

l'invitation au musée

Courrier
du Patrimoine culturel
de la Communauté française

autorisation de fermeture
Bruxelles X - 2400305

Dépôt Bruxelles X
Trimestriel

N° 6/7/8
2^e/3^e/4^e trimestre 2004



l'invitation au musée

Courrier du Patrimoine culturel de la Communauté française
Trimestriel n°6/7/8 – 1^{er} avril au 31 décembre 2004
44 boulevard Léopold II - 1080 Bruxelles
T +32 (0)2 413 20 72 - F + 32 (0)2 413 20 07
Courriel: gaetan.vangoidsenhoven@cfwb.be

Éditeur responsable

Martine Lahaye
Directrice générale de la Culture

Rédacteur en chef

Patrice Dartevelle

Secrétaires de rédaction

Gaëtan Van Goidsenhoven
Jean-Claude Dacet

Conseil de rédaction

Président
Patrice Dartevelle

Secrétaires

Gaëtan Van Goidsenhoven
Jean-Claude Dacet

Membres

Colette Rousseau-Rochet
Geneviève Van Nimmen
Nathalie Nyst
Andrée Van Bever
Jean Fraikin
Claude Vandewattyne
Jean-Paul Springael

Conception graphique

ÉO Design, Bruxelles

Imprimeur

Aller Printing, Aller

*l'invitation au musée est publié
par le Ministère de la Communauté
française Wallonie-Bruxelles ,
Direction générale de la Culture,
Service du Patrimoine culturel
44, boulevard Léopold II
1080 Bruxelles*

*En couverture:
Fragment de rebord d'une cruche en terre cuite, décoré
d'un masque humain (XIII^e siècle), collection Waginaire,
Communauté française de Belgique, Musée de la Céramique
d'Andenne*

Sommaire

2 Éditorial

Patrice Dartevelle

4 Présentation d'un musée: Musée de la céramique d'Andenne

Léon J. Hauregard

10 Dossier: Les acquisitions

Patrimoine industriel - Le Musée de la Photographie - Le Musée du Carnaval et du Masque - Le Musée diocésain de Namur - La Réserve précieuse de Mariemont - Les ventes publiques

Jean-Jacques Van Mol, Marc Vausort, Michel Revelard, Jacques Jeanmart, Pierre-Jean Foulon, Xavier Canonne

25 Arrêté et décrets

Décret: centres d'archives privés

Décret: armoiries de personnes physiques

Arrêté: patrimoine oral et immatériel

Éditorial

(Patrice Dartevelle

Directeur du Service général du Patrimoine culturel et des Arts plastiques

Les musées et les vols

Le vol, le 22 août 2004, de deux œuvres d'Edvard Munch, Le Cri et la Madone au Musée Munch d'Oslo, a attiré l'attention du grand public sur les vols dans les musées.

Ceux-ci ont semblé redécouvrir l'Amérique : on ne peut pas boulonner les œuvres dans les murs, ni mettre un gardien armé dans chaque salle. Le musée n'assure pas les collections sauf situation particulière (les dépôts et les prêts).

Dans le genre «propos du Café du Commerce», la palme revient sans doute un producteur de Radio-France-Musique présent sur les lieux qui, fort de sa désarmante incompetence et d'un indiscutable culot, a vérifié sur place juste après les faits le mode d'accrochage des œuvres et a conclu péremptoirement qu'il n'y avait « pas d'alarme, pas de fil électrique, juste les filins »⁽¹⁾.

Pas besoin d'aller plus loin, la condamnation va de soi et la responsabilité de pseudo-négligence est mise au compte de l'honnêteté et de la candeur des scandinaves...

L'idée que les œuvres sont présentées de manière comparable dans les meilleures institutions parisiennes n'a apparemment pas effleuré le censeur français.

Des limites

Dans la presse belge, le directeur du MAC's, Laurent Busine⁽²⁾ et le responsable de la technique et de la sécurité des Musées royaux des Beaux-Arts, Régis Hespel⁽¹⁾, ont remis les pendules à l'heure quant à ce qui se faisait. Ils ont montré par exemple que les différents types de péril qui peuvent guetter les musées exigent des mesures contradictoires entre elles. Ce qui est bien pour la protection contre le vol est nuisible pour

la protection contre l'incendie et vice versa.

On peut même ajouter que des voleurs peuvent utiliser les mécaniques de lutte contre l'incendie pour favoriser leurs entreprises : quand la détection incendie commande l'ouverture des portes, quoi de plus simple que de simuler ou de créer un petit incendie pour sortir du musée avec son butin ?

L'opinion occidentale accepte de plus en plus difficilement les limites de toute action humaine et cela vaut aussi pour le domaine des musées.

Il faudrait certes davantage de moyens pour améliorer la sécurité dans les musées.

Des systèmes de différents types devraient pouvoir être installés dans plus de musées. Mais sans l'action de gardiens, tout risque d'être vain. Pour tout cela, il faut de l'argent. Est-on prêt à le dépenser pour cela plutôt que pour développer activités et expositions ou pour acquérir de nouvelles œuvres ?

A Oslo, un des voleurs a brandi une arme. Devant ce type de situation, les musées sont démunis, notamment pour une raison juridique qu'il n'est pas si simple de rejeter. Armer les gardiens de musée pose un sérieux problème : ils ne pourront agir que dans le cas de légitime défense. Celle-ci doit être proportionnée à l'agression, or les voleurs dans les musées n'en veulent qu'aux biens. Tirer sur eux n'est pas possible dans l'état actuel du droit belge.

En outre, la question est compliquée par la nature des motivations des voleurs des musées.

L'intérêt purement financier est fréquent mais bien d'autres cas existent.

Ainsi Stéphane Breitwieser qui avait notamment volé 11 œuvres au Musée du Cinquantenaire avait réalisé 174 vols pour 239 œuvres. L'Alsacien était manifestement un psychopathe. Il volait pour « l'amour de l'art » ou plus vraisemblablement pour reconstituer une ambiance familiale remplie d'objets anciens qu'il avait perdue à la suite du départ de son père⁽³⁾. L'équilibre entre risques et avantages ne répond plus dans ce cas aux équations classiques.

Il faut en outre parler du cas de figure qui déstabilise le plus les musées : le vol intérieur par du personnel du musée.

Le département des manuscrits et des livres anciens de la Bibliothèque nationale de France n'est pas exactement un musée mais il y ressemble fort. Quand le Conservateur en chef de ce département opère lui-même des vols comme on a dû le constater récemment à propos de manuscrits très importants dont l'une des plus anciennes versions du Pentateuque⁽⁴⁾, tous les systèmes de contrôle sont anéantis

Les musées sont sûrs

Ce qui m'attriste le plus dans les échos médiatiques générés par le vol d'Oslo, est l'absence de perspective en matière de vols de biens culturels.

Il n'est pas si difficile d'avoir une vue globale des vols de biens culturels.

La Police fédérale et en particulier la Commissaire Annie Moulin récoltent et font connaître⁽⁵⁾ les données nécessaires. Elles sont particulièrement claires. Les chiffres portant sur tous les types de biens volés sont plus préoccupants.

En cinq ans, de 1998 à 2003, on a dénombré en Belgique 4.343 vols de biens culturels représentant 52.116 objets, soit une moyenne annuelle de 869 vols et 10.423 objets volés.

La Wallonie et Bruxelles sont particulièrement visées.

Elles enregistrent 40 et 21 % des vols.

Ces chiffres sont très préoccupants mais on ne dénombre « que » 50 vols dans les musées belges de 1998 à 2002 soit 10 par an, à peine plus de 1 % au total.

La comparaison avec les églises est éloquente : on a dénombré 505 vols dans les églises belges de 1998 à 2002 soit 101 par an et 12 % du total des vols. Ici, on se trouve devant un vrai problème mais moindre que chez les particuliers qui sont victimes de l'essentiel des vols.

Le rapport de Mme Moulin conclut que « le nombre de vols enregistrés dans les musées ne représentent qu'une portion minime des vols enregistrés ».

Les 50 vols ont toutefois abouti à un butin non négligeable de 1.104 objets mais ceux-ci ne représentent que 2 % des objets volés.

22 vols ont été élucidés. Trois d'entre eux portent sur 465 objets mais vol élucidé ne signifie pas toujours objet récupéré.

28 des 50 vols sont des vols simples opérés pendant les heures d'ouverture, sans violence particulière, le problème n'est donc pas d'armer les gardiens.

Le point noir dans le comportement des musées provient de leur quasi inefficacité en matière de documentation des pièces.

La Police a reçu 61 photos des 1.104 objets volés, soit dans 5 % des cas alors qu'il est peu probable que les vols portaient sur des pièces d'intérêt infime (souvent cantonnées dans les réserves). Là est la lacune.

La conclusion reste néanmoins claire : les musées restent l'endroit où les objets d'art et de collection sont les plus en sécurité et le fait n'a pas transpiré dans l'agitation estivale.

(1) Le Soir du 23 août 2004

(2) La Libre Belgique du 24 août 2004

(3) Le Monde du 9 octobre 2003

(4) Marianne du 14 au 20 août 2004

(5) On peut obtenir ce rapport de la Police fédérale en adressant une demande à l'adresse électronique art.djb@chello.be

Le Musée de la céramique d'Andenne

(Léon J. Hauregard
Conservateur



Le Musée de la céramique d'Andenne

Genèse d'un musée

Le 14 mai 1933, les animateurs du jeune Cercle Archéologie et Folklore d'Andenne lancent un appel dans le *Courrier d'Andenne*. Les premiers dons permettent une ouverture rapide du nouveau musée : l'inauguration a lieu dès le 21 juillet suivant. Les collections sont présentées dans une salle de l'ancien hôtel de ville, place du Perron, mise à la disposition du cercle par l'administration communale.

Les collections s'enrichissant par de nouveaux dons et par les apports de fouilles effectuées par le Cercle, le musée déménage et s'installe en 1960 rue Charles-Lapierre au rez-de-chaussée

Qu'y a-t-il de plus naturel qu'un Musée de la céramique à Andenne ? On sait, bien sûr, que la tradition de l'extraction et du travail de la terre dans la région andennaise remonte sans doute bien au-delà de leurs premières mentions dans des sources historiques et, peut-être même, des trouvailles archéologiques les plus récentes. Néanmoins les matériaux des premières fouilles réalisées à Andenne ont été conservés à Namur ou à Liège et, pendant longtemps, les pipes, les faïences, les porcelaines, les grès cérames sortis des ateliers andennais à l'époque moderne n'ont pu être admirés que dans des collections privées ou des musées éloignés. L'idée de créer un musée à Andenne devait donc finir par germer. C'est en 1933 qu'elle s'est concrétisée.

d'une grosse maison bourgeoise qu'il partage avec divers services communaux. Entre-temps, les charges nées de la gestion d'une institution muséale en pleine croissance étant devenues trop lourdes pour une association de bénévoles, le cercle a cédé l'ensemble de ses collections à la Ville d'Andenne avec laquelle il a signé une convention datée du 20 mars 1959.

A partir de ce moment, le musée devient une institution communale et sa gestion est confiée à un comité où sont représentés le Cercle Archéologie et Folklore et le conseil communal. Le président du comité fait office de conservateur jusqu'en 1985 lorsqu'il est décidé de désigner un conservateur en titre. Une nouvelle convention, signée en 1990, associe le Cercle archéologique de Sclayn, disparu depuis lors, à la gestion du musée. Enfin, en 1998, naît l'association sans but lucratif Musée de la céramique d'Andenne dont l'objet principal est la mise en valeur de la céramique andennaise, sans négliger pour autant

l'ensemble du patrimoine culturel, folklorique et historique de la ville. Cette dernière association, présidée par l'Échevin de la Culture, regroupe aujourd'hui, outre des représentants de l'autorité communale et du Cercle Archéologie et Folklore, le conservateur, désigné par le Conseil communal, et des représentants de l'a.s.b.l. *Artecérame*, organisatrice de la Biennale de la Céramique, de l'a.s.b.l. *Archéologie andennaise* et du Centre culturel d'Andenne.

Depuis 1985, les infrastructures du musée se sont progressivement développées. Le premier conservateur à être désigné en tant que tel, M. Robert Mordant, prenant la relève des présidents-conservateurs successifs du comité de gestion, MM. Ernest Roumont, René Garant et Jean Dernoncourt, s'attache à agrandir et à moderniser les locaux. Après avoir obtenu de la Ville de disposer tout d'abord de la totalité du rez-de-chaussée du bâtiment de la rue Charles-Lapierre, puis,

quelques années plus tard, de la maison presque tout entière, il fait acquérir la maison voisine et réalise ainsi un ensemble muséal complet et harmonieux. Dans le même temps, avec les conseils et le soutien du service du Patrimoine de la Communauté française, les salles sont aménagées en vue de mettre en valeur les collections et d'en assurer la présentation de façon esthétique et, surtout, extrêmement didactique. Le financement de tous ces travaux est assuré par la Ville d'Andenne avec d'importants subsides de la Communauté française.

La derle et son exploitation

La visite du musée commence naturellement par la salle géologique qui montre sur des panneaux didactiques, à l'aide d'illustrations, de schémas et même d'échantillons, le lent



Reconstitution d'une mine de terre plastique

processus qui a conduit au cours des temps géologiques à la formation de la "derle", cette argile fine et claire que l'on trouve dans la région andennaise. On y explique également la composition chimique des pâtes qui constituent les différents types de céramique et à quelles températures elles doivent être

portées pour donner ces différents produits que l'Homme a voulu tantôt utiles, tantôt décoratifs et très souvent porteurs de ces deux qualités à la fois.

Cette derle n'était pas toujours à portée de la main. Au fil du temps, il a fallu repérer les endroits favorables et creuser toujours plus profond pour extraire la terre plastique. Le travail pénible du mineur est illustré par la présentation de ses outils et de ses habits. Des plans en coupe et des maquettes permettent d'imaginer les conditions de travail, dures et dangereuses.

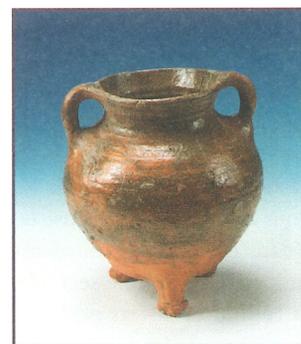
Un des endroits du musée qui impressionnent le plus le visiteur est sans conteste, dans le jardin, la reconstitution d'un tronçon de galerie de mine. On y voit le puits d'extraction surmonté d'un treuil, la corde munie d'un crochet auquel on fixait le bac rempli de terre et où l'ouvrier calait le godillot pour se faire hisser à la surface, le système d'aérage, rustique mais efficace, les lourds étauçons, séparés par un paillage destiné à retenir les terres, et, enfin, le front de taille où la terre était découpée en blocs réguliers. Qui peut se vanter de sortir d'un tel endroit sans éprouver une réelle émotion?

La céramique médiévale

Le Musée de la céramique abrite une importante collection de poteries médiévales. Celles-ci ont été découvertes à l'occasion de diverses fouilles réalisées d'abord par des particuliers, à une époque où la législation ne s'y opposait pas, et ensuite par le Service national des Fouilles, le Cercle Archéologie et Folklore d'Andenne, Archéologie andennaise, et le musée lui-même.

Une salle du musée est réservée à la collection réunie par M. Richard Warginaire au cours d'un demi-siècle de fouilles à Andenelle, hameau situé en aval de la ville, et acquise par la Communauté française en 2000-2001.

Les pièces exposées donnent un large aperçu de la production locale entre les XI^e et XIV^e siècles. On peut, en particulier, observer l'évolution des pots à cuire dont le fond est tout simplement convexe au XI^e siècle, puis muni de pincées libérant un espace entre le pot et le foyer au XII^e et, enfin, repose sur trois pieds au XIV^e, ce qui optimise la puissance de chauffe.



Marmite tripode glaçurée, XIV^e siècle

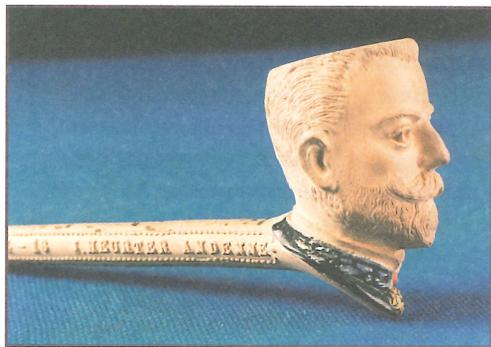
Une pièce exceptionnelle trône dans une des premières salles du rez-de-chaussée : cet objet énigmatique du XIII^e siècle – un chandelier, un bénitier ? – présente sur trois niveaux des personnages étranges qui symbolisent probablement les maux dont est frappée l'humanité. Il a été découvert en 1990 lors des fouilles de la collégiale Sainte-Marie-Majeure, rasée au XVIII^e siècle pour permettre la construction de l'actuelle collégiale Sainte-Begge.

La mise à jour de fours de potiers au lieu-dit Cobegge ainsi qu'à Andenelle présente également un caractère exceptionnel. Une reconstitution grandeur nature d'un tel four du XI^e siècle dans le jardin du musée permet de comprendre la haute efficacité atteinte par les potiers andennais. La cuisson y est assurée selon les trois modes de production de la chaleur : le rayonnement

assuré par la voûte du four qui renvoie la chaleur vers l'intérieur, la convection permise par l'air chaud qui circule entre les pots et la conduction qui s'exerce par la sole surchauffée sur laquelle ils reposent.

La pipe en terre

Dès le début du XVII^e siècle, les potiers hollandais de Gouda se lancent dans la production de pipes en terre. Ils découvrent très tôt que les qualités de la derle andennaise conviennent parfaitement pour la fabrication des pipes. Il s'établit un commerce très florissant, générateur de conflits, de fraudes et de malversations diverses, entre les exploitants des fosses à derle et les marchands hollandais et liégeois qui assurent sur la Meuse le transport de la terre dans des bateaux lourdement chargés. Au XVIII^e siècle, une seconde route passant par Namur et Anvers permet d'éviter les taxes imposées par les Liégeois pour la traversée de leur territoire.



Joseph Heurter (1906-1929), pipe en terre, effigie d'Adolphe Max, bourgmestre de Bruxelles

Il faut attendre la seconde moitié du XVIII^e siècle pour voir apparaître des pipiers à Andenelle, là où avaient travaillé les potiers médiévaux. Pierre Menicken en 1757 et Pierre Hörter en 1768 apportent leur savoir-faire de la région rhénane de Coblenze. La terre à pipe locale

est enfin utilisée sur place. Elle le sera pratiquement jusqu'à nos jours par de nombreux fabricants et artisans.

Le musée présente de très nombreux exemplaires de la production andennaise. Outre les pipes les plus simples, mais aussi les plus élégantes, à la manière de Gouda, les thèmes les plus divers sont illustrés par des pipes locales : les Jacob, le patriotisme (Léopold I^{er}, Léopold II, Albert I^{er}, la Reine Elisabeth, les couleurs nationales) et la résistance (Adolphe Max, le Maréchal Joffre, le Maréchal Foch), la politique (les 3 x 8, les grévistes), les animaux (la patte de poule, le sabot de cheval, le rat, le kangourou, l'abeille), la religion (Notre-Dame de Montaigu), les fruits (le raisin, le gland, le potiron, la poire), les fleurs (les roses) et les végétaux (les feuilles d'acanthé, le trèfle), le symbolisme (l'étoile flamboyante), etc.

Trois éléments méritent d'être mis en lumière. La reconstitution d'un atelier de pipier équipé de l'établi et des outils d'un des derniers fabricants de pipes andennais. Le four monumental de Daniel Verheyleweghen démonté brique par brique à Andenelle et reconstruit dans le jardin du musée. La collection d'innombrables fragments de pipes fabriquées par Désiré Barth et extraites d'un puits qui avait servi de dépotoir ; cette collection permet d'établir une typologie d'une grande diversité.

La faïence et la porcelaine

La production de faïence à Andenne est relativement tardive. Ce n'est, en effet, qu'à la fin du XVIII^e siècle que les premières pièces sortent de la première grande manufacture de Joseph Wouters. La matière première était présente dans le sous-sol andennais et elle était commercialisée depuis longtemps. Il n'est donc pas étonnant que ce soit

le louvaniste Wouters qui ait lancé la production de faïence à Andenne ni qu'il ait construit ses usines en bord de Meuse : sa famille possédait depuis longtemps le monopole de l'exportation de la derle et le transport fluvial lui était bien connu. Les débuts furent mouvementés. Les obstacles techniques sont plus ou moins péniblement vaincus. Mais les problèmes financiers et la mésentente entre les bailleurs de fonds et les entrepreneurs vont émailler les premières décennies de l'histoire faïencière andennaise. Joseph Wouters, évincé par ses associés, construit une seconde fabrique, encore plus performante que la première, alors que, dans une petite ville comme Andenne, cette dernière était déjà considérée comme d'une grande nouveauté.



Bernard Lammens & Cie (1806-1823), service maçonnique de la loge La parfaite Intelligence, faïence

On peut situer l'emplacement de ces constructions sur le monumental plan en relief, inauguré en 1992, qui montre en trois dimensions et à l'échelle de 1/600^e l'aspect qu'avaient la ville et ses environs vers 1792.

A partir du début du XIX^e siècle, les manufactures se multiplient progressivement, les unes dans certains des bâtiments érigés par Wouters et d'autres dans la ville même. La réunion à la France est un facteur favorable au développement des techniques céramiques et à la mise en valeur des potentialités andennaises.

L'absence de main d'œuvre locale, dans les premiers temps au moins, explique l'arrivée de nombreux artisans étrangers, voire d'artistes, parmi lesquels le très connu Jacques Richardot, qui laissera à Andenne un fils et un petit-fils.

En 1810, Andenne accueille Jacques Fourmy, un "chimiste" français renommé, auteur de nombreux travaux dans le domaine de la fabrication de produits nouveaux qu'il qualifie d'hygiocérame et qui sont apparentés à la porcelaine commune. Il s'installe dans la première manufacture de Joseph Wouters, rachetée par l'industriel Aimé-Gabriel d'Artigues, propriétaire de cristalleries à Saint-Louis dans le département de la Moselle et à Vonêche dans celui de Sambre-et-Meuse. Le but des recherches de Fourmy est d'obtenir à bas prix une vaisselle parfaitement hygiénique. Le progrès par rapport à la faïence, dont les éclats sont poreux et absorbent la saleté, est important. Fourmy ne restera à Andenne qu'une douzaine d'années mais il y fera de nombreux émules dans l'art de fabriquer la porcelaine, commune d'abord, plus sophistiquée ensuite.

À côté des fabriques s'est développée une activité de peinture, de dorure et de décoration sur faïence et sur porcelaine blanches.

L'épisode flamboyant de Camille Renard (1859-1865), bien qu'il soit de courte durée et qu'il précède de peu le déclin de l'industrie porcelainière andennaise, marque un summum artistique et technique. Pourtant cet ingénieur liégeois avait pour activité principale, à l'époque, la gestion d'une usine de produits réfractaires à Seilles. Lorsqu'il quitte Andenne, c'est pour entamer une carrière académique à l'Université et à l'Académie des Beaux-Arts à Liège.

Une salle du musée est consacrée à la dévotion populaire qui s'exprime à travers les statuettes

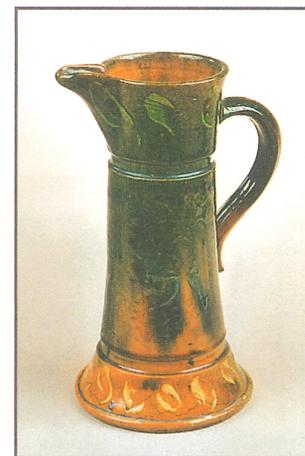
religieuses. Des Saints et des Saintes vénérés localement, des Calvaires, des Descentes de Croix, des Fuites en Égypte et autres scènes illustrant le Nouveau Testament présentent des caractéristiques qui aident, parfois difficilement, à les distinguer des productions concurrentes, comme celles de Bruxelles, par exemple. La rareté des marques rend malheureusement hypothétiques certaines attributions.

Le grès cérame

Deux artistes andennais, Henri Javaux (1892-1976) et Léon Philippot (1885-1972), et un artiste bruxellois, Arthur Craco (1869-1955), profitent des capacités exceptionnelles des grands fours que possèdent les fabricants andennais de produits réfractaires pour cuire à grand feu des pièces parfois monumentales. Un échantillon de leurs œuvres est exposé dans une salle du premier étage.

De Craco, on peut admirer des statues en grès émaillé qui égrènent des éléments du bestiaire dont il était familier, un *Chevalier des Mers*, considéré comme un des chefs-d'œuvre de l'Art Nouveau, une fontaine murale à l'émail à la fois sombre et brillant et des gravures montrant des personnages sur lesquels pèse toute la misère humaine. Les réserves du musée recèlent de nombreuses autres compositions de cet artiste, ainsi que des documents d'archives qui le concernent.

Henri Javaux, industriel dans le textile, s'installe à Andenne en 1921. Son amour de la céramique locale le pousse à en parler dans des conférences, à écrire sur son sujet et à participer à la création de son Musée. Partisan d'une renaissance de l'artisanat andennais dans le champ artistique de la céramique, il met lui-même la main à la pâte, à la terre devrait-on dire, qu'il apprend à tourner, à modeler et à orner.



Arthur Craco, cruche, grès cérame émaillé

Avec quel résultat ! La qualité de son œuvre est reconnue par des prix obtenus à Paris et à Liège et par des acquisitions d'institutions prestigieuses.

Léon Philippot s'est illustré à la fois dans la peinture et le modelage de la terre. Le musée possède une importante collection de son œuvre peinte, léguée à la Ville d'Andenne par Mme Nelly Philippot-Rasquin. Paysages et natures mortes offrent des couleurs lumineuses aux tonalités si particulières que l'on reconnaît un Philippot au premier coup d'œil. Ses sculptures aux lignes épurées parlent à l'esprit après avoir enchanté l'œil. Ce n'est pas en vain que l'une d'entre elles est connue sous le nom de *la Pensée*.

La céramique industrielle

Une salle du musée présente succinctement des productions destinées à l'industrie, en particulier dans les domaines de la construction et de la sidérurgie. On y voit des contenants de grande taille (jars, touries, pots en grès), des matériaux de construction (tuiles, faîteaux de toit, mitres de cheminée destinées à améliorer le tirage et à empêcher

le refoulement des fumées, mascarons de façade) et des produits réfractaires (briques, busettes rotatives pour les coulées continues d'acier en fusion).



BELREF, busettes

Des panneaux didactiques décrivent le fonctionnement des fours tunnels imposants construits pour la fabrication des produits réfractaires dans l'usine andennaise de la société BELREF, créée en 1951. Une maquette électro-mécanisée montre le déplacement des wagonnets lourdement chargés à l'intérieur du dernier four tunnel mis en service en 1977 et démantelé en 1995 après la fermeture de l'usine.

Les services au public

Nous avons déjà souligné la présentation très didactique des collections. Des panneaux, présents dans toutes les salles, ont des objectifs multiples. Ils expliquent les facteurs historiques qui ont conduit au développement de l'artisanat, de l'art et de l'industrie céramiques. Ils montrent comment les techniques étaient appliquées et comment elles ont évolué de façon empirique, expérimentale ou scientifique. Ils décrivent, pour les différentes époques historiques, l'évolution du goût, de la mode et des courants artistiques. Ils illustrent l'utilité, pratique ou simplement

esthétique, des objets produits par les artisans, les artistes et les ouvriers andennais.

Le visiteur peut commencer son périple dans le musée en visionnant une cassette vidéo, disponible en quatre langues, dans un petit auditorium. Dans le même local, sont présentés des outils de décorateurs de faïence et de porcelaine ayant appartenu à la collection de Léon Tombu (1866-1958), peintre, graveur, professeur à l'École moyenne d'Andenne, directeur de l'École des Beaux-Arts à Huy et, entre autres qualités, auteur d'une "Histoire de la céramique à Huy et à Andenne". Des gravures et des plaques gravées de cet artiste aux dons multiples sont également exposées.

Une bibliothèque, accessible au public, rassemble des ouvrages de référence et des travaux consacrés à la céramique en général et à la production locale et régionale en particulier. Des fonds d'archives ont été déposés au musée par des particuliers et par des institutions andennaises. Ils peuvent être consultés par les chercheurs qui en font la demande.

Un atelier, équipé d'un tour de potier et d'un four électrique, permet aux élèves des classes qui fréquentent le musée de s'initier au travail élémentaire de la terre. Des démonstrations de moulage à la barbotine sont réalisées à diverses occasions. Un cours de peinture sur porcelaine est organisé le samedi matin.

Une petite boutique met à la disposition des visiteurs des cartes illustrées, présentant des pièces de faïence et de porcelaine remarquables, ainsi que des ouvrages consacrés à la céramique andennaise.

Et demain...

Une nouvelle salle, qui sera une des plus grandes du musée, est en cours d'aménagement au second étage. Elle abritera la plus

importante collection de faïences d'Andenne, rassemblée par un des premiers historiens de la céramique locale, Émile Dardenne, décédé en 1926. Elle est mise en dépôt au musée par ses propriétaires, les enfants de M. Léon Godart. Il s'agit de la réunion la plus complète de pièces produites par les manufactures andennaises. Sa valeur est d'autant plus élevée qu'un grand nombre de ces pièces porte une marque. A cette collection prestigieuse ont été ajoutées des œuvres d'Arthur Craco, dont la monumentale *Nativité* qui comprend onze statues en grès cérame de taille presque naturelle. Leur exposition représentera un événement essentiel pour les amateurs de cet artiste.



Seconde manufacture de Joseph Wouters (1800-1804), Napoléon, d'après un modèle Jacques Richardot, Collection Dardenne-Godart

L'équipe du Musée de la céramique d'Andenne poursuivra les objectifs de ses prédécesseurs : rassembler, conserver et présenter ces objets et ces documents qui sont les traces, imprégnées de beauté, d'intelligence et de savoir-faire, laissées par les femmes et les hommes d'hier et d'aujourd'hui.

Photographies du Musée: © André Leroy

Patrimoine industriel: principales méthodes d'une politique d'acquisition et de conservation

(Jean-Jacques Van Mol

Professeur honoraire à l'Université de Bruxelles
Écomusée du Viroin à Treignes

Deux champs d'applications

Dans le domaine industriel il faut distinguer deux volets : d'abord, la chaîne de fabrication d'une entreprise comprenant le site d'implantation, les machines et éventuellement les bâtiments, et ensuite, les produits manufacturés qui y ont été fabriqués. Il faut donc considérer deux démarches parallèles: la collecte de machines et les enquêtes liées à leur collecte (la conservation de bâtiments industriels et des sites de leur implantation est ici hors de propos), d'une part, et la conservation des objets issus des chaînes de fabrication et la recherche de sources documentaires qui concernent ces produits, d'autre part.

Les acquisitions

Comme tout objet destiné à être conservé dans une collection muséale, le matériel industriel doit être soumis aux traitements qui sont habituellement de mise. Les procédés de conservation à mettre en œuvre vont dépendre des matériaux qui entrent dans la composition de l'objet.

La Révolution industrielle se caractérise par l'émergence d'une économie marchande qui a livré sur le marché des produits manufacturés fabriqués en grandes séries. Les musées qui se consacrent au patrimoine industriel sont donc confrontés à une série de problèmes spécifiques que nous nous proposons de brièvement évoquer ici.

La conservation des objets industriels est une tâche essentielle mais difficile en raison de l'encombrement et, notamment, de la nature des objets à préserver. En premier lieu, il s'agit, par un simple souci d'économie, de ne pas conserver de multiples répliques d'un même objet, à la différence du vivant où l'étude de la variabilité au sein d'une espèce justifie la conservation de séries de spécimens conspécifiques. Une concertation et une coordination entre les différents acteurs de la conservation de ce patrimoine sont donc souhaitables. Il est cependant parfois intéressant de conserver une machine ou un outil auquel l'utilisateur a apporté une modification pour son propre usage, il constitue alors un témoignage précieux de son ingéniosité.

Dans la majorité des cas les machines sont en acier ou en fer, matières sujettes à la corrosion, surtout sous notre climat pluvieux et humide particulièrement nocif pour les structures métalliques. Une protection appropriée est indispensable : couche de peinture au minium de plomb et couche d'émail de finition aux couleurs d'origine pour les machines, stabilisateur de rouille ou enduit de graisse minérale pour les parties où le métal doit rester nu, etc. Dans une présentation muséographique, une machine

ou un objet métallique rouillé ne sera jamais qu'une ferraille de peu d'intérêt pour le non initié.

Les éléments en bois doivent être impérativement imprégnés de produits fongicides et insecticides pour éviter la pourriture et l'attaque d'insectes xylophages, ou enrayer leur progression. L'objet en bois est particulièrement sensible aux variations d'humidité, il doit donc être conservé à l'abri des intempéries et de fortes variations d'humidité et de température.

LES ACQUISITIONS

Une machine est toujours destinée à effectuer un travail, à se mouvoir, il est donc légitime de souhaiter sa mise en fonctionnement dans une présentation muséographique. Il faut



Les machines agricoles sont restaurées et repeintes pour en assurer la conservation, Ecomusée du Viroin

cependant être conscient que la mise en service d'une machine est synonyme d'usure et de possibles détériorations, sans évoquer les dangers que de telles démonstrations peuvent constituer pour les visiteurs. Ceci dit, une machine en mouvement est beaucoup plus parlante qu'un objet statique.

La constitution d'un fonds documentaire, un outil indispensable

La constitution d'un fonds d'archives est un objectif très important, primordial dans le domaine des techniques industrielles. La recherche de sources documentaires est en effet essentielle pour obtenir l'identification correcte d'un objet et de son mode d'utilisation. Les archives industrielles constituent une première étape : catalogues de vente des produits, encarts publicitaires dans les périodiques spécialisés, affiches commerciales sont des documents très précieux, et cela d'autant plus que les archives de l'entreprise dont on acquiert un produit ont été détruites, ce qui est trop souvent le cas.

L'affiche et l'image imprimée sont la mémoire de la rue où, éphémères, elles sont destinées à annoncer un événement ou promouvoir un nouveau produit. Elles apportent un témoignage précieux, souvent émouvant, de l'époque où elles ont été produites. Leur apport peut être très utile dans une mise en scène muséographique.

Une production industrielle est souvent protégée par des brevets d'invention qui sont conservés au Ministère des Affaires Économiques. La consultation des brevets doit cependant se faire avec circonspection : bien souvent on peut constater qu'un brevet déposé par un inventeur n'a pas été utilisé, le produit n'a jamais été mis en fabrication.

Une bibliothèque d'ouvrages techniques anciens (notamment, Dunod, Baillière, en France) constitue un auxiliaire indispensable dans la recherche du vocabulaire technique propre à chaque domaine avec lequel il est nécessaire de se familiariser. Les syllabus, souvent polycopiés, qui ont été utilisés par les élèves dans les écoles techniques ou professionnelles constituent des sources d'informations pratiques très utiles.

L'histoire orale

L'histoire orale constitue un appoint très précieux par les informations qu'aucune autre source documentaire n'est susceptible d'apporter. Les témoignages sonores enregistrés concernent non seulement le contexte social et les conditions de travail au sein d'une entreprise, mais ils procurent de précieuses indications sur l'apprentissage et la transmission d'un savoir-faire, sur l'introduction de nouveaux procédés de fabrication, etc. Ces enquêtes permettent en outre d'obtenir des précisions sur la diffusion d'une invention ou d'un nouveau procédé de fabrication. Elles fournissent également des indications sur les dates ou les périodes d'adoption de nouvelles techniques par les utilisateurs d'outils ou de machines, en agriculture par exemple. A la périphérie d'une entreprise, les enquêtes fournissent également d'utiles informations sur son contexte social et son incidence sur la vie des habitants.

Ces enregistrements sont également très précieux pour la mise en situation d'objets et de machines et pour la réalisation de documents audiovisuels. A l'Écomusée du Viroin, par exemple, dans le cadre de ses recherches programmées, ces enregistrements ont servi à monter les bandes sons de montages en fondu enchaîné accompagnant des images tirées de nos archives photographiques ou de scènes reconstituées pour l'occasion (la fabrication du charbon de bois par exemple). C'est ainsi qu'on a réalisé en 1985 un diaporama sur l'industrie sabotière à Nismes à l'issue d'une enquête sur ce thème que nous avons menée dans ce village⁽¹⁾.

Les témoignages permettent également de combler les lacunes qui résultent de l'absence d'archives écrites pour la connaissance d'une entreprise. Ils fournissent un appoint précieux pour la rédaction de monographies sur les entreprises industrielles⁽²⁾.

La fiche d'inventaire

Enfin, il est utile ici de rappeler une des tâches essentielles, trop souvent négligée, dans toute démarche muséographique : l'établissement d'une fiche d'inventaire!

Dans le domaine de l'archéologie industrielle l'établissement d'une fiche au moment de la collecte est essentiel pour recueillir

La rédaction de la fiche au moment de l'acquisition est un moyen sûr pour recueillir toutes les données qu'il est possible d'obtenir, et cela en remplissant méthodiquement les cases prévues dans le modèle de fiche préétabli. La rigueur dans l'utilisation d'un vocabulaire standardisé (sans oublier l'orthographe!) est une nécessité, et cela d'autant plus



Gruppe de «fleuristes» (décoratrices de sabots) devant une des saboteries mécanisées de Nismes, Ecomusée du Viroin

une série d'informations qu'il ne sera plus possible de trouver par la suite: modalités et circonstances d'acquisition d'un appareil par l'utilisateur, ses motivations, le contexte dans lequel il travaillait, sont des données complémentaires très précieuses pour l'identification d'une machine.

qu'à l'ère de l'informatique les fichiers sont interconnectés en réseaux. De plus, le recours à un thesaurus commun aux utilisateurs est indispensable.

Les réserves

Le problème crucial des réserves est malheureusement rarement résolu dans le domaine



Exposition consacrée à l'histoire de l'industrie laitière, Ecomusée du Viroin

industriel en raison de l'encombrement des pièces et de la nécessité impérieuse de les protéger des intempéries.

(1) Ce montage a été projeté lors de l'exposition qui avait été présentée à l'époque dans le village. Actuellement nous disposons de deux montages de ce type "Nismes village de sabotiers" qui vient d'être mentionné et "J'aimais bien ma charrue" une évocation de la vie quotidienne à Treignes pendant la première moitié du 20^e siècle. Ils ont été récemment retranscrits sur CD-rom et sur vidéocassettes beaucoup plus maniables.

(2) Les témoignages recueillis au cours d'une enquête menée à Gembloux ont été un apport précieux dans la rédaction d'une monographie consacrée à la fabrication des charrues Mélotte (Billen & Van Mol: "Alfred Mélotte, inventeur de charrues, fondateur d'industrie.", Dire, Treignes, 1997.). Soulignons la toute nouvelle initiative de l'asbl Patrimoine Industriel Wallonie-Bruxelles d'éditer une nouvelle collection intitulée Enquêtes et Témoignages dont le premier numéro vient d'être publié.

La constitution et l'accroissement des collections du Musée de la Photographie de Charleroi

(Marc Vausort

Conservateur au Musée de la Photographie de la Communauté française à Charleroi

L'origine du Musée remonte à la fondation par Georges Vercheval et quelques enthousiastes, dont Robert Rousseau, alors Directeur du Palais des Beaux-Arts, de l'asbl *Photographie Ouverte* née avec l'intention de créer un musée. L'association commence modestement et sans grands moyens à rassembler des photographies et du matériel pour la collection et organise des expositions dans différents lieux de Charleroi. L'ambition est considérable et semble utopique. Il s'agit en effet, et c'est là l'amorce de la philosophie muséale et donc du développement d'une collection, de couvrir l'histoire de la photographie, une photographie qui témoigne du rapport personnel et original que l'homme entretient avec son temps, son environnement, les préoccupations économiques, sociales existentielles, avec les autres et avec lui-même, construire ainsi une histoire de l'esprit humain à travers le regard porté sur la réalité visible depuis 1839 jusqu'à nos jours.

Vu l'absence de moyens, l'appel aux dons est lancé par Georges Vercheval dans le premier numéro du bulletin trimestriel de l'asbl, *Photographie Ouverte*. L'action est militante ce qui va dynamiser le projet et le rendre crédible aux yeux des responsables politiques est la Première

Une collection se fonde à l'origine sur un idéal à atteindre qui sera défini et deviendra sa philosophie.

Le Musée de la Photographie, lorsqu'il a été officiellement ouvert en 1987, s'est donné pour objectif de combler une importante lacune dans le paysage muséal de la Communauté française, caractérisé à l'époque par l'absence d'un lieu spécifiquement consacré à la photographie, à la création d'une collection, à son histoire et à son actualité, à son exposition, à son étude ainsi qu'aux aspects éducatifs et pédagogiques liés à sa nature, son langage, ses manipulations ou encore sa diffusion.

Triennale internationale de la Photographie en 1980, inspirée de celle de Fribourg visitée par Georges Vercheval qui y emmènera plus tard Robert Rousseau.

Le succès est tel que la Ville de Charleroi mettra à la disposition de l'Association une maison particulière au centre de la ville. Des acquisitions pourront enfin être réalisées orientant ainsi la collection de façon plus cohérente que par voie de don, constituant également son ossature, son esprit intrinsèque et original. Des achats judicieux sont ainsi réalisés comme une série de photographies de l'Américaine Diane Arbus. Dès son origine en effet, l'association s'est engagée dans l'ouverture vers une photographie qu'elle soit de reportage, documentaire ou créative, s'intéressant autant à la création en Belgique qu'à la photographie internationale, la considérant comme un langage universel.

Dépôts de service public

Le musée, subventionné ensuite par la Communauté française de Belgique qui en fait un Centre d'Art contemporain, s'installe en 1987 dans le vaste ancien Carmel de Mont-sur-Marchienne. Il dispose alors d'espaces à adapter, d'un budget de fonctionnement et d'acquisition ainsi que d'une équipe. Parallèlement aux expositions temporaires, une présentation permanente d'une sélection de photographies de la collection est envisagée. Il s'agit de montrer l'histoire de la photographie à travers nos fonds. S'ajoute alors heureusement le dépôt d'une partie des collections photographiques de la Communauté française intelligemment constituées dans les années soixante par Yves Auquier et René Léonard qui avaient lancé le groupe "Photo-Graphie". Des achats judicieux ont ainsi été réalisés à l'époque : Robert Doisneau, Edward Weston,

Albert Renger-Patzsch, Léonard Misonne, Alberto Giacometti, Paul Strand, August Sander, Henry Cartier-Bresson ainsi que de nombreux jeunes photographes de la Communauté française.

Aujourd'hui déposé presque intégralement au Musée, cet ensemble continue à s'enrichir grâce à la Commission consultative des Arts plastiques de la Communauté française



Salle des collections permanentes, Musée de la Photographie de Charleroi © Jaques Vandenberg

et au Service du Patrimoine culturel qui nous a permis de recevoir en 1990 la prestigieuse collection privée d'Evelyn Malengret particulièrement riche en grands noms de la photographie américaine et britannique : Edward Steichen, Peter Henry Emerson, Julia Margaret Cameron, Paul Strand, Robert Frank,

Ralph Gibson, Barbara Morgan, Imogen Cunningham...

En 1997, ce même Service acquiert le fonds Gustave Marissiaux dispersé en France et en Belgique mais aussi pour la période plus récente un des derniers autoportraits de Robert Mapplethorpe.

Le Musée de la Photographie de son côté, à travers ses achats, s'est préoccupé

prioritairement et dans un premier temps de développer la collection du XIX^e là aussi par des acquisitions qui seraient presque impossibles à réaliser aujourd'hui. En 1995, d'importants travaux, entrepris par la Communauté française, ont permis au Musée de bénéficier enfin d'une infrastructure

fonctionnelle adaptée à l'articulation de ses différentes fonctions.

Les acquisitions du musée

Aujourd'hui, les collections propres du Musée de la Photographie comptent près de 80.000 images et environ 2 millions de négatifs. Proportionnellement, l'accroissement se fait principalement sous forme de dons d'archives familiales, de descendants de photographes ou des photographes eux-mêmes. L'existence du Musée et ses activités ont fait prendre conscience de l'importance de sauvegarder le patrimoine photographique.

Le fonds Piron, trois générations de photographes à Namur, 300.000 négatifs, est ainsi récemment entré au Musée de même que les archives du photographe de sport Etienne Auwera. Précisons ici que tous les dons ne sont pas acceptés car il serait impossible de gérer des documents répétitifs et sans intérêt documentaire, sociologique, historique ou esthétique.

Notre ouverture est cependant assez large en prévision d'une relecture dans le futur de l'activité photographique dans ses différents champs d'application.

Nous inventorions les images dont l'intérêt est évident et dont l'inscription dans la collection correspond à des critères définis aujourd'hui. Le reste est conservé et rangé dans la section documentation.

Nous recevons également des dons de photographes en activité, belges ou autres. Beaucoup d'entre eux ont en effet pris conscience de l'intérêt de figurer dans nos collections.

Centre de référence, le Musée de la Photographie est régulièrement sollicité par des éditeurs, commissaires d'exposition, festivals afin de mettre sur pied des expositions et donc

LES ACQUISITIONS

de puiser dans ses collections et de faire circuler ses photographies.

Le Prix national Photographie Ouverte, fondé en 1980 et qui en est à sa 14^e édition, permet de confronter les différentes tendances de la photographie en Belgique depuis vingt-quatre ans. A l'issue de l'exposition, il est convenu que deux œuvres de chaque exposant entrent en collection.



Philipp-Lorca di Corcia «New York» 1997

Comblent les lacunes

La politique d'achat vise avant tout à combler nos lacunes à la fois dans l'histoire de la photographie mais aussi au sein d'ensembles déjà constitués. Les achats par exemple de photographies de Léonard Misonne se feront

en fonction du riche ensemble que nous possédons déjà. Il s'agira alors d'élargir la vision et donc la connaissance que nous avons de son œuvre.

Ces achats ciblés sont effectués aussi bien chez des particuliers qui nous contactent que chez des spécialistes ou encore lors de ventes aux enchères en Belgique ou dans des ventes chez Swann à New York, Lempertz à Cologne, Butterfield & Butterfield à San Francisco...

Des colotypes de chronophotographies d'Eadweard Muybridge sont ainsi entrés en collection l'enrichissant de photographies à caractère scientifique. De même, des achats de photographies de Lisette Model et de Weegee ont complété notre important fonds américain.

Récemment, un ensemble exceptionnel de photographies de Charles Gaspar a été acquis auprès d'un particulier. Il est venu ainsi enrichir notre collection de pictorialistes belges.

Des acquisitions se font aussi, presque systématiquement, auprès des photographes que nous exposons. L'organisation de chaque exposition (une quinzaine par an) est négociée en des formules location/achat ou production/achat. Des dons accompagnent souvent ces acquisitions (Willy Ronis, Edouard Boubat, Manuel Alvarez Bravo...). Il arrive également parfois que l'entièreté d'une exposition nous soit offerte (Vladimir Zidlicky, Stephen Feldman, Kristine Capp).

Une autre formule d'accroissement des collections, propre à la photographie, est le prêt de négatifs par leur auteur afin que les tirages soient réalisés en nos laboratoires sous leur contrôle (Bruno Stevens, Philippe Lavandy, Serge Vandercam, Gilbert De Keyser, ...).

Comme signalé plus haut, le Musée est dépositaire de la collection de la Communauté française qui continue de son côté à se développer. La Province de Hainaut a également déposé ses collections, principalement de photographies contemporaines dites "plasticiennes" étoffant de cette façon un aspect de la photographie actuelle qui s'inscrit actuellement dans notre politique d'achat (Philipp-Lorca di Corcia, Stéphane Couturier, Florence Chevallier, Chantal Maes, ...) et d'expositions en prévision de la construction de la nouvelle aile qui s'ouvrira à une plus large présentation de créations récentes.

La constitution des collections au Musée international du Carnaval et du Masque de Binche

(Michel Revelard

Directeur du Musée international du Carnaval
et du Masque de Binche

La politique des acquisitions de pièces de collection par le Musée international du carnaval et du masque repose sur différents facteurs et est subordonnée, comme sans doute, dans d'autres institutions, à la fois aux opportunités qui se présentent, aux moyens financiers mobilisables et, bien entendu, à la spécificité des thèmes abordés par le musée.

La structure des collections qui ont été rassemblées depuis trente ans (le musée a été inauguré en juin 1975) repose sur trois grands axes qui correspondent aux trois grands départements du musée, à savoir : la section régionale qui concerne le carnaval de Binche et les carnivals traditionnels de Wallonie, la section européenne qui aborde le phénomène des fêtes masquées dans le calendrier festif européen, la section des masques du monde qui vise à mettre en évidence les différentes formes et les principales fonctions du masque dans les différentes ères culturelles non européennes.

Binche et la Wallonie

Les collections de la section régionale ont été constituées initialement par des dons recueillis dans le milieu binchois et régional : dons de particuliers constitués de déguisements de carnaval, éléments de costumes de gilles de la fin du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle et surtout déguisements dits de fantaisie et de gille ainsi que d'outillage et d'instruments de musique cédés lors de la gestation du musée par des particuliers et des "louageurs" (fabricants de costumes de gilles) notamment lors de leur cessation d'activités.

Si l'on peut croire, de prime abord, que l'accroissement des collections locales est aisé,

il n'en est rien : la plupart des participants au carnaval et leur famille conservent précieusement durant toute leur vie et parfois de génération en génération les costumes et coiffures portés lors des sorties carnavalesques du Dimanche Gras (déguisements variés renouvelés chaque année); ils n'acceptent donc de les céder au musée de leur cité qu'avec réticence et ne s'y décident qu'à l'occasion d'événements "exceptionnels", telle qu'une exposition mettant en valeur les traditions locales.

Pour assumer sa fonction de conservatoire de la mémoire locale et en recueillir les témoignages matériels (par exemple, les transformations et l'évolution dans

les déguisements et les matériaux de la confection du costume du gille) le musée se trouve dès lors dans l'obligation d'en négocier discrètement l'achat soit auprès de particuliers, soit auprès des ateliers locaux. Quant aux pièces de collection destinées à mettre en valeur les différentes traditions carnavalesques de Wallonie, elles sont généralement le résultat de dons soit des autorités locales, soit des groupements carnavalesques des différentes cités carnavalesques heureuses et fières d'être représentées au sein des collections du musée et d'être distinguées par ses visiteurs : c'est ainsi que le musée a pu récemment compléter ses collections illustrant le "Cwarmé" de Malmedy, la Confrérie des Blancs Moussis de Stavelot ou encore, pour nous limiter à ces quelques cas, les carnivals de Tilff ou d'Andenne.

L'Europe

La constitution et l'enrichissement des collections européennes du musée sont liés à différentes démarches :

- Le fonds initial, constitué en 1975, est le fruit des dons consentis par les musées et gouvernements étrangers au terme de l'exposition du Conseil de l'Europe qui marqua l'ouverture du musée en 1975 et qui était intitulée "Le masque dans la tradition

LES ACQUISITIONS

européenne". Les dons se sont faits plus rares dans les décennies qui suivirent, à l'exception de ceux consentis par le gouvernement slovaque au moment de la création de cet état ou encore du renouvellement de déguisements défraîchis sollicités auprès des autorités communales de la ville de Telfs dans le Tyrol autrichien.

- L'enrichissement des collections représentatives des traditions masquées des différentes régions ethnographiques d'Europe est, de fait, le résultat de multiples contacts noués durant les vingt dernières années à l'occasion de missions d'observation sur le terrain, de rencontres avec les responsables locaux, d'artisans, mais surtout de carnavaliers sensibilisés à l'existence d'un musée international où les éléments les plus représentatifs de la tradition locale se devait d'être présente. C'est grâce à ces contacts, parfois prolongés par des échanges et des liens d'amitié, que se sont constituées les riches collections représentatives des principales traditions autrichiennes, de Bulgarie, de la Vallée d'Aoste, du Piémont ou encore de localités de Forêt Noire, de localités françaises ou suisses. La même démarche, appuyée par des chercheurs ou des ethnologues locaux, a favorisé ont permis de recueillir, à moindre frais, déguisements et accessoires, témoins de l'état actuel de la fête ou d'obtenir d'artisans locaux (tailleurs, couturières, sculpteurs de masques) qu'ils les confectionnent, dans le plus strict respect des usages, pour les collections du musée.

- On y ajoutera, dans de rares cas, les donations par des particuliers ou, encore, l'opportunité d'achats de pièces anciennes à l'occasion de ventes publiques comme ce fut le cas pour un bel ensemble de masques suisses anciens.

Hors d'Europe

Les collections non européennes du musée sont surtout le fruit d'une politique d'achats



Masque Epa, Yorouba, Nigéria, acquis récemment par le Musée de Binche sur fonds propres; M.I.C.M., Binche, n° 2004/4552.

financés dans la période de création du musée par la Ville de Binche (collection de masques mexicains, de masques et costumes négociés avec les autorités indiennes...).

Depuis 1983, la plupart des acquisitions ont reposé - à l'exception d'une importante collection brésilienne fruit des dons d'une firme brésilienne et d'une Escuela de Samba- sur une politique d'achats réalisés auprès de marchands spécialisés dans les Arts premiers ou de collectionneurs désireux de négocier leurs objets.

C'est ainsi que se sont constituées, sur les conseils éclairés de spécialistes belges et étrangers, les collections chinoises, népalaises, indonésiennes, africaines,

océaniques... du musée. Mais il est juste de le signaler, nombre d'acquisitions d'objets de qualité n'ont été rendues possibles que grâce à la collaboration et la patience de quelques marchands éclairés devenus au fil des années de véritables "Amis du Musée" qui ont conseillé les responsables et leur ont proposé des objets de qualité situés dans les limites des possibilités financières limitées de l'institution.

Quant à une collection éclectique de masques précolombiens et de masques témoins des cultures amérindiennes, elle doit son existence dans les vitrines du musée à une politique d'acquisition effectuée par le Service du Patrimoine culturel de la Communauté française et à sa mise en dépôt au sein de l'institution binchoise. Cette collection constitue, par elle-même, l'un des éléments unanimement reconnu tant par les spécialistes que par le grand public.

Le mécénat

Contrairement à d'autres institutions muséales, le Musée de Binche n'a pu, jusqu'à ce jour, s'appuyer sur le mécénat privé. Est-ce dû aux thèmes qu'il aborde et qui peuvent paraître futiles aux yeux de certains? La renommée dont il jouit à l'étranger et l'étonnement que suscitent la richesse et l'ampleur de ses collections auprès des visiteurs qui le découvrent ne devraient pas manquer - à condition de disposer des moyens de poursuivre dans une même voie dynamique et éclectique sa politique d'acquisition - de l'affirmer comme l'une des institutions muséales représentatives du patrimoine de la Communauté française de Belgique.

C'est le souhait que nous formulons à l'occasion de son trentième anniversaire.

Le Musée diocésain de Namur: la préservation du patrimoine religieux

(Jacques Jeanmart

Conservateur du Musée diocésain de Namur

En 1930, à l'occasion du centenaire de l'indépendance de la Belgique, une très grande exposition des trésors d'art du Namurois y fut organisée et pour l'occasion une seconde salle fut ajoutée à la première (2).

Dans la pensée des pionniers, l'objectif était de sauver des œuvres menacées, de former le clergé et en particulier les séminaristes à une meilleure connaissance du patrimoine religieux, et accessoirement de fournir des modèles aux artistes.

Aujourd'hui, le musée diocésain, qui vient d'être rénové en profondeur, même s'il reste à l'étroit dans ses anciens locaux, poursuit toujours le même but : sauver le patrimoine religieux du diocèse, l'étudier et le présenter au public. Jusqu'ici, il n'a jamais bénéficié de subvention de la part des pouvoirs publics, et l'équipe qui l'anime est constituée uniquement de bénévoles. La masse de travail est considérable, et pourtant la plupart des tâches normales dévolues à un musée se trouvent réalisées.

Des dépôts de toutes sortes

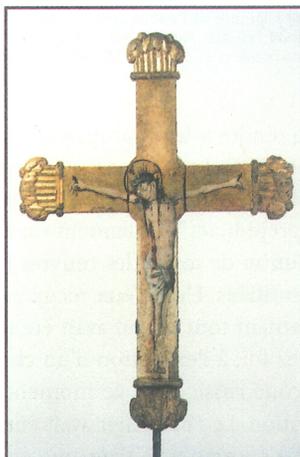
Il arrive de plus en plus fréquemment que des fabriques d'église, des communautés religieuses, des ASBL ou même des particuliers fassent appel à lui pour y mettre en dépôt des œuvres dont ils ne peuvent plus assurer la conservation, parfois seulement pour

Créé en 1896 à l'initiative de Monseigneur Decrolière, du chanoine Sosson et des membres de la Société diocésaine d'art chrétien, le musée diocésain de Namur se voulait une "exposition permanente d'objets ayant appartenu au culte public et privé". Présentées d'abord au séminaire puis dans le grenier d'une sacristie de la cathédrale, les collections, prenant de l'ampleur, furent transférées en 1904 dans une salle construite à cet usage dans le jardin de la maison du sacristain. Parallèlement, le chapitre cathédral décida de confier le trésor de Saint-Aubain au musée dont la notoriété déborda vite des frontières du pays (1).

une durée déterminée. C'est ainsi que le musée a conservé pendant trois ans le bras-reliquaire de saint Jacques de Gembloux, restauré pour une exposition (3), et, dans la foulée, une dizaine de pièces d'orfèvrerie.

D'autres dépôts sont conclus sans limitation dans le temps, même si parfois le propriétaire tient à les reprendre une fois par an, pour une manifestation liturgique ou folklorique, comme c'est le cas pour la statue de saint Laurent, de Sart-Saint-Laurent, patron de la marche du 15 août. Il en va de même pour le remarquable trésor de "la Croix-Monet", du nom d'un petit ermitage situé à Aische-en-Refail, mais où la fête est maintenant tombée en désuétude, un peu à l'image de la chapelle.

C'est assez souvent suite à l'insécurité que le musée est appelé pour une mise en dépôt. Par exemple, en 2003, l'église de Braibant est "visitée" par des cambrioleurs qui emportent trois sculptures. La police les récupère assez vite et les restitue au curé qui les entrepose au presbytère. Quelques semaines plus tard, le président de la fabrique d'église contacte le musée : le curé était entré en clinique et il était urgent de mettre les statues en sécurité. Depuis lors, le curé est décédé et la commune a mis le presbytère en vente.



Croix de procession,
Musée diocésain de Namur, inv. 141

LES ACQUISITIONS

Le dépôt risque dès lors de se prolonger (4). Il arrive aussi que la préparation d'expositions soit l'occasion de confier au musée des œuvres importantes et méconnues. Un remarquable ciboire-ostensoir en vermeil est repéré à l'église



Ostensoir-ciboire,
église Saint-Pierre de Hamois,
en dépôt au Musée diocésain de Namur

Saint-Pierre de Hamois au fond d'une armoire de sacristie. A la fin de l'exposition (5), la fabrique d'église a estimé plus prudent de le confier au musée, d'autant plus qu'elle n'en avait pas l'usage.

Enfin, parmi les derniers dépôts, il convient de signaler la porte de l'ancien buste-reliquaire de saint Feuillen, un des chefs-d'œuvre de Hugo d'Oignies (1232) que la fabrique d'église de Fosses-la-Ville conservait depuis plus de 30 ans dans un coffre de banque (6). Le reliquaire de la mâchoire de la bienheureuse Marie d'Oignies, de Henri Libert (1608), conservé depuis la révolution française à Falisolle (7), a quant à lui été confié au trésor des sœurs de Notre-Dame.

Dans les prochaines années, un certain nombre d'églises devront être désaffectées. C'est déjà le cas de l'église Notre-Dame à Namur, destinée

à devenir prochainement "Espace culturel d'Harscamp". L'important trésor d'orfèvrerie, acquis au début du XIX^e s. par la fabrique d'église, qui a racheté une partie du mobilier de l'ancienne collégiale Notre-Dame lors de sa démolition, a été confié en 1998 au musée diocésain.

Problèmes judiciaires

Il faut encore évoquer, dans la problématique des mises en dépôt, un dossier assez complexe. En 1999, la police de Namur apporte au musée 74 objets saisis chez trois suspects en vue de leur identification. Une journée portes ouvertes, organisée avec force publicité,



Porte filigranée de l'ancien buste-reliquaire
de saint Feuillen, Fosses-la-Ville, collégiale
Saint-Feuillen, en dépôt au Musée diocésain

permet de rendre à leurs propriétaires six de ces pièces (8). Les autres restent en dépôt dans les réserves jusqu'en 2002, quand les trois "préjudiciés" obtiennent un non-lieu et la restitution de toutes les œuvres non encore identifiées. L'un d'eux récupère immédiatement tout ce qui avait été trouvé et saisi chez lui, à l'exception d'un chandelier et d'une icône russe qui à ce moment était en restauration. Le chandelier avait entre-temps été identifié comme volé dans une église et la preuve remise à la police. Et pourtant le musée a été contraint de les restituer.

Ce dossier est toujours pendant devant la justice et le musée accusé de recel.

A partir de ce cas précis, on peut s'interroger sur le devenir de tous les objets religieux qui dorment dans les réserves des greffes de plusieurs tribunaux. Il se pourrait qu'un jour ou l'autre ils soient présentés en vente publique, comme c'est l'habitude, et perdent ainsi leur caractère d'inaliénabilité, ce qui serait en contradiction avec la jurisprudence. Car si un objet volé dans un édifice public du culte est retrouvé chez un antiquaire ou un particulier, il est exclu de devoir payer pour le récupérer. L'argument de la bonne foi ne joue donc pas pour ce type d'objet (9). Si ce principe pouvait un jour être vraiment d'application, les musées diocésains seraient à même de les recevoir en dépôt.

Bien sûr, ceci repose toute la question des réserves et du personnel qualifié pour leur gestion. Les problèmes de conservation (10) et d'inventorisation peuvent paraître énormes. Mais l'enthousiasme des collaborateurs du musée diocésain de Namur, tous bénévoles, soulève les montagnes.

(1) SOSSON P. et NICKERS J., Le trésor de l'église cathédrale de Saint-Aubain à Namur, Namur, 1906.

(2) JEANMART J., Le musée diocésain de Namur, dans Le guetteur wallon, 1, 2001, pp. 5-9.

(3) Liège. Autour de l'an mil, la naissance d'une principauté, Liège, 2000, p. 133.

(4) Il est regrettable que dans ce cas précis la fabrique d'église n'ait pas eu le même réflexe en ce qui concerne les archives.

(5) Trésors du Condroz, dans Monographies du musée des arts anciens du Namurois, 18, 1999, p. 179.

(6) Autour de Hugo d'Oignies, dans Monographies du musée des arts anciens du Namurois, 25, 2003, pp. 306-308.

(7) Ibidem, pp. 303-304.

(8) La libre Belgique, 29.05 et 31.05.1999.

(9) Communications, bulletin mensuel du diocèse de Namur, janvier 1999, p. 15.

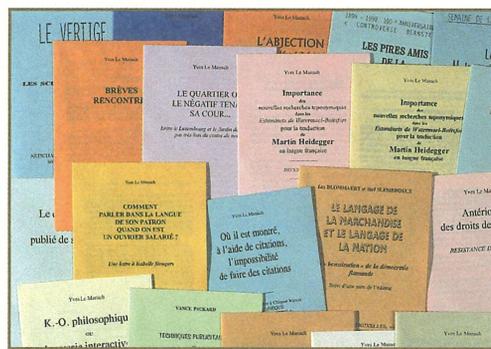
(10) La collaboration de l'Ecole nationale supérieure des arts visuels - La Cambre, section "Restauration de peintures", a permis de découvrir nombre d'œuvres majeures méconnues. Cfr Oeuvres restaurées au musée diocésain de Namur, Namur, 2001.

La "querelle" des acquisitions de livres dans la Réserve Précieuse de Mariemont: anciens ou modernes?

(Pierre-Jean Foulon

Chef de travaux au Musée royal de Mariemont

Au cœur du Hainaut belge, le Musée royal de Mariemont abrite une collection rassemblée à la Belle Epoque par un industriel richissime pétri de culture classique. Dès son plus jeune âge, Raoul Warocqué (1870–1917) a en effet été attiré par les antiquités méditerranéennes



Artichauts de Bruxelles. Yves Le Manach; de 1997 à aujourd'hui. Publications réalisées par ordinateurs, imprimées sur feuilles A4 de couleurs différentes pliées en quatre et distribuées gratuitement.

(Grèce, Rome, Egypte, Proche-Orient) mais aussi par le passé gallo-romain et médiéval de sa région. Il a en outre manifesté un très grand intérêt pour le livre et ses témoins les plus précieux, au point de faire de sa bibliothèque un haut lieu de la bibliophile

belge et française. Bien des visiteurs contemporains furent impressionnés par cet espace privé consacré au livre, au point que l'un d'entre eux, l'éditeur et relieur parisien Charles Meunier, rempli d'admiration, appela spontanément la bibliothèque de Raoul Warocqué Musée du Livre.

Cette bibliothèque précieuse comportait essentiellement des livres imprimés, même si l'un ou l'autre manuscrit figurait sur les rayons.

Les pièces bibliophiles essentielles collectionnées par Warocqué consistaient donc en incunables, livres illustrés du XVI^e au XVIII^e siècle, mais aussi en

reliures somptueuses, le collectionneur appréciant particulièrement l'aspect extérieur du livre en tant qu'objet.

Par ailleurs, et grâce notamment aux conseils avisés de son excellent collaborateur Richard Schellinck, Raoul Warocqué avait aussi constitué un ensemble remarquable de livres illustrés français et belges contemporains, c'est-à-dire d'ouvrages publiés pendant toute la Belle Epoque.

Raoul Warocqué n'ayant pas de descendance, il légua son domaine et ses collections à l'Etat belge. Ce dernier transforma le château en musée, qui ouvrit ses portes en 1920.



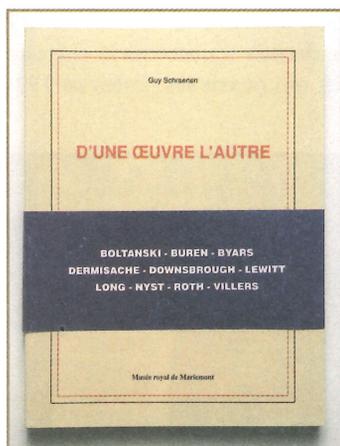
Espèce d'image. Texte de Philippe Bertels; photographies et sculpture de Michel François. Bruxelles, Editions Camomille, 1989.

La bibliothèque fit alors partie intégrante de cet ensemble muséal. Les premières années de l'institution ne connurent aucun accroissement des collections. Le musée était à ce moment un mémorial figé consacré à la gloire de l'art et du livre mais aussi à l'exaltation du donateur. Les lunettes et les porte-plume du collectionneur demeuraient à leur place sur le bureau du maître tandis que,

LES ACQUISITIONS

dans le domaine du livre, on mettait fin aux abonnements et à l'achat des séries.

Avec l'arrivée à Mariemont du conservateur Paul Faider, au début des années trente, les choses vont changer. Les collections sont réorganisées et les acquisitions favorisées. De mémorial, le musée, fruit d'une réflexion muséographique contemporaine, devient institution vivante et novatrice. Germaine Faider-Feytmans succède à son défunt mari



Couverture du catalogue de l'exposition *D'une œuvre l'autre*. Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 1996.

en plein conflit mondial. Cette conservatrice enthousiaste et entreprenante va poursuivre l'œuvre muséale en privilégiant, entre autres, une politique réfléchie d'acquisitions, dans le domaine du livre notamment. C'est ainsi qu'à son instigation, les responsables de la Bibliothèque vont acquérir, en plus de très beaux livres anciens, alors majoritaires dans les choix, d'excellents livres de peintres français comme, par exemple, le *Pasiphaé* de Montherlant illustré par Matisse, publié dès les lendemains de la Seconde Guerre mondiale. Le contemporain, ainsi, demeurerait une préoccupation des conservateurs

mariemontois chargés de la politique d'acquisition.

Vers le contemporain

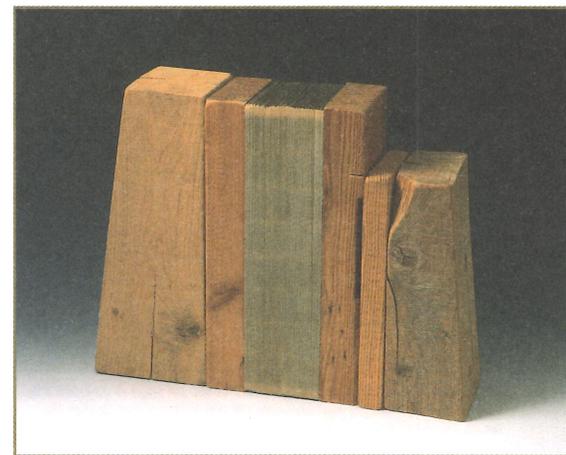
Cette préoccupation va s'accroître dès le début des années quatre-vingt. Conscient du fait que, d'une part, Raoul Warocqué lui-même, en tant que fondateur de l'institution, s'est fortement intéressé à l'art de son temps (non seulement à travers l'achat de livres 1900 mais aussi par la commande de sculptures modernes comme *Les Bourgeois de Calais*) et que, d'autre part, les conservateurs successifs de ce que l'on appelait désormais la Réserve Précieuse avaient manifesté la volonté expresse de continuer la relation au contemporain instituée par le fondateur, les responsables de la section « Livres Précieux », soutenu en cela par le directeur de l'époque, Guy Donnay, vont amplifier le mouvement et, parallèlement à l'achat de livres anciens destinés, quand faire se peut, à compléter les collections, acquérir en grand nombre livres d'artistes, livres-objets et reliures contemporaines.

Cette pratique d'acquisitions liées au contemporain est alors étroitement mêlée à une politique d'expositions temporaires consacrées à la mise en valeur du livre. Ainsi, en 1986, est mise sur pied une exposition intitulée *D'un livre l'autre* destinée à instituer un dialogue entre le livre 1900 et le livre d'artiste contemporain en Communauté française de Belgique. Sont ainsi présentées, face aux créations de Max Elskamp, aux éditions Deman et aux reliures de Charles De samblanx et Jacques Weckesser (les deux relieurs attirés de Raoul Warocqué), quelques centaines de livres créés par des artistes contemporains tels Pierre Alechinsky, Pol Bury, Pierre Cordier, Jo Delahaut, Eddy Devolder, Christian Dotremont, Bernard Josse, Léon Wuidar... A ces noms, s'ajoutaient ceux de lieux d'éditions

tels Le Daily-Bul, Fond de la Ville, les Editions de la Grippelotte, Le Spantole, Yellow Now...

A l'issue de cette exposition, on résolut d'acquérir une bonne part des œuvres qui avaient été présentées. D'un coup, la collection de livres d'artistes du Musée royal de Mariemont se voyait très largement amplifiée et pouvait dès lors se présenter comme une entité significative exaltant, comme le disait le sous-titre du catalogue de l'exposition, « les jeux entre l'art et le livre ». Ces acquisitions ne restèrent pas lettre morte. D'un livre l'autre eut ainsi la chance d'être présenté de multiples fois tant en Belgique (Mons, Namur, Liège) qu'à l'étranger (La Haye, Edimbourg, Varsovie, Wrocław).

Quinze ans plus tard, en 2000, une nouvelle exposition ayant pour thème ces « jeux entre l'art et le livre » fut à nouveau mise sur pied.



Denmark, Archiefblok. Anvers, 1984.

Intitulée d'un nouveau titre célinien *Féerie pour un autre livre*, elle proposa cette fois près d'un demi-millier de créations réalisées par des artistes de la Communauté française dans les domaines du livre d'artiste au sens strict,

du livre-objet, de la presse privée, de la reliure, de l'illustration traditionnelle ou de l'installation. Les créations spatiales de Marie-Line Debliquy, Robert Kayser, Dominique Vermeesch ou Bernard Villers côtoyaient ainsi les livres-photos de Michel François, les créations conceptuelles de Nadia Corazzini ou les objets poétiques de Patrick Corillon. Une fois de plus, un grand nombre d'œuvres fut acquis à la fin de l'exposition. Le Musée de Mariemont devenait ainsi lieu essentiel pour la conservation et la mise à disposition du public de tout ce qui, dans le domaine du livre en Wallonie et à Bruxelles, permet une rencontre, voire une fusion, entre l'art et le codex (ou ses multiples dérivés).

L'art international

Désormais riche en créations d'artistes de la Communauté française, le Musée de Mariemont devait aussi s'attacher à réunir, grâce à ses acquisitions, des témoins privilégiés de l'art du livre international. Dans cette optique, deux voies ont été suivies. D'une part, décision fut prise d'acquérir des œuvres diverses, aussi bien reliures que livres-objets, livres illustrés que recherches essentiellement plastiques, auprès d'artistes originaires d'un peu partout dans le monde. Ainsi furent acquis, par exemple, plusieurs livres imaginés et édités par Pierre Lecuire (l'un d'entre eux est imprimé sur papyrus et illustré par François Rouan), un livre-objet du Québécois Jacques Fournier, animateur des Editions Roselin, une reliure de la Japonaise Keiko Fujii inspirée par des vases grecs conservés à Mariemont, ou encore l'ensemble des « containers pour intragrammes », c'est-à-dire des reliures expérimentales créées par des artistes issus des cinq continents pour couvrir des créations du Belge Henri Lambert.

Par ailleurs, suite à une fructueuse collaboration avec Guy Schraenen, fondateur à Anvers de l'Archive for Small Press and Communication et grand connaisseur du livre d'artiste international, on mit sur pied à Mariemont une politique d'achat de livres de cette nature. Ces livres d'artistes devaient nécessairement correspondre à la définition restreinte qu'en donne Anne Moeglin-Delcroix, c'est-à-dire des livres imprimés industriellement et conçus comme une œuvre d'art à part entière par un seul artiste contemporain excluant toute séparation entre contenant et contenu. Le domaine étant cependant extrêmement vaste, on privilégia les travaux d'une dizaine d'artistes fondamentaux tels Christian Boltanski, Hanne Darboven, Hans-Peter Feldmann, Sol Lewitt, Richard Long ou Lawrence Weiner.

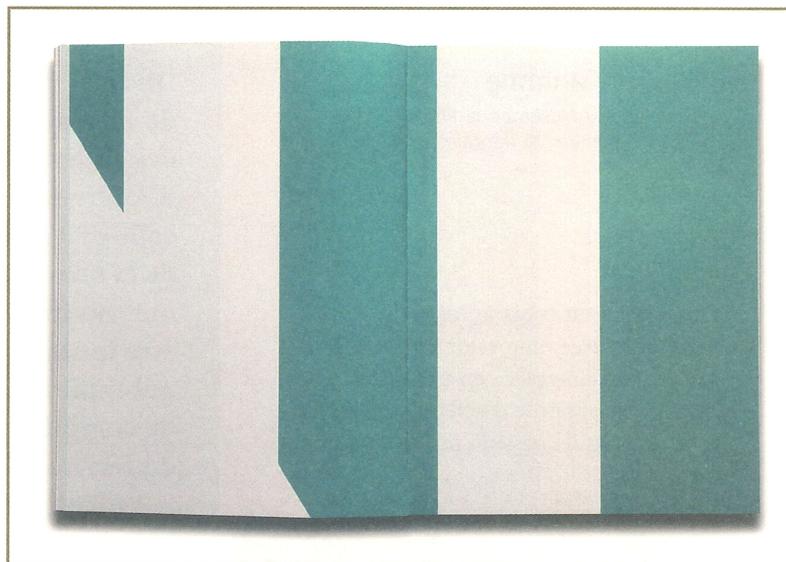
La collection compte aujourd'hui à Mariemont un demi-millier d'ouvrages.

En 1996, elle a fait l'objet d'une vaste exposition intitulée *D'une œuvre l'autre*.

Grâce à cette politique d'acquisition concertée, le Musée royal de Mariemont est ainsi devenu un lieu important pour la connaissance et conservation de tout ce qui concerne les rencontres entre l'art et le livre contemporains, non seulement en Communauté française de Belgique, mais aussi dans un grand nombre de régions du monde.

Cette politique n'est pas née au hasard. Si elle a été certes fortement amplifiée au fil des dernières années, elle s'enracine cependant

dans une pratique largement initiée par le fondateur du Musée, Raoul Warocqué, qui avait tenu à réunir dans son château les témoins les plus importants de l'art du livre de son temps. L'industriel avait en effet acquis, par exemple, les livres de Rodin, de Toulouse-Lautrec, de Maurice Denis, De Rippl-Ronai et même d'Edouard Manet.



Intervention de Daniel Buren dans le catalogue D'une œuvre l'autre.

Les livres de Sol Lewitt, de Boltanski ou de Feldmann en seraient-ils les successeurs? Quant aux livres anciens, ils ne sont pas oubliés. Mais leurs prix de vente, exorbitants au vu des budgets du Musée, justifieraient-ils, au bénéfice d'une rare et problématique acquisition, l'abandon de la constitution d'une vaste collection, contemporaine aujourd'hui, patrimoniale dès demain, que l'on pourra désormais trouver à Mariemont seulement?

Les ventes publiques: une bonne méthode pour accroître les collections muséales

(Xavier Canonne

Directeur du Musée de la Photographie
de la Communauté française à Charleroi

Une pièce en trois actes

Bien orchestrée, une vente aux enchères ressemble à une pièce en trois actes, avec tout ce que cela suppose d'acteurs, de tensions, d'alliances et de passion pour atteindre



Vente publique, salle de ventes Servarts Beaux-Arts, Bruxelles

au dénouement: l'annonce de la vente encore lointaine et de la publication du catalogue, puis la parution de celui-ci agitent considérablement le milieu. Qui sera présent?

Diverses ventes publiques en art moderne – et plus spécifiquement en matière de surréalisme – ont récemment reposé la question de l'accroissement des collections muséales par la vente aux enchères: la vente de l'atelier d'André Breton en avril 2003 par l'étude Calmels-Cohen à Drouot à Paris, celle de *L'Activité surréaliste en Belgique* chez Lhomme à Liège en octobre de la même année ou celle d'une partie des Archives d'E.L.T. Mesens ont montré, outre l'intérêt non démenti pour ce mouvement qui s'avère bien être le carrefour incontournable du siècle, la nécessité pour les institutions publiques d'une présence – fut-elle symbolique – à ces adjudications, afin de compléter des collections déjà constituées ou éviter la disparition hors du territoire d'œuvres ou de documents essentiels. La Communauté française, la Province de Hainaut, le Musée de la Photographie ont été présents lors de ces dispersions, le Musée d'Art Moderne ou la Bibliothèque Royale s'étant également déplacés à l'une ou l'autre occasion.

Que parviendra-t-on à dégager comme moyens? Quelle est la réalité des estimations? Qui pourra-t-on convaincre de ne pas surenchérir contre la même promesse? Puis vient l'exposition publique où l'on se presse, regardant autant que les lots le visage de ceux qui, crayons en mains, pointent déjà dans les catalogues les numéros convoités. Et surtout l'émerveillement de découvrir telle pièce que l'on ne connaissait que par reproduction ou pour l'avoir entrevue à la faveur d'une exposition temporaire, telle lettre dont un passage seulement était connu, tel objet

intime qui accompagna le peintre ou l'écrivain et que l'on ne voudrait pas voir retourner à l'anonymat. La vente enfin, dernier acte et épilogue, où les espoirs se fondent ou se défont, la tension soudain lorsque le lot est présenté à la lumière, la consternation devant les sommes déjà proposées et l'accélération des enchères, chacun retenant son souffle, jugeant la volonté du concurrent et calculant mentalement avec l'addition des frais la latitude financière, le soulagement parfois, la déception souvent, avant que ne reprenne la ronde des lots.

La vente Breton

A cet égard, la vente de la collection d'André Breton tant décriée pourtant par les défenseurs du surréalisme parisien ou par ceux qui avaient rêvé que s'ouvre au public au 42 rue Fontaine l'atelier de l'auteur de *Nadja*, fut véritablement un événement. Près de vingt années de fréquentation des salles de vente ne m'ont à ce point ébloui. Par la qualité des œuvres tout d'abord, qu'elles soient d'art populaire, primitif, photographies ou tableaux modernes, par l'intimité soudain révélée de ces livres, ces manuscrits ou ces objets, jalons d'une vie et de la pensée d'un homme qui fut avant tout autre le cœur du surréalisme. Surprise aussi de constater qu'il fallait près d'une demi-douzaine de salles pour livrer au regard des amateurs et des curieux une collection de 4.500 ouvrages, 500 photographies, 500 manuscrits, 400 tableaux, sans compter les objets, qui tenaient du vivant de Breton dans moins de 100 mètres carrés !

Jamais je crois n'avoir vu autant de passion, d'intrigues, de rangées de téléphones également, pour la dispersion de l'atelier et le sentiment chez les acheteurs qui se pressaient en deux salles – l'une d'entre elles équipée d'un grand écran vidéo - de participer à un événement que l'on ne revivrait jamais.

Il n'était guère aisé de garder la tête froide en ces circonstances – que l'on soit acheteur public ou privé – et les nombreuses préemptions des divers musées français au lieu de calmer les ardeurs avivèrent les passions sur des pièces moins médiatisées mais tout aussi importantes dont l'estimation fut souvent largement dépassée: aux 40.000€ estimés pour un beau tirage coloré à l'aniline de Hans Bellmer, *La poupée* de 1936 répondait une enchère de 185.000€ – un record pour cet artiste – 11.000 ou 14.000€ sonnait sous le marteau pour des photomaton de portraits de membres du mouvement surréaliste estimés

à 500 ou 600€; *Les amoureux* (après la pluie) de Francis Picabia partant à 1.600.000€ contre une estimation de 700.000€, *Femme* de Jean Arp (1927), un des plus beaux qui soient, estimé à 800.000€ atteignant 2.500.000€, hors les frais, une somme que l'on n'oserait plus qualifier de coquette. Même certains objets présents sur les rayons de la bibliothèque ou sur le bureau d'André Breton ne dérogeaient pas à la règle, entre passion et fétichisme, comme cette racine



Raoul Ubac, «Penthésilée» (détail), 1937. Collection de la Communauté française, Charleroi, Musée de la photographie

éclatée, un bois du Mexique en forme de fleur estimé à 20.000€ qui s'envolait à 140.000€, la boule de voyante qui fut photographiée par Man Ray triplant quant à elle son prix de base ...

Stratégie

Sans aller, tel le joueur de casino, à se faire interdire d'Hôtel de vente si même l'on en possédait les ressources, une stratégie financière s'impose, visant à définir une limite d'enchère que l'on ne saurait franchir. A cet effet, j'ai toujours préconisé le cumul de ces sommes en un montant global, l'enchère pouvant être reportée en cas de malchance vers d'autres lots avec une plus grande souplesse financière, et pour déjouer de même l'astucieuse disposition de l'ordre de passage des lots à la vente. C'est le système que nous avons mis au point vers 1988 avec le Député permanent Pierre Dupont quand la Province de Hainaut se portait pour la première fois acquéreur de diverses œuvres, cette faculté existant toujours par le biais d'une asbl permettant les liquidités, le règlement de la facture dans un délai des plus brefs restant de rigueur. L'on m'objectera non sans raison que ce système aura tendance à favoriser la hausse inconsidérée de certains lots et contribuer de la sorte à fausser le jeu. Je répondrai qu'il n'y a rien de moins objectif qu'une valeur estimative, qu'un amateur n'agira pas autrement et que l'on se trouve en matière de ventes aux enchères dans le domaine de tous les possibles. Certes, l'on n'est jamais à l'abri de certaines tentatives pour surestimer une cote ou grandir inconsidérément son résultat, galeries ou collectionneurs pouvant être tentés de hausser artificiellement la valeur de l'artiste qu'ils défendent, mais ce serait compter sans la multiplicité des intervenants et une éventuelle baisse ultérieure des résultats, le maintien forcé d'une cote en salle de vente s'avérant un exercice très aléatoire.

Pour la vente publique

En cette optique, l'on trouvera sans aucun doute des adversaires de l'achat en salle de vente, comme il y en avait autrefois

LES ACQUISITIONS

en galeries. Je me souviens de la remarque acerbe que me fit la femme d'un peintre, déjà vestale de son œuvre, lorsque je lui montrais une huile des années cinquante acquise pour la Province de Hainaut pour un prix dérisoire, complétant ainsi sa représentation dans la collection. Elle me reprocha de ne pas l'avoir achetée dans l'atelier, cinq fois plus cher

Mais ce type de transaction se fait souvent sur un nombre limité de pièces, sans une vue d'ensemble et avec des œuvres souvent montrées, voire « brûlées ». La vente aux enchères permet à l'inverse d'appréhender plus relativement et comparativement la nécessité de l'acquisition d'une œuvre et de la jauger à d'autres lots proposés.



Vente publique, salle de ventes Servarts Beaux-Arts, Bruxelles

sans doute, alors que son époux ne possédait plus de toiles de cette époque... Il est vrai que la vente directe est parfois préférable, moins complexe administrativement, plus économe pour le vendeur et l'acheteur car évitant les frais de commission ou le droit de suite.

La vente aux enchères constitue souvent l'unique moyen pour les héritiers d'un artiste ou pour une étude, de se défaire d'un ensemble d'œuvres, sans obligatoirement s'encombrer de pièces de moindre intérêt, le bon grain et l'ivraie étant offerts au public. C'est du reste

aux salles de vente qu'ont recours la plupart des musées étrangers lorsqu'ils décident de se séparer de certaines de leurs pièces, une pratique hélas assez rare en Belgique. Ici encore la vente publique, outre la clarté financière de l'opération, prévient de tentations ou de préférences. Un dernier point encore mérite d'être porté au crédit des salles de vente, la réalisation du catalogue, souvent concocté par des experts ou des spécialistes d'une œuvre, qui devient un véritable ouvrage de référence et une source de renseignements incontournable. A cet égard, le catalogue de la vente Breton est exemplaire et compose un corollaire aux écrits de Breton et à sa sensibilité. Mais il serait bien d'autres exemples à citer, comme celui de la collection Littéraire de Pierre Leroy publié en juin 2002 par Sotheby's à Paris, sans remonter aux plus anciens catalogues des ventes Eluard, Gaffé, Tzara, de la Galerie le Centaure ou plus près de nous les prestigieux catalogues Phillips, publications qu'étudient aujourd'hui outre les collectionneurs et les antiquaires en recherche de pedigrees et de provenances, les historiens d'art ou les étudiants.

Il est heureux que les institutions publiques de la Communauté française et son administration aient pu s'entendre pour définir un budget d'achat n'amputant pas celui réservé aux artistes vivants ou à la création contemporaine. Il serait à présent souhaitable qu'une plus grande coordination s'applique aux musées et institutions muséales en Communauté Wallonie-Bruxelles, et pourquoi pas de la Belgique, dans un souci de maintien du patrimoine en notre territoire et de celui qui doit être permanent, de la perfection de la monstration et de la cohérence des collections.

Ministère de la Communauté française

12 mai 2004 – Décret relatif aux centres d'archives privées en Communauté française de Belgique⁽¹⁾

Le Parlement a adopté et nous, Gouvernement, sanctionnons ce qui suit:

Section 1^{re} – Définitions

Article 1^{er}. Au sens du présent décret, on entend par:

1^o Archives privées

Tous documents

1) quels que soient leur forme et leur support matériel, produits - c'est-à-dire créés, ou reçus -

2) conservés par toute personne physique ou morale, tout service, tout groupe de personnes et organismes de droit privé, documents qui contiennent des informations relatives aux activités d'entreprises commerciales, industrielles ou artisanales, d'organismes ou d'organisations sociaux, syndicaux, patronaux, politiques, environnementaux, généalogiques ou culturels ou d'établissements d'enseignements existants ou dissous, au domaine de la création et de l'activité artistiques,

3) à l'exception des biens du domaine public ou privé fédéral ou d'une autre Région ou Communauté ainsi que les archives de particuliers qui y sont relatives

4) dont le ou les propriétaires souhaitent le versement en tout ou en partie à un centre d'archives privées

2^o Producteur d'archives

Tout personne physique ou morale, tout service, tout groupe de personnes et organismes de droit privé qui constitue des archives.

3^o Centre d'Archives privées

Association sans but lucratif, Association internationale sans but lucratif ou Fondation au sens de la loi du 27 juin 1921, qui, en Communauté française, fait preuve d'une activité régulière et approfondie en matière de sauvegarde et d'exploitation du patrimoine archivistique défini au présent article, 1^o.

Sont exclus les services d'archives organisés directement ou indirectement par un musée, une université, une institution de recherche agréée, une bibliothèque publique ou liés à un organisme à but lucratif en activité au moment de l'agrément.

4^o Conseil des Centres d'archives privées

Conseil visé à l'article 10 du présent décret.

5^o Comité

Comité de pilotage des Centres d'Archives privées.

6^o Projet

Activité, dont le but et la durée dans le temps sont délimités, qui vise la mise en valeur d'archives au niveau scientifique, culturel et archivistique.

7^o Réseau

Mise en place de collaborations scientifiques et techniques permettant la valorisation de catalogues et d'inventaires des Centres d'Archives privées, notamment par le biais d'Internet.

Section 2. - De l'agrément

Art. 2. Le Gouvernement peut agréer, pour une période de cinq ans renouvelable, après avis du Conseil des Centres d'archives privées, les Centres d'Archives privées qui répondent aux conditions suivantes:

1^o Etre constitué en asbl, en Association internationale sans but lucratif ou en Fondation et pouvoir faire la preuve de la publication de ses statuts.

2^o Recueillir, classer, inventorier et assurer la conservation physique des archives visées à l'article 1^{er} soit sur place, soit en responsabilité de manière décentralisée.

3^o Rendre ces archives accessibles au public dans le respect des conventions de don, de dépôt et de gestion qui les concernent et dans les délais légaux de protection de la vie privée des personnes.

4^o Disposer d'un local de conservation et d'une salle de consultation des archives ouverte au public.

5^o Attester d'une existence et d'une activité en la matière depuis au moins cinq ans au moment de l'introduction de la demande d'agrément.

6^o Disposer ou procéder à l'engagement d'une personne responsable de la conservation et de la consultation qui doit avoir les qualifications visées à l'article 3.

7^o Fournir un aperçu des fonds et collections d'archives conservés ou traités, leur mode de classement et les instruments de recherche disponible ainsi que le relevé des activités scientifiques, pédagogiques, de formation ou des publications des cinq dernières années.

8^o Etre capable de répondre aux conditions techniques définies à l'article 12, en vue notamment du développement de leur accès à un public large et diversifié.

9^o Participer à la recherche scientifique au niveau local, régional, communautaire et international, notamment en favorisant l'accueil des chercheurs en Histoire et des étudiants.

10^o S'engager à participer au réseau décrit à l'article 1^{er}, 7^o.

11^o Le Centre d'Archives privées agréé est tenu de remettre chaque année au Gouvernement, au Conseil des Centres d'archives privées et à l'Administration, un rapport d'activités, administratif et financier présentant les réalisations et projets.

Section 3. - De la subvention

Art. 3. Dans la limite des moyens budgétaires, le Gouvernement peut octroyer une subvention annuelle aux Centres d'Archives privées agréés qui répondent aux conditions minimales suivantes :

1° Recueillir, classer, inventorier et assurer la conservation physique des archives visées à l'article 1^{er} soit sur place, soit en responsabilité de manière décentralisée.

2° Rendre ces archives accessibles au public dans le respect des conventions de don, de dépôt et de gestion qui les concernent et dans les délais légaux de protection de la vie privée des personnes.

3° Disposer d'un local de conservation et d'une salle de consultation des archives ouverte au public.

4° Disposer ou procéder à l'engagement :

1) d'au moins un responsable scientifique titulaire d'une licence en histoire délivrée par une université belge ou dont l'équivalence a été officiellement reconnue en vertu de la législation sur la collation des grades académiques.

2) d'au moins un responsable administratif titulaire d'une licence en Histoire délivrée par une université belge ou dont l'équivalence a été officiellement reconnue en vertu de la législation sur la collation des grades académiques, d'un graduat en bibliothéconomie ou d'un brevet de bibliothécaire-documentaliste délivré par la Communauté française.

Le Gouvernement arrête la liste des autres titres et grades qui peuvent éventuellement être pris en compte pour 1) et 2).

5° Disposer d'un inventaire des fonds et collections d'archives conservés ou traités accessible au public.

6° Répondre aux conditions techniques définies à l'article 12, en vue notamment du développement de leur accès à un public large et diversifié.

7° Participer à la recherche scientifique au niveau local, régional, communautaire et international, notamment en favorisant l'accueil des chercheurs en Histoire et des étudiants.

8° Participer au réseau décrit à l'article 1^{er}, 7°.

Art. 4. Dans la limite des crédits budgétaires, le Gouvernement alloue la subvention annuelle aux centres agréés par la Communauté française en vertu du présent décret qui comprend :

- les subventions de traitement des personnes indispensables au bon fonctionnement du centre visées à l'article 3 du présent décret,

- un subside forfaitaire de fonctionnement,

- un subside en fonction d'activités effectivement prestées.

Pour le calcul des subventions de traitement, le Gouvernement fixe les échelles de traitement et les conditions qui y sont liées.

Le Gouvernement arrête les modalités de calcul et de contrôle de l'octroi des subventions.

Art. 5. L'octroi d'une subvention en application du présent décret n'exclut pas du bénéfice de subventions accordées en vertu d'autres législations ou réglementations auxquelles satisferait le Centre d'Archives privées agréé.

Art. 6. La subvention annuelle de la Communauté française est liquidée en deux tranches : la première, de 75%, est liquidée au plus tard à la fin du deuxième trimestre de l'année concernée. Le solde de la subvention est liquidé au plus tard trois mois après la production des justificatifs requis.

Section 4. - De la suspension ou du retrait de la subvention et/ou de l'agrément

Art. 7. L'agrément ou la subvention peuvent être suspendues par le Gouvernement si le Centre d'archives privées agréé ne répond plus aux conditions fixées par ou en vertu du présent décret.

La suspension ne peut être prononcée qu'après que le Centre d'archives privées agréé ait été mis en demeure, par lettre recommandée à la poste, de se mettre en conformité aux dispositions prévues par ou en vertu du présent décret.

Un délai de trois mois doit séparer la mise en demeure susvisée et la décision de la suspension de l'agrément ou de la subvention, cette dernière est notifiée par lettre recommandée à la poste.

Art. 8. Le bénéfice de l'agrément ou de la subvention est retiré au Centre d'archives privées agréé qui ne démontre pas s'être mis en conformité aux dispositions prévues par ou en vertu du présent décret dans un délai de six mois prenant cours le lendemain de l'envoi de la décision de suspension visée à l'article 7.

Le retrait est notifié par le Gouvernement au Centre d'Archives privées par lettre recommandée à la poste.

Art. 9. Le retrait de l'agrément entraîne le retrait de la subvention. Un nouvel agrément du Centre d'archives privées peut être accordée par le Gouvernement, sur avis du Conseil des Centres d'archives privées, dès que le Centre peut faire la preuve que les conditions d'agrément sont à nouveau remplies.

Section 5. - Du Conseil de Centres d'archives privées

Art. 10. Il est créé un Conseil des Centres d'archives privées. Le Conseil des Centres d'archives privées émet d'initiative ou à la demande du Gouvernement des avis et recommandations. Le Conseil des Centres d'archives privées peut s'associer des experts extérieurs.

Une fois par an au minimum, et plus s'il l'estime nécessaire, le Conseil des Centres d'archives privées organise une réunion conjointe du Conseil des Centres d'archives privées et du Comité.

Les missions du Conseil des Centres d'archives privées sont notamment la remise d'avis au Gouvernement sur la politique globale des Archives en Communauté française et sur les demandes d'agrément et de subvention. Après audition des Centres, le Conseil des Centres d'archives privées remet une évaluation annuelle au Gouvernement sur les rapports annuels qui lui ont été remis par les Centres et les activités réalisées par ceux-ci. Ce rapport est également communiqué aux Centres par le Conseil des Centres d'archives privées.

Il est composé de huit personnalités reconnues pour leurs compétences en archivistique contemporaine dont un pour sa compétence reconnue au niveau international et deux autres pour leurs compétences en nouvelles technologies ainsi que de trois membres du personnel académique et scientifique des universités francophones délivrant le titre de licencié en Histoire ou en Sciences de l'Information et de la Documentation.

Section 6. - Du Comité de pilotage

Art. 11. Il est créé un Comité de pilotage.

Il est composé de droit d'un représentant scientifique de chacun des Centres d'Archives privées agréés et de chacun des Centres d'Archives privées conventionnés et de deux personnalités reconnues pour leurs compétences en matière d'archivistique contemporaine.

Le Comité peut s'associer des experts extérieurs.

Le Comité se réunit au moins trois fois par an.

Les missions et objectifs du Comité sont notamment

1) le développement et la tenue d'un réseau entre les Centres d'Archives privées tel que défini à l'article 1, 7°, notamment par la mise en place de synergies et de projets communs,

2) la définition de procédures scientifiques et techniques communes,

3) la remise d'avis au Conseil des Centres d'archives privées sur les normes techniques à adopter,

4) la définition de la politique en matière d'équipement technique,

5) la garantie d'un accès à l'information aux publics les plus larges possibles dans un esprit de démocratie.

Le Comité peut solliciter par écrit auprès du Président du Conseil des Centres d'archives privées l'organisation d'une réunion du Conseil des Centres d'archives privées et du Comité sur un sujet précis, en sus de la réunion annuelle prévue à l'article 10.

Le Gouvernement détermine à qui il confie le secrétariat du Comité de pilotage. Le Comité de pilotage adresse annuellement un rapport d'activités au Conseil des Centres d'archives privées supérieur des Centres d'Archives privées.

Section 7. - Des normes techniques et des conditions de conservation

Art. 12. Le Gouvernement détermine, après avis du Conseil des Centres d'archives privées, la normalisation des techniques d'archivage propres au secteur, les conditions de conservation et de communication des documents, et ce dans le cadre des conditions d'agrément et de subventionnement des Archives privées définies aux articles 2 et 3.

Le Gouvernement détermine le calendrier de la mise en oeuvre des normes et conditions.

Section 8. - Dispositions transitoires et abrogatoires

Art. 13. Les institutions dont le personnel ne possède pas les titres requis à l'article 3, 4°, 1) et 2), peuvent, à titre transitoire, accéder à la subvention, pourvu qu'il justifie une expérience de cinq ans minimum dans le secteur concerné. Pour tout nouvel engagement, le personnel est tenu de souscrire aux règles prescrites.

Art. 14. Les conventions en cours restent en vigueur jusqu'à leur terme.

Jusqu'à la mise en place du Conseil des Centres d'archives privées, le Gouvernement peut agréer de nouveaux centres sans le rapport de l'instance d'avis.

Le Conseil des Centres d'archives privées doit être installé le premier jour du deuxième mois après l'entrée en vigueur du présent décret.

Art. 15. 1° Le décret du 14 juillet 1994 portant agrément et subvention des centres d'Archives privées en Communauté française modifié par le décret du 22 décembre 1995 modifiant le décret du 13 juillet 1994 portant agrément et subvention des centres d'Archives privées en Communauté française sont abrogés.

2° L'arrêté du 1er février 1995 du Gouvernement de la Communauté française portant nomination des membres du Conseil des Centres d'Archives privées en Communauté française de Belgique modifié par l'arrêté du Gouvernement de la Communauté française du 6 février 1997 modifiant l'arrêté du Gouvernement de la Communauté française du 1er février 1995 portant nomination des membres du Conseil des Centres d'archives privées en Communauté française de Belgique sont abrogés.

3° L'arrêté du Gouvernement de la Communauté française du 3 avril 1995 relatif à l'agrément et au subventionnement des Centres d'archives privées est abrogé.

Section 9. - Entrée en vigueur

Art. 16. Le présent décret entre en vigueur à la date fixée par le Gouvernement.

Promulguons le présent décret, ordonnons qu'il soit publié au Moniteur belge.

Bruxelles, le 12 mai 2004.

Le Ministre-Président, Chargé des Relations internationales,
H. HASQUIN

Le Ministre de la Culture, de la Fonction publique, de la Jeunesse et des Sports,
C. DUPONT

Le Ministre de l'Enfance, chargé de l'Enseignement fondamental,
de l'Accueil et des Missions confiées à l'O.N.E.,
J-M. NOLLET

Le Ministre de l'Enseignement secondaire et de l'Enseignement spécial,
P. NAZETTE

Le Ministre du Budget,
M. DAERDEN

Le Ministre des Arts et des Lettres et de l'Audiovisuel,
O. CHASTEL

La Ministre de l'Enseignement supérieur,
de l'Enseignement de Promotion sociale et de la Recherche scientifique,
Mme F. DUPUIS

La Ministre de l'Aide à la Jeunesse et de la Santé,
Mme N. MARECHAL

(1) Session 2003-2004

Documents du Conseil.- Projet de décret, n° 536-1. - Rapport, n° 536-2.

Compte rendu intégral. - Discussion et adoption. Séance du 5 mai 2004.

Publié le 18 juin 2004

Ministère de la Communauté française

12 mai 2004 – Décret relatif à l'enregistrement d'armoiries de personne physique ou d'association familiale en Communauté française⁽¹⁾

Le Parlement a adopté et Nous, Gouvernement, sanctionnons ce qui suit:

Article 1^{er}. Le présent décret règle une matière visée à l'article 127, § 1^{er}, 1^o, de la Constitution.

Art. 2. Au sens du présent décret, on entend par:

a) Armoiries: les armoiries librement assumées par des personnes physiques ou d'associations familiales n'appartenant pas à la noblesse du Royaume.

b) Conseil d'Héraldique et de Vexillologie: le Conseil d'Héraldique et de Vexillologie institué par l'article 1^{er} du décret du 5 juillet 1985 instituant le Conseil d'Héraldique et de Vexillologie de la Communauté française de Belgique et fixant le drapeau, le sceau et les armoiries des villes et des communes.

c) Association familiale: toute organisation de fait ou constituée en association sans but lucratif dans le cadre de la loi du 27 juin 1921 sur les associations sans but lucratif et les fondations, ayant pour objet principal la défense des intérêts d'une famille.

Art. 3. Toute personne physique ou association familiale désirant que soit garanti son droit exclusif à porter ses armoiries, à les transmettre et à s'en prévaloir à l'égard des tiers en demande l'enregistrement au Gouvernement.

Art. 4. Le Conseil d'Héraldique et de Vexillologie est chargé de fournir des avis au Gouvernement pour tout ce qui concerne les armoiries et leur enregistrement.

Art. 5. La procédure d'introduction des demandes d'enregistrement d'armoiries est déterminée par le Gouvernement.

Art. 6. Les armoiries nouvelles faisant l'objet d'une demande d'enregistrement ne peuvent appartenir déjà à d'autres personnes physiques que le requérant. Le bénéfice de l'enregistrement est étendu d'office aux parents ou alliés du requérant.

Art. 7. La demande d'enregistrement d'armoiries de familles anciennes est fondée sur la preuve du droit du demandeur de relever ces armoiries et de les transmettre.

Art. 8. Pour que la demande d'enregistrement des armoiries soit prise en considération, celles-ci doivent être conformes aux règles de l'héraldique et ne comporter aucun ornement extérieur qui soit réservé à la noblesse du Royaume.

Art. 9. Le Gouvernement autorise l'enregistrement des armoiries.

Art. 10. Le Gouvernement détermine la procédure et les modalités de l'enregistrement, ainsi que la manière selon laquelle celui-ci peut être modifié, abrogé ou annulé. La modification, l'abrogation ou l'annulation de l'enregistrement peut

être prononcée par le ministre moyennant le respect des modalités suivantes:

a) un rapport motivé du Conseil d'Héraldique et de Vexillologie proposant la modification, l'abrogation ou l'annulation de l'enregistrement;

b) la notification par le ministre à la personne concernée de cette proposition avant l'examen de celle-ci par le Conseil d'Héraldique et de Vexillologie;

c) l'audition de la personne par la Commission ou un de ses représentants ou, si la personne en exprime le souhait, le dépôt d'un mémoire, dans un délai de trente jours à dater de la notification de la proposition par le ministre;

d) la remise de l'avis du Conseil d'Héraldique et de Vexillologie au ministre. Le registre est tenu par le greffier du Conseil d'Héraldique et de Vexillologie.

Art. 11. Les mentions portées au registre sont publiées par extrait au Moniteur belge selon les modalités déterminées par le Gouvernement. Le Gouvernement fixe également les conditions auxquelles des copies ou extraits du registre peuvent être délivrés.

Art. 12. Le Gouvernement détermine les montants des redevances et frais relatifs à l'accomplissement des formalités d'enregistrement et à la délivrance de copies ou d'extraits du registre.

Art. 13. Toute personne qui aura porté publiquement et sans droit des armoiries enregistrées pour autrui sera exclue, par le Gouvernement sur proposition du Conseil d'Héraldique et de Vexillologie, du droit à l'enregistrement d'armoiries.

L'exclusion peut être prononcée par le ministre moyennant le respect des modalités suivantes:

e) un rapport motivé du Conseil d'Héraldique et de Vexillologie proposant l'exclusion;

f) la notification par le ministre à la personne concernée de cette proposition avant l'examen de celle-ci par le Conseil d'Héraldique et de Vexillologie;

g) l'audition de la personne par la Commission ou un de ses représentants ou, si la personne en exprime le souhait, le dépôt d'un mémoire, dans un délai de trente jours à dater de la notification de la proposition par le ministre;

h) la remise de l'avis du Conseil d'Héraldique et de Vexillologie au ministre.

Art. 14. A titre transitoire, sur simple demande des personnes intéressées, formulées dans les deux ans à dater de l'entrée en vigueur du présent décret, les armoiries entérinées et publiées par des associations généalogiques et héraldiques belges reconnues par le Gouvernement sont inscrites dans le registre prévu à l'article 10. L'enregistrement mentionne la date de la première publication de ces armoiries par les soins de la personne désignée.

Le Gouvernement arrête la procédure de reconnaissance des associations.

Art. 15. Le présent décret entre en vigueur à la date de sa publication au *Moniteur belge*.

Promulguons le présent décret, ordonnons qu'il soit publié au *Moniteur belge*.

Bruxelles, le 12 mai 2004.

Le Ministre-Président, chargé des Relations internationales,
H. HASQUIN

Le Ministre de la Culture, de la Fonction publique, de la Jeunesse et des Sports,
C. DUPONT

Le Ministre de l'Enfance, chargé de l'Enseignement fondamental, de l'Accueil et
des Missions confiées à l'O.N.E.,
J.-M. NOLLET

Le Ministre de l'Enseignement secondaire et de l'Enseignement spécial,
P. HAZETTE

Le Ministre du Budget,
M. DAERDEN

Le Ministre des Arts et des Lettres et de l'Audiovisuel,
O. CHASTEL

La Ministre de l'Enseignement supérieur, de l'Enseignement de Promotion
sociale et de la Recherche scientifique,
Mme F. DUPUIS

La Ministre de l'Aide à la Jeunesse et de la Santé,
Mme N. MARECHAL

Note

(1) Session 2003-2004.

Documents du Conseil. — Projet de décret, n° 525-1. — Rapport, n° 525-2.
Compte rendu intégral. — Discussion et adoption. Séance du 5 mai 2004.

Ministère de la Communauté française

4 septembre 2003 – Arrêté du Gouvernement de la Communauté française relatif aux titres de trésor culturel vivant et de chef-d'oeuvre du patrimoine oral et immatériel et à l'octroi des subventions accordées aux personnes ayant reçu ce titre et aux opérateurs organisant les manifestations auxquelles ces titres ont été décernés

Le Gouvernement de la Communauté française,
Vu le chapitre VII du décret du 11 juillet 2002 relatif aux biens culturels mobiliers et au patrimoine immatériel de la Communauté française;
Vu l'avis du Conseil d'Etat, donné le 26 mai 2003;
Vu l'avis de l'Inspection des Finances, donné le 21 février 2003;
Vu l'avis du Ministre du Budget, donné le 27 février 2003;
Sur proposition du Ministre ayant la Culture dans ses attributions,
Arrête:

CHAPITRE I^{er} - Définitions

Article 1^{er}. Au sens du présent arrêté, on entend par:

1. «formes d'expression orale»: les représentations et expressions traditionnelles de communication et d'information, de la poésie, de l'histoire, des mythes, des légendes et autres formes de narration (en ce compris la littérature, la mémoire orale et les contes traditionnels), utilisant le français ou les langues endogènes.

2. «spectacle traditionnel»: les arts d'interprétation pratiqués lors de manifestations festives ou cérémonielles culturelles. Entre autres formes d'expression, on vise l'expression corporelle, la musique, le théâtre, les marionnettes, les jeux, les chants et les danses.

3. «artisanat et savoir-faire»: les techniques traditionnelles liées à la réalisation, l'entretien, et la restauration du patrimoine mobilier (en ce compris le patrimoine mobilier en lien avec le patrimoine immatériel), du patrimoine immobilier ou de toute machine ou outil nécessaire à la fabrication ou à la mise en oeuvre d'un bien culturel mobilier.

4. «tradition»: les pratiques sociales et représentations provenant du passé par transmission inter-générationnelle et auxquelles le groupe attribue un statut particulier.

5. «opérateur»: personne physique ou morale organisant les manifestations du patrimoine immatériel de la Communauté française.

CHAPITRE II. - Les trésors culturels vivants

Section 1^{re}. - Le titre de trésor culturel vivant

Art. 2. procédure d'octroi

§ 1^{er}. La demande peut être introduite auprès de l'Administration

- soit par la personne elle-même;

- soit à l'initiative de la Commission;

- soit à la demande écrite du Collège des Bourgmestre et Echevins de la com-

mune sur le territoire de laquelle la personne est domiciliée;

- soit à la demande écrite d'au moins cent personnes majeures domiciliées en région de langue française ou en région bilingue de Bruxelles-capitale

§ 2. Le dossier de demande d'octroi du titre de trésor culturel vivant comprend, en trois exemplaires, les documents suivants :

1° les coordonnées de la personne;

2° une note décrivant la façon dont elle répond, par ses activités ou compétences, aux critères d'octroi du titre de trésor culturel vivant;

3° son accord écrit à recevoir le titre de trésor culturel vivant et à favoriser la communication et la transmission de son savoir ou savoir-faire.

A dater de la réception des documents par l'Administration et jusqu'à la prise de décision par le Ministre, la personne est tenue d'informer l'Administration de la date et du lieu de ses manifestations publiques et de lui fournir tous les documents ou publications adressés au public.

§ 3. L'Administration transmet le dossier complet à la Commission.

Art. 3. utilisation et procédure de suspension et de retrait du titre

§ 1^{er}. La personne qui a reçu le titre de «trésor culturel vivant» le porte toute sa vie durant.

§ 2. La suspension de l'octroi du titre peut être prononcée par le Ministre moyennant le respect des modalités suivantes :

a) un rapport de la Commission proposant la suspension sur base du constat qu'un ou plusieurs des critères d'octroi n'a pas été effectif pendant une période de plus de trois mois ou que le titre ait été utilisé de manière abusive;

b) la notification par le Ministre à la personne concernée de cette proposition de suspension avant l'examen de celle-ci par la Commission;

c) l'audition de la personne par la Commission ou un de ses représentants ou, si la personne en exprime le souhait, le dépôt d'un mémoire, dans un délai de trente jours à dater de la notification de la proposition de retrait par le Ministre;

d) la remise de l'avis de la Commission au Ministre.

La suspension est prononcée en signe d'avertissement unique avant un retrait définitif.

La suspension est prononcée pour un délai de six mois à dater de la notification par le Ministre à l'opérateur, délai au terme duquel la Commission réexamine la situation et propose le retrait définitif ou, à nouveau, l'octroi du titre.

Section 2^e. - Les subventions octroyées au trésor culturel vivant

Art. 4. Objectifs de la subvention

Le Ministre peut, dans la limite des crédits budgétaires, accorder des subventions à la personne reconnue comme trésor culturel vivant dans le but de favoriser ses activités, de transmettre son savoir et savoir-faire à des successeurs et pour la réalisation, l'acquisition et la restauration de l'équipement indispensable à la pratique, au maintien ou à la transmission de ses activités relatives au patrimoine immatériel.

Art. 5. Le taux de la subvention est fixé à 60 % du prix réel de l'équipement. Le montant de la subvention est diminué de toute autre aide publique se rapportant au même objet.

Art. 6. Pendant une période de dix ans, à dater de la liquidation de la subvention, le bénéficiaire ne peut ni céder à titre onéreux ou gratuit, ni prêter l'équi-

pement subventionné sans l'accord préalable du Ministre. Le bénéficiaire en possède toutefois la pleine jouissance et en supporte la totalité des frais d'entretien et de réparation. Il assume l'entière responsabilité de son utilisation et de sa bonne conservation. Dès constat, il informe l'administration de la perte, du vol ou de la destruction de l'équipement subventionné.

En cas de décès de la personne reconnue comme «trésor culturel vivant», ses ayants-droit sont tenus d'en aviser sans délai l'Administration.

Les ayants droit remettent l'équipement subventionné à l'Administration dans un délai de trois mois, sauf dans le cas où ils peuvent faire la preuve qu'au moins l'un d'entre eux l'utilise à des fins équivalentes.

Art. 7. Procédure d'octroi

La demande de subvention est adressée à l'Administration qui l'enregistre et en accuse réception.

L'Administration la communique sans délai à la Commission.

Art. 8. La demande est établie en double exemplaire sur formulaires délivrés par l'Administration. Elle mentionne toutes les informations utiles à son instruction.

A l'appui de la liste détaillée de l'équipement objet de la demande, le demandeur joint une ou plusieurs offres de prix émanant de fournisseurs consultés. Chaque offre précisera outre les caractéristiques techniques de l'équipement, son prix unitaire, le taux de la taxe sur la valeur ajoutée ainsi que tous les éléments constitutifs du prix de revient tels que le transport, ristourne éventuelle consentie par le fournisseur,... Seront fournis, selon le cas, tous les documents préparés en vue de la passation de marché.

Art. 9. L'Administration notifie au demandeur le montant de la subvention octroyée sur avis de la Commission.

Art. 10. A dater de l'envoi de l'accusé de réception dont question à l'article 7, le demandeur est autorisé à commander l'équipement pour lequel la subvention est sollicitée. Cette autorisation ne vaut en aucun cas promesse de subvention. Toute commande antérieure à cette date entraîne le refus de la subvention.

Art. 11. Préalablement à la liquidation de la subvention, le demandeur fournit à l'administration, dans un délai fixé dans la notification visée à l'article 9, la facture d'achat de l'équipement subventionné délivrée par son fournisseur. Ce document reprendra les éléments apparaissant dans l'offre retenue et dont question à l'article 8. Il portera, en toutes lettres, la mention « certifié sincère et véritable à la somme de... » et sera signé et daté par le fournisseur. S'il fait appel à plusieurs fournisseurs, toutes les factures seront fournies en un seul envoi.

Art. 12. Dès réception des documents prévus à l'article 11, la subvention est mise en liquidation par l'Administration. Le montant de la subvention est liquidé en une seule fois.

Art. 13. Dans le délai de trente jours qui suit le paiement de la subvention, le demandeur est tenu de fournir à l'Administration la preuve de paiement des factures relatives à l'équipement subventionné.

Art. 14. Dans le cas de cession, vol, destruction de l'équipement subventionné endéans la période de dix ans visée à l'article 6, l'Administration exigera le remboursement de la subvention proportionnellement à la valeur de l'équipement,

sauf dans le cas où l'indemnité versée par l'assurance est utilisée à des fins de rééquipement équivalent.

Cette valeur tient compte, vétusté déduite, du prix d'achat de l'équipement subventionné et du montant de la subvention octroyée.

Les ayants droit d'une personne ayant reçu le titre de «Trésor culturel vivant» décédée ne perçoivent pas la subvention.

CHAPITRE III. - Chef-d'oeuvre du patrimoine oral et immatériel

Section 1^{re}. - Le titre de chef-d'oeuvre du patrimoine oral et immatériel

Art. 15. critères d'octroi

Pour obtenir le titre de chef-d'oeuvre du patrimoine oral et immatériel, la manifestation remplit les critères suivants :

1° elle est fondée sur la tradition;

2° elle est exprimée par un individu ou un groupe;

3° elle est reconnue par la communauté dont elle est issue comme répondant aux attentes de cette dernière en tant qu'expression de son identité culturelle et sociale;

4° ses normes et ses valeurs sont transmises oralement, par imitation ou par d'autres manières;

5° elle est conforme aux principes des Droits de l'Homme;

6° elle recouvre au moins une des activités humaines touchant aux domaines suivants :

a) Formes d'expressions orales;

b) Fêtes, spectacles et jeux traditionnels;

c) Artisanat et savoirs-faire;

d) Connaissances et pratiques traditionnelles concernant la nature, dont l'agriculture et l'alimentation;

e) Rites et coutumes.

En outre, la manifestation peut remplir les critères suivants :

1° elle est constamment recréée par la communauté dont elle est issue en fonction du milieu et de l'histoire de celle-ci;

2° elle procure aux individus et aux groupes qui la pratiquent un sentiment de continuité et d'identité;

3° elle présente des qualités esthétiques.

Art. 16. procédure d'octroi

§ 1^{er}. La demande peut être introduite auprès de l'Administration

- soit par la personne responsable de la manifestation;

- soit à l'initiative de la Commission;

- soit à la demande écrite du Collège des Bourgmestres et Echevins de la commune sur le territoire de laquelle la manifestation a lieu;

- soit à la demande écrite d'au moins cent (100) personnes majeures domiciliées en région de langue française ou en région bilingue de Bruxelles-capitale, dont au moins la moitié peuvent faire la preuve qu'elles sont impliquées activement dans la manifestation.

§ 2. Le dossier de demande d'octroi du titre de chef-d'oeuvre du patrimoine oral et immatériel comprend, en trois exemplaires, les documents suivants :

1° les coordonnées de l'opérateur;

2° une note décrivant la façon dont la manifestation répond aux critères d'octroi du titre de chef-d'oeuvre du patrimoine oral et immatériel.

A dater de la réception des documents par l'Administration et jusqu'à la prise de décision par le Ministre, l'opérateur est tenu d'informer l'Administration de la date et du lieu de ses manifestations publiques et de lui fournir tous les documents ou publications adressés au public.

§ 3. L'Administration transmet le dossier complet à la Commission.

Art. 17. procédure de suspension et de retrait

La suspension de l'octroi du titre peut être prononcée par le Ministre moyennant le respect des modalités suivantes :

a) un rapport de la Commission proposant la suspension sur base du constat qu'un ou plusieurs des critères d'octroi n'a pas été effectif pendant une période de plus de trois mois;

b) la notification par le Ministre à l'opérateur de cette proposition de suspension avant l'examen de celle-ci par la Commission;

c) l'audition des organisateurs par la Commission ou un de ses représentants ou, si l'opérateur en exprime le souhait, le dépôt d'un mémoire, dans un délai de trente jours à dater de la notification de la proposition de retrait par le ministre;

d) la remise de l'avis de la Commission au Ministre.

La suspension est prononcée en signe d'avertissement unique avant un retrait définitif.

La suspension est prononcée pour un délai de six mois à dater de la notification par le Ministre à l'opérateur, délai au terme duquel la Commission réexamine la situation et propose le retrait définitif ou, à nouveau, l'octroi du titre.

Section 2^e. - Les subventions octroyées aux opérateurs organisant un chef-d'oeuvre du patrimoine oral et immatériel

Art. 18. objectifs de la subvention

Le Ministre peut, dans la limite des crédits budgétaires, accorder des subventions dans le but de favoriser la préservation de cette manifestation, d'enregistrer son aspect sur des supports physiques et pour la réalisation, l'acquisition et la restauration de l'équipement indispensable à la pratique, au maintien ou à la transmission de la manifestation.

Art. 19. Le taux de la subvention est fixé à 60 % du prix réel de l'équipement. Le montant de la subvention est diminué de toute autre aide publique se rapportant au même objet.

Art. 20. Pendant une période de dix ans, à dater de la liquidation de la subvention, l'équipement subventionné ne peut ni être cédé à titre onéreux ou gratuit, ni être prêté sans l'accord préalable du Ministre. L'opérateur en possède toutefois la pleine jouissance et en supporte la totalité des frais d'entretien et de réparation. Elle assume l'entière responsabilité de son utilisation et de sa bonne conservation. Dès constat, elle informe l'Administration de la perte, du vol ou de la destruction de l'équipement subventionné.

Art. 21. procédure d'octroi

La demande de subvention est adressée à l'Administration qui l'enregistre et en accuse réception.

L'Administration la communique sans délai à la Commission.

Art. 22. La demande est établie en double exemplaire sur formulaires délivrés par l'Administration. Elle mentionne toutes les informations utiles à son instruction.

A l'appui de la liste détaillée de l'équipement objet de la demande, le demandeur joint une ou plusieurs offres de prix émanant de fournisseurs consultés. Chaque offre précisera outre les caractéristiques techniques de l'équipement, son prix unitaire, le taux de la taxe sur la valeur ajoutée ainsi que tous les éléments constitutifs du prix de revient tels que le transport, ristourne éventuelle consentie par le fournisseur, ... Seront fournis, selon le cas, tous les documents préparés en vue de la passation de marché.

Art. 23. L'Administration notifie au demandeur le montant de la subvention octroyée sur avis de la Commission.

Art. 24. A dater de l'envoi de l'accusé de réception visé à l'article 21, le demandeur est autorisé à commander l'équipement pour lequel la subvention est sollicitée. Cette autorisation ne vaut en aucun cas promesse de subvention. Toute commande antérieure à cette date entraîne le refus de la subvention.

Art. 25. Préalablement à la liquidation de la subvention, le demandeur fournit à l'Administration, dans un délai fixé dans la notification visée à l'article 23, la facture d'achat de l'équipement subventionné délivrée par son fournisseur. Ce document reprendra les éléments apparaissant dans l'offre retenue et dont question à l'article 22. Il portera, en toutes lettres, la mention « certifié sincère et véritable à la somme de... » et sera signé et daté par le fournisseur.

S'il fait appel à plusieurs fournisseurs, toutes les factures seront fournies en un seul envoi.

Art. 26. Dès réception des documents prévus à l'article 25, la subvention est mise en liquidation par l'Administration. Le montant de la subvention est liquidé en une seule fois.

Art. 27. Dans le délai de trente jours qui suit le paiement de la subvention, le demandeur est tenu de fournir à l'Administration la preuve de paiement des factures relatives à l'équipement subventionné.

Art. 28. Dans le cas de cession, vol, destruction de l'équipement subventionné endéans la période de dix ans visée à l'article 20, l'Administration exigera le remboursement de la subvention proportionnellement à la valeur de l'équipement, sauf dans le cas où l'indemnité versée par l'assurance est utilisée à des fins de rééquipement équivalent.

Cette valeur tient compte, vétusté déduite, du prix d'achat de l'équipement subventionné et du montant de la subvention octroyée.

En cas de dissolution durant la période de 10 ans visée à l'article 20, le bénéficiaire est tenu d'en informer sans délai l'Administration et remet l'équipement subventionné à l'Administration dans un délai ne dépassant pas trois mois.

CHAPITRE IV. - Dispositions finales

Art. 29. Les demandes de subventions pour de l'équipement relatif au patrimoine immatériel introduites avant la date d'entrée en vigueur du présent arrêté restent soumises aux dispositions antérieurement en vigueur.

Art. 30. L'introduction d'une demande de subvention ne peut être acceptée si une demande antérieure est encore en instance auprès de l'Administration.

Art. 31. Le Ministre ayant la Culture dans ses attributions est chargé de l'exécution du présent arrêté.

Art. 32. Le présent arrêté entre en vigueur le 1^{er} janvier 2004

Bruxelles, le 4 septembre 2003.

Pour le Gouvernement de la Communauté française:

Le Ministre de la Culture, de la Fonction publique, de la Jeunesse et des Sports,
C. DUPONT

Publié le 11 mai 2004

La Communauté française / Direction générale
de la Culture a pour vocation de soutenir
la littérature, la musique, le théâtre, le cinéma,
le patrimoine culturel et les arts plastiques, la danse,
l'éducation permanente des jeunes et des adultes.
Elle favorise toutes formes d'activités de création,
d'expression et de diffusion de la culture à Bruxelles
et en Wallonie.

La Communauté française est le premier partenaire
de tous les artistes et de tous les publics.
Elle affirme l'identité culturelle des Belges
francophones.



CULTURE
PATRIMOINE CULTUREL