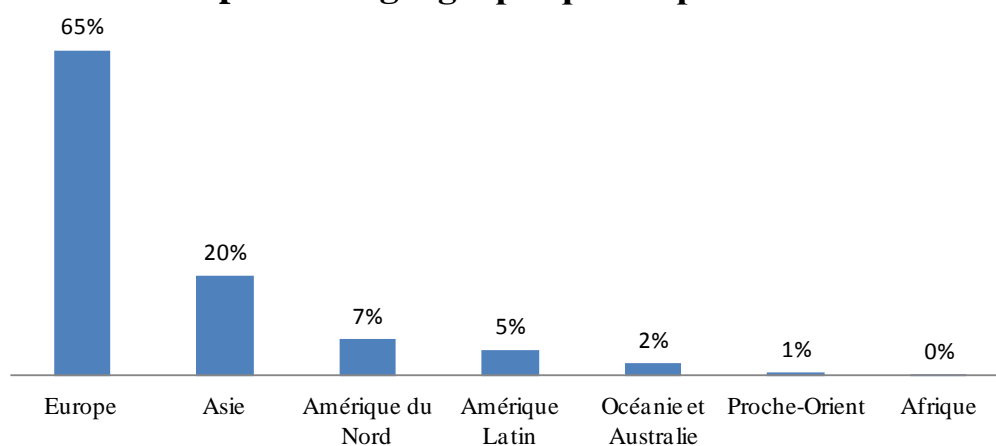
M32 : Prêt pour l'exposition sans itinérance organisée par le Mnam-Cci nommé « hors les murs »

M33 : Prêt pour l'exposition itinérante organisée par le Mnam-Cci nommé « hors les murs »

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

Répartition géographique du prêt d'œuvres



L'Europe est l'axe privilégié mais on constate une forte progression des prêts aux pays d'Asie durant la période 2000-2007.

Tableau 4
Prêts d'œuvres du Mnam-Cci par pays entre 2000 et 2007

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	Total
Australie (AUS)	6	6	4	14	187	1	98	95	411
Autriche (AUT)	6	4	59	272	26	18	28	55	468
Belgique (BEL)	22	41	18	2	1	14	12	29	139
Brésil (BRA)	130	355	292	0	45	8	42	4	876
Canada (CAN)	3	5	3	20	32	14	13	4	94
Suisse (CHE)	16	63	31	127	32	39	79	84	471
Chine (CHN)	0	9	0	0	57	1 083	78	0	1 227
Colombie (COL)	1	1	1	0	0	0	0	0	3
République Tchèque (CZE)	6	1	0	0	0	0	2	5	14
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
Finlande (FIN)	95	18	0	0	3	1	6	5	128
Royaume-Uni (GBR)	4	314	71	17	102	120	143	67	838
Grèce (GRC)	0	1	0	11	28	0	30	22	92
Croatie (HRV)	0	0	3	0	266	210	0	14	493
Hongrie (HUN)	219	249	0	11	26	238	5	0	748
Inde (IND)	0	7	14	0	0	0	0	0	21
Irlande (IRL)	0	0	3	3	0	0	2	0	8
Islande (ISL)	0	0	0	0	0	0	6	6	12
Israël (ISR)	3	3	0	0	0	15	0	5	26
Italie (ITA)	306	72	55	273	469	257	219	285	1 936
Japon (JPN)	101	956	138	72	182	301	85	250	2 085
Corée (KOR)	2	8	0	0	4	7	18	1	40
Liechtenstein (LIE)	0	1	0	103	0	0	0	0	104
Luxembourg (LUX)	0	1	0	0	0	1	0	21	23
Lettonie (LVA)	0	3	0	0	0	0	0	6	9
Macao (MAC)	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Monaco (MCO)	6	0	13	1	0	0	18	0	38
Mexique (MEX)	0	0	0	0	0	1	0	1	2
Pays-Bas (NLD)	22	15	12	8	26	59	42	28	212
Norvège (NOR)	2	2	1	0	1	0	1	4	11
Nouvelle-Zélande (NZL)	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Pologne (POL)	0	0	0	3	3	28	33	1	68
Portugal (PRT)	5	14	32	39	6	6	9	118	229
Roumanie (ROM)	0	0	0	0	0	21	0	0	21
Russie (RUS)	0	0	40	50	114	53	3	3	263
Singapour (SGP)	0	1	0	0	0	0	0	0	1
Slovaquie (SVK)	0	0	0	0	8	0	0	0	8
Suède (SWE)	2	1	3	1	40	5	7	15	74
Turquie (TUR)	0	0	0	0	0	0	58	24	82
Taïwan (TWN)	0	1	9	9	0	0	52	0	71
États-Unis (USA)	44	145	368	167	63	86	226	58	1 157
Vatican (VAT)	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Afrique du sud (ZAF)	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

La circulation des œuvres du Mnam-Cci touche au total 45 pays.

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

La politique de diffusion du Mnam-Cci révèle les inégalités entre pays : seuls 15 pays bénéficient de prêts d'œuvres du Mnam-Cci régulièrement entre 2000 et 2007. Le Japon est un seul pays asiatique dans ce palmarès.

Tableau 6

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
16	Portugal	229
17	Pays-Bas	212
18	Belgique	139
19	Finlande	128
20	Liechtenstein	104
21	Canada	94
22	Grèce	92
23	Turquie	82
24	Suède	74
25	Taïwan	71
26	Pologne	68
27	Corée	40
28	Monaco	38
29	Afrique du sud	27
30	Israël	26
31	Luxembourg	23
32	Inde	21
	Roumanie	21
34	République Tchèque	14
35	Islande	12
36	Norvège	11
37	Lettonie	9
38	Irlande	8
	Slovaquie	8
40	Colombie	3
41	Mexique	2
42	Macao	1
	Nouvelle-Zélande	1
	Singapour	1
	Vatican	1
Total		17 399

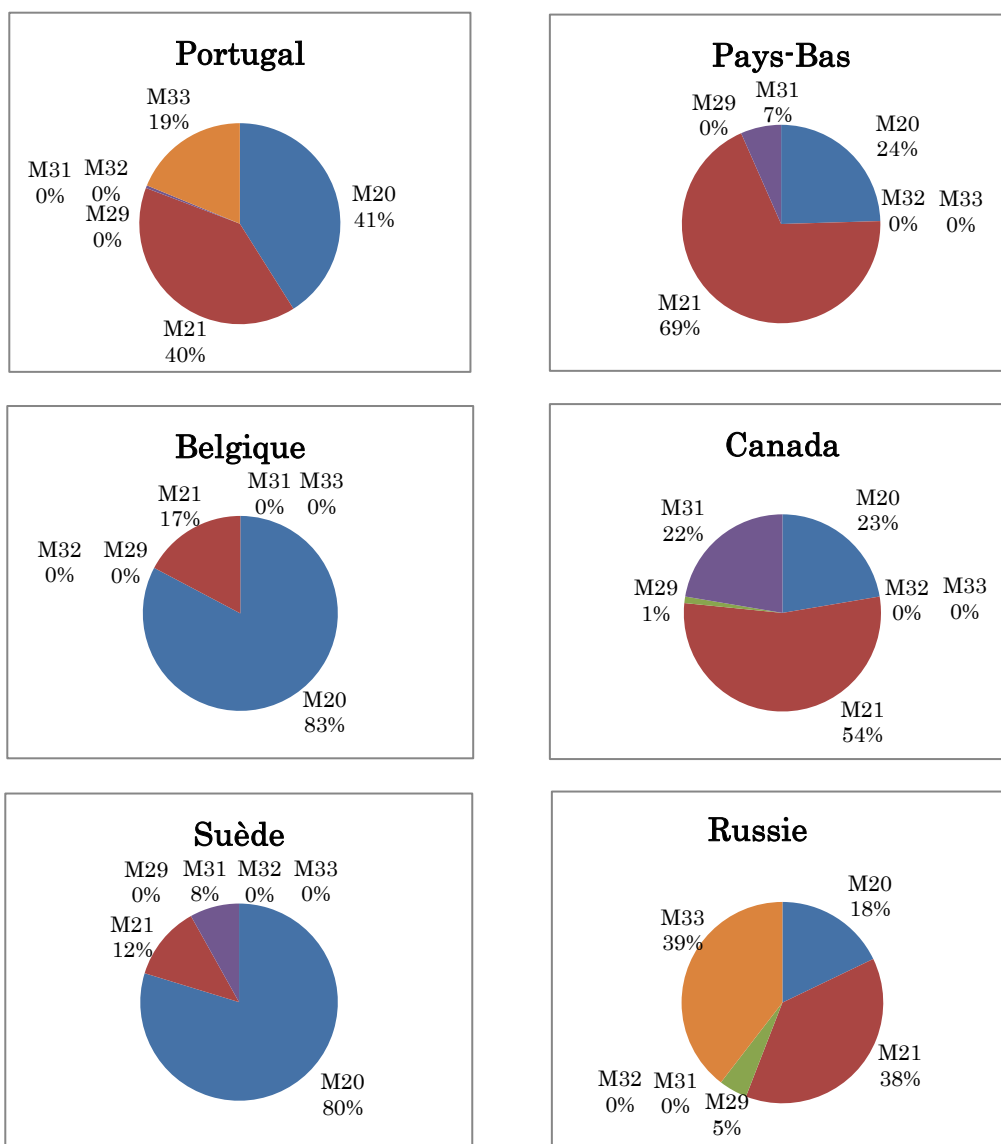
Les 15 premières places ne sont pas analogues à celles du tableau précédent. La politique de diffusion du Mnam-Cci révèle les inégalités entre pays au sein de chaque aire culturelle.

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

Tableau 8

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



M20 : Prêt courant pour l'exposition sans itinérance

M21 : Prêt courant pour l'exposition itinérante

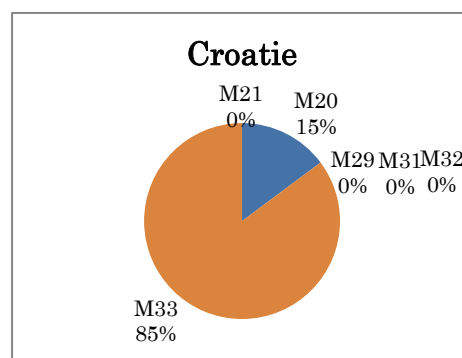
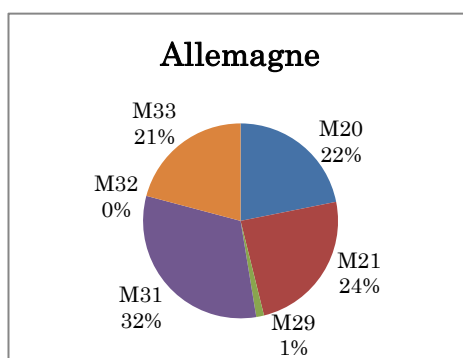
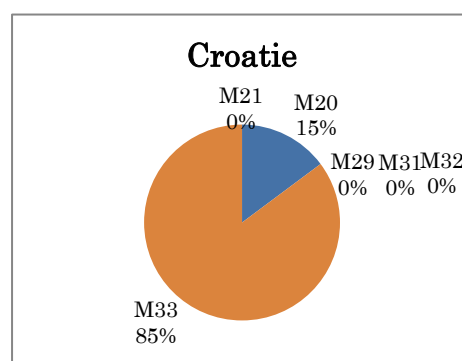
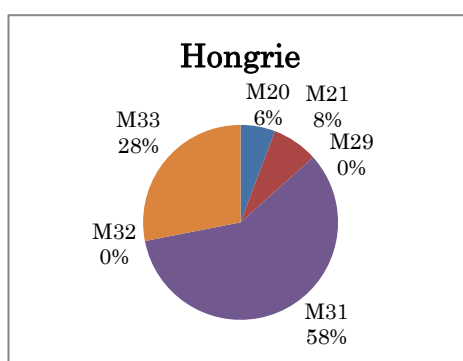
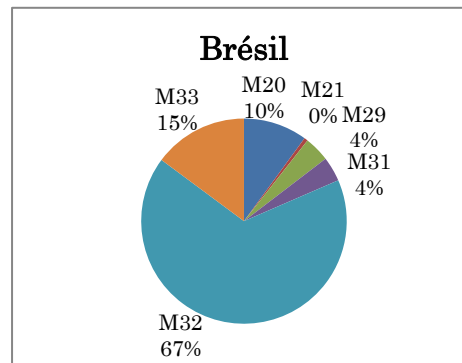
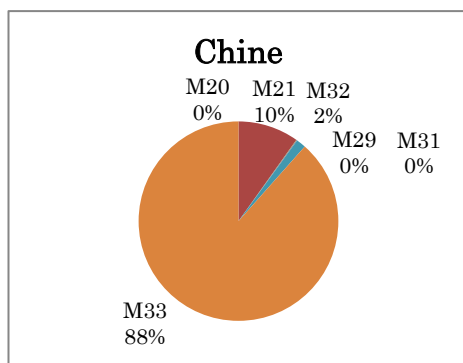
M29 : Prêt exceptionnel

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 »

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



M20 : Prêt courant pour l'exposition sans itinérance

M21 : Prêt courant pour l'exposition itinérante

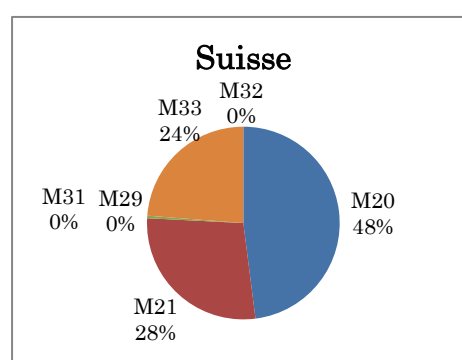
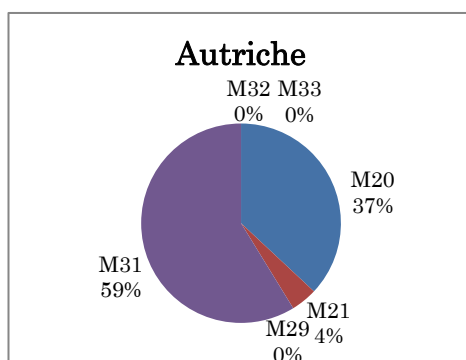
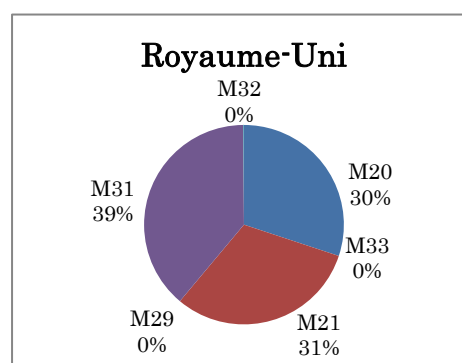
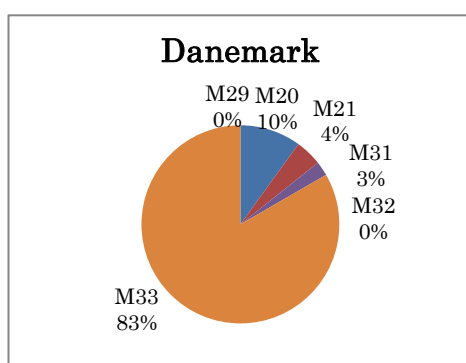
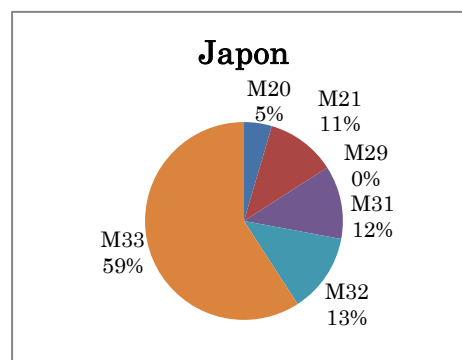
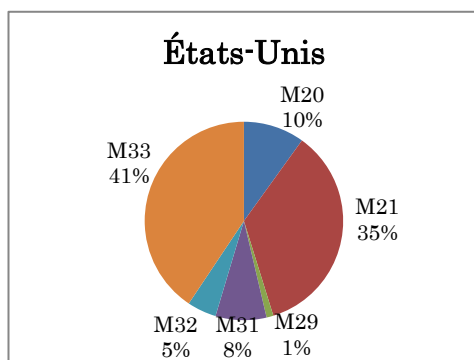
M29 : Prêt exceptionnel

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 »

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



M20 : Prêt courant pour l'exposition sans itinérance

M21 : Prêt courant pour l'exposition itinérante

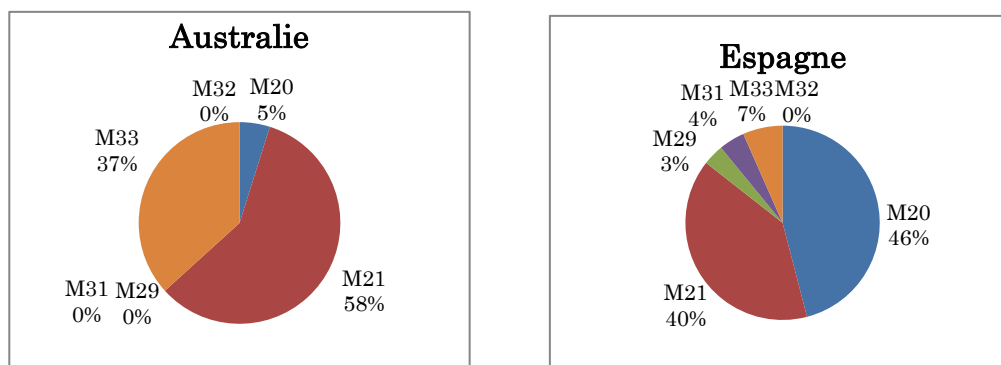
M29 : Prêt exceptionnel

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 »

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



Le taux du prêt en fonction des six types de prêt détermine les pays qui ont des relations denses avec le Mnam-Cci.

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 »

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	Humblebaek	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
	Schirn Kunsthalle Frankfurt	Francfort	Allemagne	7
	Sprengel Museum	Hanovre	Allemagne	7
	Stiftung Museum Kunst Palast	Düsseldorf	Allemagne	7
23	Caixa Forum	Barcelone	Espagne	6
	Cinéma 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
...				

Une logique de club des grandes institutions européennes : la remarquable présence des institutions espagnoles, américaines et allemandes.

Tableau 10
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
16	Coréenne	6
17	Tchèque	5
	Danoise	5
	Norvégienne	5
	Polonaise	5
18	Hongroise	4
19	Irlandaise	3
	Israélienne	3
	Luxembourgeoise	3
	Taiwanaise	3
	Sud Africaine	3
20	Monaco	2
	Mexicaine	2
	Turque	2
	Indienne	2
21	Colombienne	1
	Croatie	1
	Islandaise	1
	Liechtenstein	1
	Lettonie	1
	Macao	1
	Nouvelle-Zélandaise	1
	Roumaine	1
	Singapour	1
	Slovaquie	1
	Vatican	1
Total		653

La présence forte des institutions allemandes, américaines, japonaises, italiennes, et espagnoles.

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

La photographie fait l'objet de la majorité des prêts.

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	Moïse 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 cinéma et la peinture sont les plus exposés.

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

Domination des photographies de Brassaï.

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

Les prêts dans le cadre de l'exposition itinérante (M31) et de l'exposition « hors les murs » itinérante (M33) sont les plus nombreux.

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 réseau du Mnam-Cci dans le cadre d'expositions organisée par le Mnam-Cci est identique au réseau du Mnam-Cci dans le cadre d'œuvres prêtées (cf. tableau 3 : les réseaux du prêt d'œuvres).

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 »

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
	Taiïwan	1
	Afrique du sud	1
	Total	127

Une présence forte des États-Unis, de l'Italie, du Japon et de l'Allemagne.

M20 : Prêt courant pour l'exposition sans itinérance

M21 : Prêt courant pour l'exposition itinérante

M29 : Prêt exceptionnel

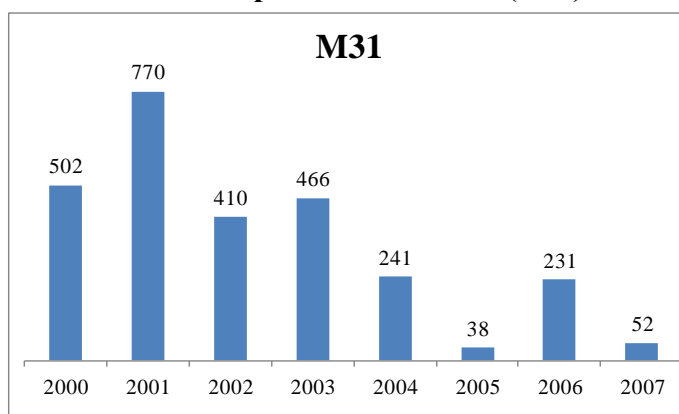
M31 : Prêt pour l'exposition du Mnam-Cci avec itinérance (co-production)

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 »

Tableau 17

Prêts d'œuvres dans le cadre des expositions itinérantes (M31) entre 2000 et 2007



Le chiffre de l'année 2001 s'explique par la circulation de l'exposition *Brassai* en Europe et au Japon.

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

L'axe privilégié est l'Europe.

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

Seuls 17 pays reçoivent des œuvres dans le cadre des expositions itinérantes du Mnam-Cci (M31). Présence forte des pays occidentaux et du Japon.

Tableau 20

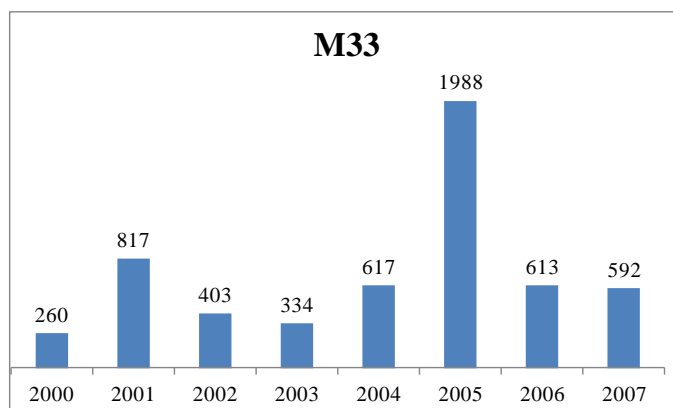
Palmarès des pays qui bénéficient des prêts dans le cadre d'expositions itinérantes (M31) entre 2000 et 2007, triés par volume du plus grand au plus petit

	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

Par rapport au tableau précédent, la croissance des États-Unis et de l'Espagne, le recul de la Hongrie et du Japon.

Tableau 21

Prêts d'œuvres pour les expositions itinérantes sous la forme de « hors les murs » (M33) entre 2000 et 2007



Le chiffre colossal de l'année 2005 s'explique par les prêts à la Chine dans le cadre de *L'année de la France en Chine*.

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

Les axes privilégiés sont l'Europe, l'Asie et l'Amérique du nord.

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 reçoivent des œuvres dans le cadre des exposition « hors les murs » itinérantes (M33). Remarquable présence de l'Asie (Japon et Chine).

Tableau 24

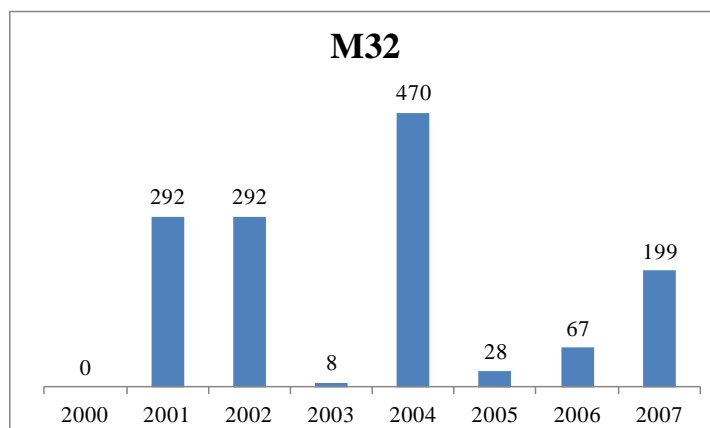
Palmarès des pays qui bénéficient des prêts dans le cadre des expositions itinérantes sous la forme de « hors les murs » (M33) entre 2000 et 2007, triés par volume du plus grand au plus petit

	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
Taïwan	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Total	4	7	7	4	5	13	8	10	58

Une remarquable présence du Japon, de la Chine, de l'Italie et des États-Unis.

Tableau 25

Prêts d'œuvres pour les expositions sans itinérance sous la forme de « hors les murs » (M32) entre 2000 et 2007



Un remarquable chiffre de l'année 2004 grâce aux prêts pour l'exposition *Adalberto Libera* en Italie.

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

Les axes privilégiés sont l'Amérique latine, l'Europe et l'Asie.

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

Seuls 7 pays reçoivent des œuvres dans le cadre des expositions « hors les murs » sans itinérances (M32) : on note la présence du Brésil, de l'Italie et du Japon.

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

Le résultat est presque identique au tableau précédent.

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

La demande par les institutions étrangères est régulière entre 2000 et 2007.

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

Dans le cas des expositions organisées par les institutions étrangères, le réseau du Mnam-Cci est essentiellement européen.

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 »

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

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
21	Monaco	6
22	Irlande	5
23	Israël	4
	Luxembourg	4
24	Colombie	3
	Croatie	3
	Inde	3
	Taiwan	3
	Afrique du sud	3
25	Islande	2
	Lettonie	2
	Mexique	2
	Turquie	2
26	Liechtenstein	1
	Macao	1
	Nouvelle-Zélande	1
	Roumanie	1
	Singapour	1
	Slovaquie	1
	Vatican	1
	Total	1 455

Présence forte de l'Allemagne, de l'Espagne, des États-Unis et de l'Italie.

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 »

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	

Les artistes plus reconnus selon le Kunstkompass se limitent à 26 pays. Forte domination des États-Unis et de l'Allemagne.

Tableau 33**Kunstkompass : Évolution du pourcentage de l'acquisition de points entre 2000 et 2007**

	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	Moyenn
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%
Thailand	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%	

Présence forte des États-Unis et de l'Allemagne, mais l'Allemagne tend à rattraper les États-Unis.

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 villette 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 Mar é chal 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

Domination de l'œuvre de Francis Bacon et des photographies de Brassaï.

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

Domination du cinéma.

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
	Torajiro Kojima	Automne	avant 1920	Peinture	9
3	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 Kisling	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

Domination de la peinture : une forte présence des artistes de l'Ecole de Paris et des cubistes.

ANNEXE 5
Iconographies

Les œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées entre 2000 et 2007



Chris Marker, *Immemory*, 1997, Œuvre en trois dimensions



Pierre Huyghe, *The Third Memory*, 1999, Œuvre en trois dimensions

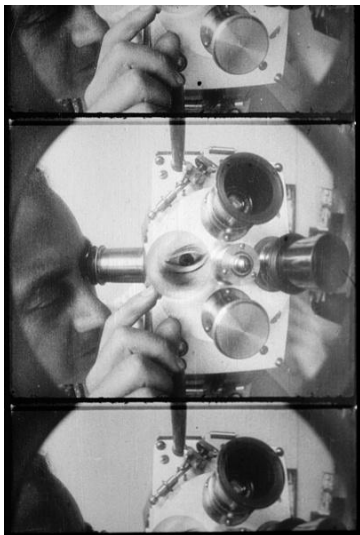


Brassaï, *Couple d'amoureux dans un petit café parisien, Place d'Italie*, vers 1982, Photographie

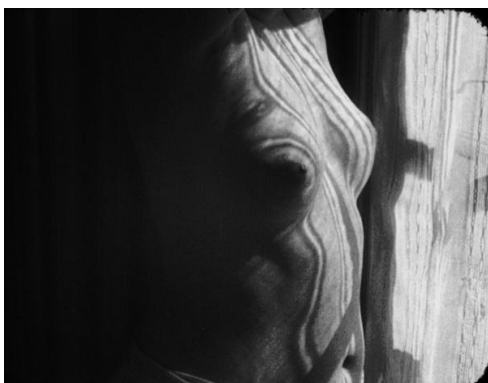
Les œuvres du Mnam-Cci les plus présentées entre 2000 et 2007



Man Ray, *L'Étoile de mer*, 1928, Cinéma



Man Ray, *Emak Bakia*, 1926, Cinéma



Man Ray, *Le Retour à la raison*, 1923, Cinéma

Les œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées dans le cadre d'une exposition itinérante (coproduite) du Mnam-Cci (M31) entre 2000 et 2007



Brassai, *Le Canal de l'Ourcq*, vers 1932, Photographie



Brassai, *Le Pont-levis de la rue de Crimée entre le Bassin de la Villette et le Canal de l'Ourcq*, vers 1933-1934, Photographie



Brassai, *Le Tour Saint-Jacques*, vers 1932-1933, Photographie

Les œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées dans le cadre d'une exposition « hors les murs » itinérante (M33) entre 2000 et 2007



Robert Filliou, *And so on, End so soon*, 1977, Nouveaux médias interactifs



Cybèle Varela, *Images*, 1976, Nouveaux médias interactifs



Gina Pane, *Action Little Journey*, 1977, Nouveaux médias interactifs

Les œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées en Allemagne entre 2000 et 2007



Francis Bacon, *Study of Isabel Rawsthorne*, 1966, Peinture



Brassai, *Le canal de l'Ourcq*, vers 1932, Photographie



Brassai, *Le Pont-levis de la rue de Crimée entre le Bassin de la villette et le canal de l'Ourcq*, vers 1933-1934, Photographie

Les œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées en Italie entre 2000 et 2007



Gina Pane, *Action Death Control*, 1975, Œuvre en trois dimensions



Bruce Nauman, *Pulling Mouth*, 1969, Cinéma

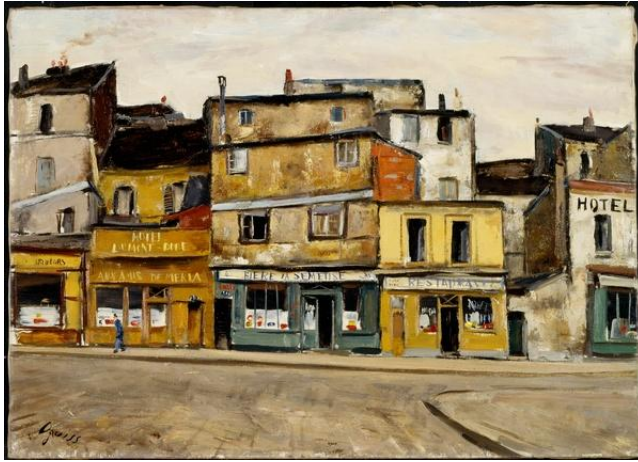


Jean Genet, *Un Chant d'amour*, vers 1949-1950, Cinéma



Gordon Mata-Clark, *Fresh Kill*, 1972, Cinéma

Les œuvres du Mnam-Cci les plus prêtées au Japon entre 2000 et 2007



Takanori Oguiss, *Cité dorée*, 1936, Peinture



Takanori Oguiss, *Place Saint-André des Arts*, 1936, Peinture



Raoul Dufy, *Train en gare, vers 1935*, Peinture