

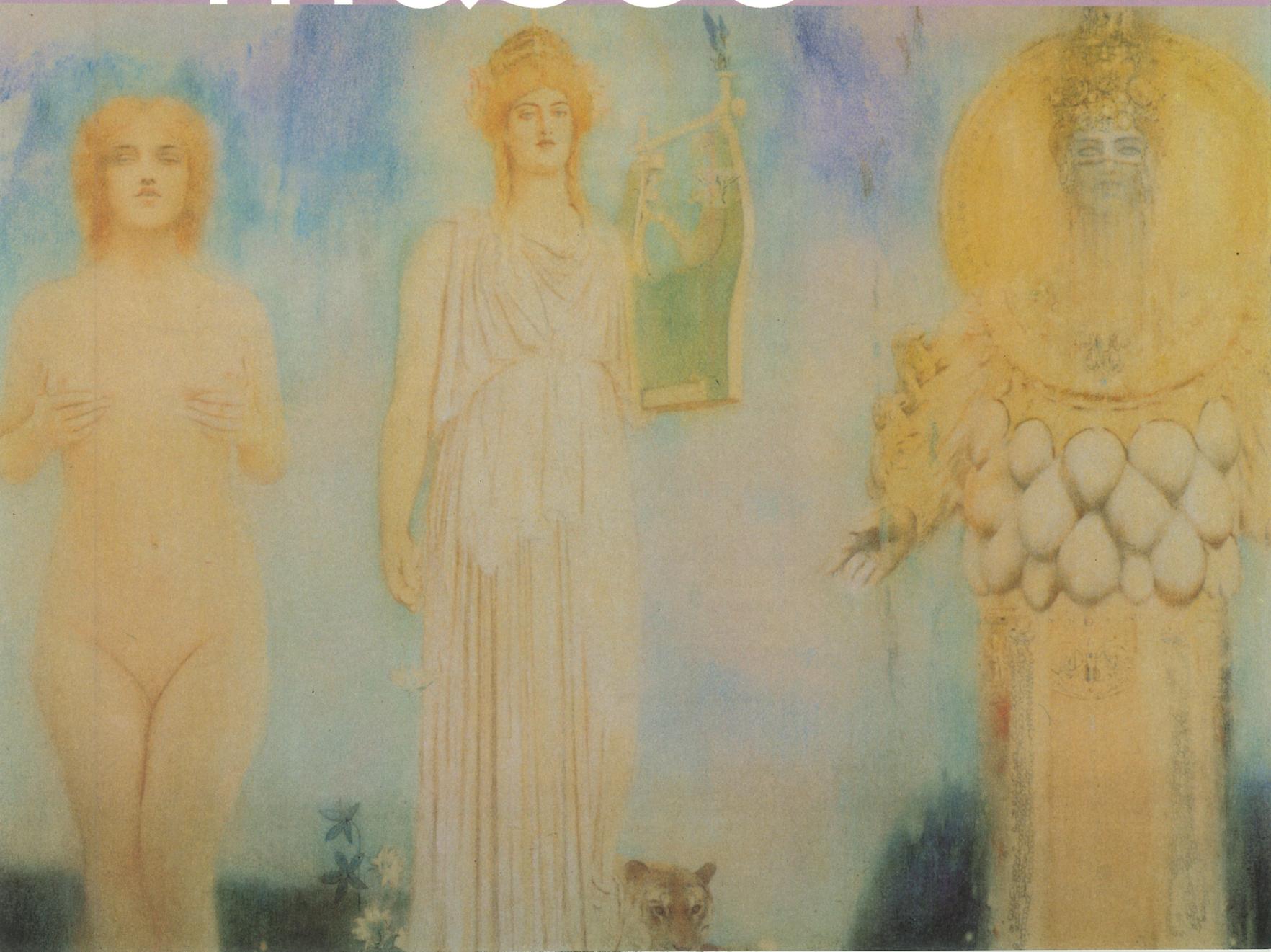
# l'invitation au musée

Courrier  
du Patrimoine culturel  
de la Communauté française

autorisation de fermeture  
Bruxelles X - 2400305

Dépôt Bruxelles X  
Trimestriel

N° 14  
2<sup>ème</sup> trimestre 2006



# l'invitation au musée

Courrier du Patrimoine culturel de la Communauté française  
Trimestriel n°14 – 1<sup>er</sup> avril au 30 juin 2006  
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

Christine Guillaume  
*Directrice générale de la Culture f.f.*

## Rédacteur en chef

Patrice Dartevelle

## Secrétaire de rédaction

Gaëtan Van Goidsenhoven

## Conseil de rédaction

### *Président*

Patrice Dartevelle

### *Secrétaire*

Gaëtan Van Goidsenhoven

### *Membres*

Suzette Henrion-Giele  
Geneviève Van Nimmen  
Nathalie Nyst  
Andrée Van Bever  
Petra Jarosova  
Caroline Marchant  
Claude Vandewattyne  
Jean-Paul Springael

*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*

## Conception graphique

ÉO Design, Bruxelles

## Imprimeur

Édition & Imprimerie, Bruxelles

*En couverture:  
Orphée (1913), Fernand Khnoff.  
Inv. APC 246, collection du Patrimoine culturel, en dépôt  
au Musée d'Art moderne et d'Art contemporain, Liège.*

# Sommaire

## 2 Éditorial

Patrice Dartevelle

## 4 La collection du Patrimoine culturel

Caroline Marchant

## 9 Dossier: Musées hors les murs

Les succursales - Le MAC's - Le mois de l'Expérimentarium -  
Le Musée en Plein Air du Sart-Tilman - Le Village des Musées  
bruxellois - Ecomusée du Bois-du-Luc - L'Ecomusée du Pays  
des Collines

François Mairesse, Céline Ganty, Philippe Léonard, Jean Housen, Stéphanie Masuy, Karima Haoudy,  
Odette Triffin, Geneviève Rondeaux, Patrice Dartevelle, Céline de Viron

## 32 A musée vous !

## 33 Arrêtés et décrets

Arrêtés du Gouvernement de la Communauté française instituant  
les missions, la composition et les aspects essentiels des instances  
d'avis du secteur culturel

# Éditorial

( Patrice Dartevelle

Directeur du Service général du Patrimoine culturel et des Arts plastiques

## Vendre ses collections ?

*On est accoutumé à la vente par les musées américains de pièces de leurs collections. Il peut parfaitement s'agir d'œuvres de valeur puisque la logique veut que si on souhaite de l'argent, il faut vendre ce qui peut en rapporter.*

*Dans la structure privée et libre des musées américains, une opération de ce type peut être impossible à empêcher, même si elle a lieu pour le pire des motifs : payer personnel et créanciers.*

*En Europe continentale régnait généralement une doctrine ferme, celle dite de l'inaliénabilité des collections muséales. La France est particulièrement ferme sur la question et impose par voie légale l'inaliénabilité des collections des musées reconnus « musée de France ».*

*L'affaire n'est pas simple. Contrairement à ce que quelques-uns croient encore, les collections des musées publics belges ne sont pas forcément inaliénables. On l'a bien vu quand, voici quelques années, la Ville de Liège avait songé à vendre le Picasso en sa possession pour rembourser ses dettes. Il a fallu l'exceptionnelle autorité d'un ministre régional pour l'en empêcher.*

*En Belgique, pour être inaliénables, les biens publics doivent figurer dans le domaine public des biens du pouvoir concerné. Deux solutions existent pour que ce soit le cas : l'évidence liée aux fonctions du pouvoir concerné, c'est-à-dire principalement la maison communale, ou la déclaration volontaire. Celle-ci ne coûte rien mais, si on a été trop large dans la définition, elle peut se révéler gênante pour mobiliser des liquidités. Les biens non placés dans le domaine public relèvent du domaine privé du pouvoir public, pour lequel l'aliénation est parfaitement possible.*

*Pour les pièces appartenant à des musées privés, situation aujourd'hui des plus fréquentes, le caractère inaliénable des collections est purement déontologique ou relève d'une contrainte*

*imposée par le pouvoir subsidiant – c'est le cas de la Communauté française. En cas de menace de déconfiture, l'institution se verrait irrémédiablement contrainte à la vente.*

*La grande question n'est toutefois pas là. C'est celle de la vente pour des raisons d'opportunité. Il peut s'agir soit de vendre des pièces mal intégrées dans les collections, soit de vendre pour acheter des pièces davantage souhaitées ou, au pire, de vendre pour réaliser des aménagements du bâtiment.*

*Dans tous les cas, pour avoir un sens, la vente doit porter sur des pièces à valeur vénale importante.*

## Problèmes récents

*Le Centraal Museum d'Utrecht a réalisé en 2006 une vente encore différente.*

*Il a vendu un nombre assez important de pièces de faible valeur et a logiquement récolté un bien petit montant, un peu plus de 200.000 euros <sup>(1)</sup>.*

*La logique relève du déstockage, de la libération d'espace dans les réserves.*

*Plus récemment, le Kaiser Wilhelm Museum de Krefeld a envisagé de mettre en vente sa pièce la plus chère, un Monet, estimée à quelque 20 millions d'euros. Avec une telle somme, le musée comptait refaire la toiture et changer la climatisation des salles d'exposition <sup>(2)</sup>. L'affaire n'a pas dépassé le stade de l'intention, le président de la fédération des musées allemand déclarant : « C'est la violation d'un tabou absolu ».*

*Il peut aussi s'agir de fournir l'argent nécessaire au propriétaire du musée.*

*En Allemagne encore, mais dans un domaine connexe à celui*

*des musées, le Gouvernement du Land de Bade-Wurtemberg a conclu un accord avec la famille grand-ducale de Bade pour régler un litige de 70 millions d'euros remontant au moins à 1918.*

*Au nombre des objets litigieux, 3.500 manuscrits médiévaux de la bibliothèque du Land à Karlsruhe. Parmi eux, le fonds des manuscrits enluminés de la Reichenau sur le lac de Constance, que le Land veut vendre pour clôturer le conflit <sup>(3)</sup>.*

*Le code de déontologie de l'ICOM (point 4.3. Politique et procédure de cession) n'envisage la question du dessaisissement qu'avec une extrême prudence (la décision de vendre ou de se défaire des éléments des collections ne doit être prise qu'après mûre réflexion), mais il ne l'exclut pas et dispose surtout que « les sommes ou avantages obtenus par le biais du dessaisissement et de la cession d'objets et de pièces provenant de la collection du musée doivent uniquement être engagés au bénéfice de la collection et, notamment, pour l'acquisition de nouveaux objets ».*

*On est donc loin du « tabou ».*

*De fait, le terme n'est pas adéquat et ne peut l'être.*

## **L'inaliénabilité sans tabou**

*Les vraies raisons de l'inaliénabilité existent.*

*Mettre une pièce dans un musée est un acte qui consiste précisément à la soustraire aux aléas des échanges et de destruction éventuelle. L'ampleur de la collection n'est pas une tare, elle est la mesure de la curiosité qui doit être la nôtre.*

*Interdire la vente des collections, c'est interdire par avance le jeu des intérêts ou des passions de toute sorte.*

*On sait aussi d'expérience que des œuvres jugées sans intérêt peuvent être estimées à l'inverse un jour ou l'autre. Que serait-il resté des symbolistes si, il y a trente ou quarante ans, les musées les avaient vendus ?*

*Il y a aussi la contradiction entre le besoin de financement qu'implique la vente d'œuvres hautement estimées et la déclaration affichée de ne se séparer que des œuvres de peu d'intérêt.*

*Même si mon raisonnement est en partie fondé sur la crainte*

*d'ôter le couvercle de la boîte de Pandore, je crois que le maintien de l'inaliénable ne peut être entamé.*

*Je ne ferais qu'une restriction. La vente ou l'échange entre musées reconnus devrait être possible au moins dans des cas particuliers. Ainsi, lorsqu'on veut donner plus de cohérence aux collections, on devrait pouvoir permettre une aliénation dans les limites indiquées.*

*Pour des raisons d'ordre historique, il arrive, parfois au sein d'une même ville, que des pièces soient affectées à un musée alors que logiquement elles devraient relever d'un autre. Il faut prendre en considération aussi le fait que de nombreux musées sont de création assez récente et que parfois des pièces se trouvent à un endroit qui était le seul disponible au moment de l'entrée dans les collections.*

*Adapter rationnellement des situations devrait être possible du moins entre musées.*

*En tout état de cause, on voit bien que la décision d'entrer une pièce rare dans les collections doit être réfléchie. La véritable clef du problème est là.*

*Certes, sur ce plan, les différences entre musées sont importantes. Pour faire simple, certaines pièces sont retenues pour leur valeur intrinsèque, d'autres pour leur exemplarité. Ce dernier cas est épineux et, dans des domaines où le plus souvent il y a abondance, la non sélection peut aboutir à transformer les réserves en inutiles capharnaüms.*

*Comme je l'ai montré plus haut par quelques exemples, la situation actuelle, même en Europe continentale, montre une accélération des processus marchands dans les musées.*

*Sous un angle (recherche de public, de ventes ...), un plus grand souci économique est souhaitable de la part des musées, mais il ne devrait pas toucher les collections. Ne pas vendre des pièces de collection ne relève pas d'un tabou, c'est simplement avoir le sens du long terme et du respect du bien public.*

1. Jean Vouet (Bounameaux Art Press) *Faute de place, un musée d'Utrecht «fait le ménage».* *Le Soir (Immo)* du 23 mars 2006.

2. *Libération* du 18 septembre 2006.

3. Jean-Claude Schmitt. *Il faut sauver les manuscrits de Karlsruhe,* *Le Monde* du 6 octobre 2006.

# La Collection du Patrimoine culturel

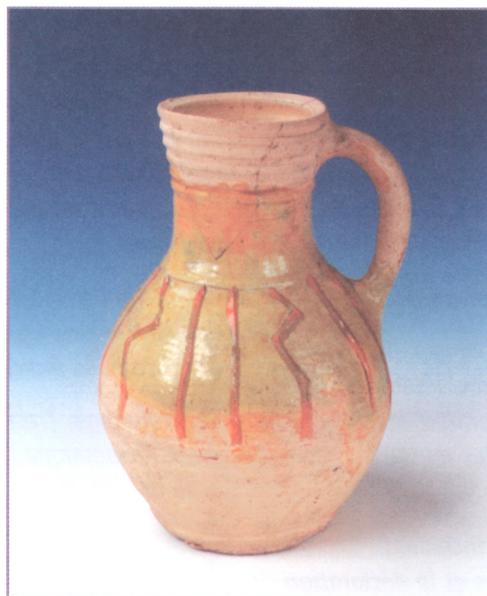
( Caroline Marchant

Attachée au service du Patrimoine culturel

## A l'origine de la Collection

La naissance de la Collection est à replacer dans le contexte particulier du début des années 80. En terme d'enrichissement des collections, avant la communautarisation, l'Etat parvenait à couvrir presque tous les domaines de l'Art, que ce soit par le biais des achats de l'Administration auprès d'artistes vivants ou par les budgets d'acquisitions dont il dotait ses nombreux musées. La Communauté française, au début des années 80, se retrouve confrontée à une situation bien différente. Si la Collection des Arts plastiques couvre le pan contemporain de la création en Belgique, la Communauté française ne peut assurer une couverture complète des domaines du Patrimoine culturel avec le Musée de Mariemont comme seul établissement scientifique. En outre, à cette époque, les problèmes financiers des pouvoirs locaux permettent difficilement d'accroître les collections des musées qui en dépendent, même en tenant compte d'une possible subvention de la part de la Communauté française. La création de la Collection du Patrimoine culturel est ainsi considérée comme une réponse possible à cette situation problématique pour l'accroissement des collections muséales.

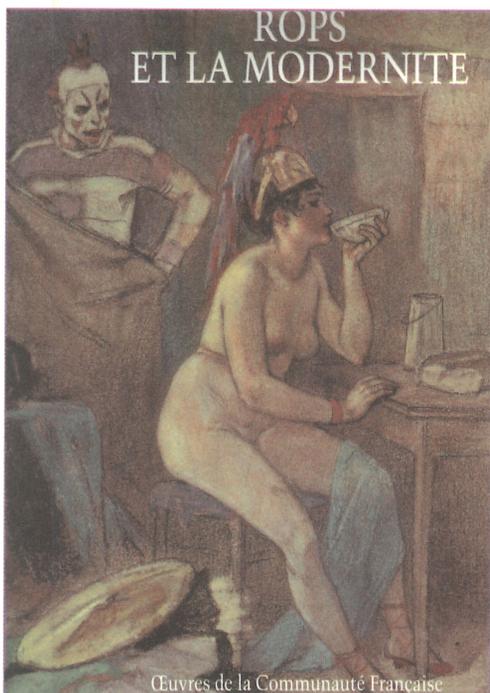
Quel est le point commun entre un masque mixtèque, des planches originales de BD signées Jijé, une fontaine de Pol Bury, une péniche du 19<sup>ème</sup> siècle, des amphores d'époque gallo-romaine et un vase en bronze de Philippe Wolfers? A priori aucun, si ce n'est que toutes ces œuvres font partie de la Collection du Patrimoine culturel de la Communauté française. En effet, depuis plus de 20 ans, la Communauté française mène une politique d'achat d'œuvres d'art qu'elle met en dépôt dans les musées afin d'aider ceux-ci dans la constitution ou le renforcement de leurs collections. Elle reste donc propriétaire de ces œuvres qui constituent une collection étonnement hétéroclite puisque cette dernière n'est cloisonnée ni dans le temps ni dans l'espace. A ce jour, la Collection est composée de plus de 21.000 pièces mises en dépôt auprès d'une soixantaine d'institutions muséales à Bruxelles et en Wallonie.



Cruche en terre cuite avec glaçure, décoration à la barbotine, XIII<sup>ème</sup> siècle. Cette pièce appartient à une collection de 563 poteries médiévales, la collection Warginaire, mise en dépôt au Musée de la Céramique d'Andenne. © Musée de la Céramique d'Andenne.

La politique d'acquisition et de mise en dépôt d'œuvres d'art adoptée par la Communauté française se manifeste dès 1983, année où elle se dote d'un budget important pour l'«achat d'œuvres d'art majeures» lui permettant de répondre à des besoins divers en termes d'acquisitions. Dès 1985, l'Administration du Patrimoine culturel est dotée d'un budget propre – hors Mariemont et Seneffe – pour l'acquisition d'œuvres pour les musées. 1985 donne ainsi le véritable coup d'envoi de la Collection du Patrimoine culturel qui, dès l'année suivante, se voit accompagnée d'une organisation plus systématique.

Cette Collection s'est longtemps construite sur base de l'utilisation de deux budgets d'acquisitions, l'un plus souple fonctionnant comme une caisse réalimentée tous les ans, l'autre plus restrictif. En 1987, l'apport de plus de 100 Millions de FB sur le premier de ces budgets – dans un contexte de prise



Couverture du catalogue de l'exposition « Rops et la Modernité – Œuvre de la Communauté française », présentée successivement au Musée communal d'Ixelles, à la Villa des Cèdres de Bellinzona (Italie) et au centre Wallonie-Bruxelles de Paris.

de conscience par les politiques des faibles moyens des musées en termes d'acquisitions, suscitée par l'annonce de la vente de la succession Magritte à Londres – viendra pendant quelques années multiplier les acquisitions et permettre l'achat d'œuvres relativement coûteuses. Depuis 1993, les achats sont effectués exclusivement sur le deuxième article budgétaire dont l'intitulé exige le dépôt dans un musée. Les moyens dont dispose l'Administration, tournant en moyenne autour d'un budget annuel de 230.000 euros, sont limités au vu des prix du marché. Elle a ainsi développé, afin de pouvoir procéder à des acquisitions plus importantes, des mécanismes particuliers tels que l'achat en co-propriété ou la scission de la dépense sur deux années budgétaires.

### La nature de la collection

Archéologie, beaux-arts, arts décoratifs, ethnologie, histoire, sciences et techniques, archives : ce sont tous les domaines du patrimoine culturel mobilier qui sont représentés à travers les pièces de la collection. Un bref coup d'œil à l'inventaire suffit pour se rendre compte de son incroyable éclectisme. Cette diversité fait d'elle une collection tout

une péniche datant de 1892 et des masques non européens. La Collection fait le grand écart entre des pièces du Paléolithique et des œuvres d'artistes contemporains. Les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle sont clairement les périodes les plus fortement représentées au niveau des dossiers d'achat traités. Et si la majorité des pièces sont à rattacher à la production artistique en Communauté



Julien Dillens, tête de nymphe en bronze, vers 1895. En 1994, cinq œuvres ont été acquises en vue d'une mise en dépôt au Musée Horta de Bruxelles qui souhaitait s'enrichir de pièces décoratives. Photographie prise lors d'une opération de récolement.

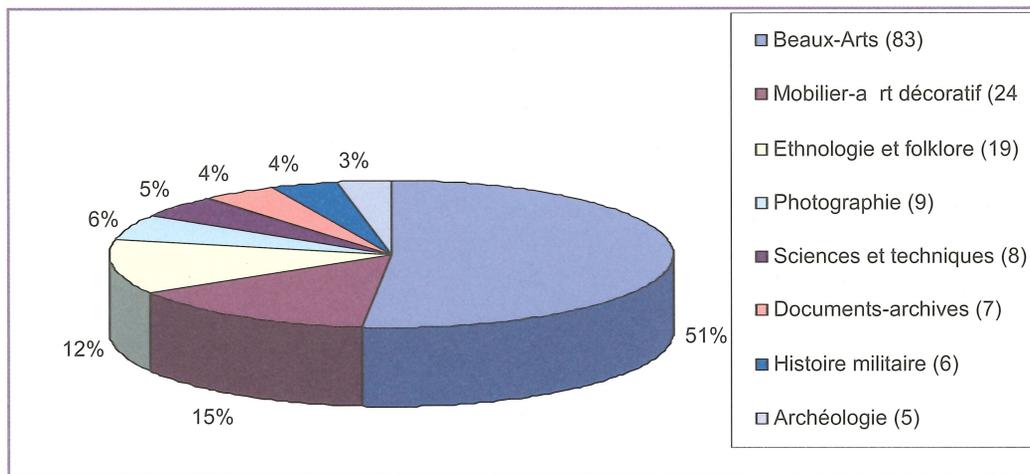
à fait particulière. Dans le cahier d'inventaire se côtoient des œuvres d'artistes de renommée internationale tels René Magritte, Félicien Rops, Fernand Khnopff et Paul Delvaux, des collections archéologiques, du mobilier art déco, des archives littéraires, mais également des marionnettes du Théâtre de Toone,

française, de nombreuses œuvres donnent à la Collection une dimension internationale.

La nature étonnamment diversifiée de la Collection est essentiellement le reflet des différents types de collections présentées par les institutions muséales que la Communauté

française a choisi d'aider, soit de manière ponctuelle, soit dans un contexte de projets plus vastes visant à structurer l'action muséale et mettre en valeur le patrimoine en Communauté française. Les musées conventionnés par la Communauté française ont ainsi été clairement privilégiés par les achats de la Communauté française. Ce qui n'exclut pas des dépositaires les institutions non subventionnées.

Le graphique ci-dessous présente la répartition de la Collection par catégorie en prenant comme critère le nombre de dossiers d'acquisition traités, sur un total de 161 dossiers. On constate que la Collection est dominée par la catégorie Beaux-Arts,



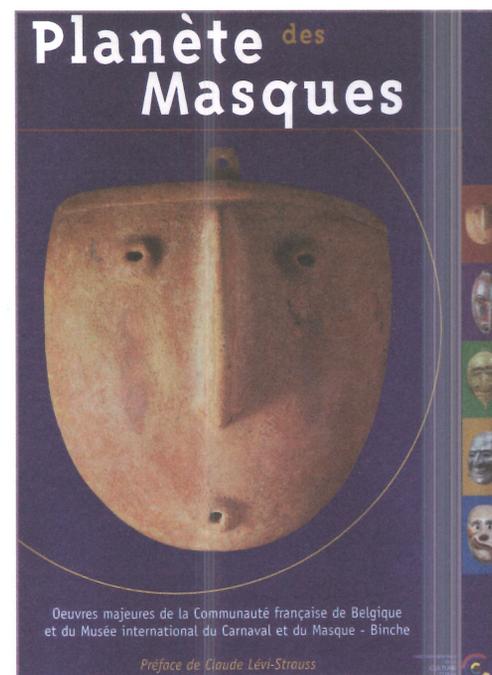
Répartition par catégorie en fonction du nombre de dossiers d'acquisition depuis 1983.

elle-même composée à 58% d'œuvres de Félicien Rops (1.142 pièces). Il faut voir dans cette ligne d'achat prioritaire et sans égale au sein de la Collection plus qu'une aide muséale, mais bien, de manière plus ou moins explicite, la volonté de porter l'artiste au rang d'artiste vedette de la Communauté française.

La catégorie Mobilier et Arts décoratifs vient ensuite au second rang. On épinglera dans cette catégorie plusieurs pièces de mobilier de Gustave Serrurier-Bovy mis en dépôt au Musée Curtius de Liège, mais aussi des ensembles de céramique tels que les collections Warginaire et Anselme mises en dépôt au Musée de la Céramique d'Andenne.

Ce sont ensuite les acquisitions relevant de l'Ethnologie et du Folklore qui sont mises à l'honneur. Ces dernières sont en grande partie déposées au Musée international du Carnaval et du Masque de Binche, institution qui a bénéficié depuis 1983 du soutien sans faille de la Communauté française en matière d'acquisition. Les achats

La catégorie Photographie est quant à elle essentiellement composée de pièces mises en dépôt au Musée de la Photographie



Couverture du catalogue de l'exposition « Planète des Masques. Œuvres majeures de la Communauté française de Belgique et du Musée international du Carnaval et du Masque de Binche » présentée en 1995 au Musée de Binche.

de Charleroi. Après les catégories Documents-Archives et Histoire Militaire, c'est l'Archéologie que l'on retrouve en dernière place alors que l'ensemble de cette catégorie (16.657 pièces réparties sur 5 collections) représente 79% des éléments de la Collection. L'Archéologie a essentiellement été mise à l'honneur ces dernières années, avec notamment l'achat de deux collections importantes provenant des fouilles à Pommeroeul et mises en dépôt à l'Espace gallo-romain d'Ath.

« Rops » et les acquisitions pour Binche sont les seuls pans de la Collection qui, de par leur importance et leur qualité, ont pu être mis en valeur par le biais, dans chaque cas, de l'organisation d'une exposition et de la publication d'un catalogue.

## Enjeux

Aider les musées à compléter ou à renforcer leur collection constitue l'enjeu principal de la politique d'acquisition de la Communauté française. D'autres enjeux interviennent,

idéalement ensemble à la décision d'une acquisition, l'un des ces deux aspects prend parfois le pas sur l'autre. Néanmoins, le projet d'acquisition d'une œuvre ne se conçoit pas sans sa mise en perspective dans une institution

du rapport de l'Administration. Ce rapport rend compte non seulement de la valeur intrinsèque de la pièce, de l'intérêt particulier de son apport aux collections du musée dépositaire, mais également de la justification du prix proposé.



*Laure, chantier Jambon Frères à Ombret, 1892. Il s'agit de l'un des derniers témoins de ce type de péniche (herna-mignole).*

pouvant parfois prendre le pas sur la seule dimension d'aide muséale : l'intérêt intrinsèque de l'œuvre comme témoin important de notre patrimoine culturel, la préservation d'une œuvre menacée, la nécessité de maintenir un ensemble groupé, d'en permettre l'étude, le souci de contrer la fuite de notre patrimoine hors de nos frontières ou d'en permettre le rapatriement; autant de dimensions qui peuvent se combiner et être prises en compte. Et si accroissement cohérent des collections d'un musée et acquisition d'une œuvre d'un grand intérêt patrimonial président

garantissant sa mise en valeur et sa bonne conservation.

## Procédures

La proposition d'achat d'une œuvre émane le plus souvent du musée qui sollicite une mise en dépôt d'une œuvre. Mais la proposition peut tout aussi bien provenir directement du vendeur. L'achat peut également être suggéré par l'Administration ou encore directement par le Ministre ayant la Culture dans ses attributions. C'est ce dernier qui décide de l'achat, sur base

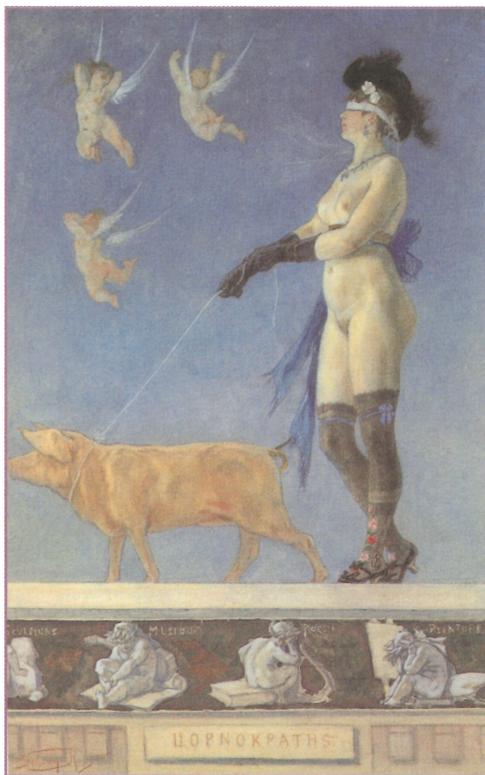
Les modalités d'achat sont multiples. Les dons et les legs sont rarement venus enrichir la Collection, profitant vraisemblablement directement aux musées. Près d'un dossier d'achat traité sur six concerne une vente



*Divinité assise, pierre calcaire, époque romaine, Pommeroeul. Cette sculpture appartient à la Collection archéologique Wargnies, acquise en 2004/2005. Cet ensemble, ainsi que la collection Demory acquise en 2003, vient rejoindre les importantes découvertes archéologiques faites à Pommeroeul – dont les célèbres barques- exposées à l'espace gallo-romain d'Ath.*

publique. D'importantes salles de vente à l'étranger ont ainsi servi de décor à plusieurs acquisitions. On pointera essentiellement

la prestigieuse vente de l'atelier d'André Breton à l'Hôtel Drouot de Paris en 2003. Outre les ventes publiques, le vendeur présente tous les profils que l'on peut rencontrer sur le marché de l'art : collectionneur, antiquaire, galeriste, simple particulier, membre de la famille ou ami de l'artiste, ou encore l'artiste lui-même.



Félicien Rops, Pornokratès, aquarelle, pastel et gouache, 1878. Œuvre incontournable de l'artiste, mise en dépôt au Musée provincial Félicien Rops de Namur. © Musée F. Rops

## Gestion

L'Administration délègue la gestion physique de l'œuvre à l'institution dépositaire. Le service du Patrimoine culturel prend en charge la tenue d'un inventaire propre à la Collection – sur papier et sous forme électronique –, les demandes de prêts,



Gustave Marissiaux, Charbonnages et hauts fourneaux. Partie d'une vue stéréoscopique extraite de La Houillère (1904-1905). Cette vue fait partie du fonds Gustave Marissiaux, photographe pictorialiste installé à Liège. Mise en dépôt au Musée de la Photographie à Charleroi. © Musée de la Photographie à Charleroi.

les autorisations de reproduction ainsi que les éventuelles mesures de conservation/restauration. Un acte de dépôt, se basant sur le modèle de l'arrêté royal relatif aux inventaires,

aux dépôts et aux prêts d'œuvres d'art du 08-03-1951, établit les responsabilités et obligations du dépositaire. Le service mène également des opérations de récolement.



Masque Teotihuacan, pierre, 200-750 après J-C, Mexique. Dépôt au Musée international du Carnaval et du Masque de Binche. La Communauté française a largement contribué au développement des collections sud-américaines du Musée. © H. Dubois

Un regard rétrospectif sur les acquisitions et la contribution significative de celles-ci à l'enrichissement des collections muséales en Communauté française ne peut qu'enjoindre le service du Patrimoine culturel à poursuivre avec enthousiasme la voie tracée voici une vingtaine d'années.

Pour toute information ou demande, prendre contact avec  
Caroline Marchant au 02 413 25 44,  
ou adresser un courrier au :  
Secteur de la Collection du Patrimoine culturel  
Service du Patrimoine culturel  
Ministère de la Communauté française  
Bld Léopold II, 44 à 1080 Bruxelles

# Les succursales

( François Mairesse

Directeur du Musée royal de Mariemont

## Réseaux, filiales et partenariats

De telles opérations se rapprochent des politiques de mise en réseau, initiées depuis longtemps par des musées de toutes tailles. Ainsi, en Belgique, les Musées royaux des Beaux-Arts gèrent depuis longtemps le Musée Constantin Meunier et le Musée Wiertz, les Musées royaux d'Art et d'Histoire s'occupent du Pavillon chinois, de la Tour japonaise ou du Musée des Instruments de musique, le Musée gaumais, installé à Virton dirige le Musée Baillet-Latour, le Musée lapidaire de Montauban et le Musée de la vie paysanne de Montquintin, le Musée royal de Mariemont a installé, récemment, une antenne dédiée aux fouilles de Liberchies, à proximité du site. Ces dernières opérations témoignent d'une volonté très actuelle de rationalisation par la mise en commun de ressources administratives ou scientifiques. Mais la création de succursales par certains grands musées constitue un phénomène autrement particulier, sans doute révélateur de l'esprit de notre début de millénaire.

A cet égard, les nouvelles stratégies récemment mises en place par le Centre Pompidou et le Musée du Louvre constituent un événement aussi spectaculaire qu'inhabituel vis-à-vis de nos pratiques quotidiennes. En l'espace de quelques années, sous la houlette de son nouveau directeur Henry Loyrette, le Louvre a décidé de créer une filiale en France et d'établir un partenariat

**Bilbao, Atlanta, Metz, Lens, Hong-Kong... Depuis une dizaine d'années, certains des plus grands musées ont commencé à se développer d'une manière apparemment nouvelle, en créant des succursales. Ce phénomène peu banal témoigne d'évolutions manifestes qui s'opèrent au sein du monde muséal et dont les maîtres mots pourraient être la rationalisation des processus organisationnels ainsi que la mise en marché.**

à l'étranger. C'est la ville minière de Lens, dans le Nord-Pas-de-Calais, qui a été choisie en 2004 pour accueillir le Louvre 2. Si les objectifs de décentralisation et de démocratisation culturelle sont évoqués par les partenaires, c'est évidemment aussi, pour les Lensois, l'espoir d'une manne touristique importante pour leur région qui est mise en évidence. Le projet architectural



Projet du futur Louvre-Lens. © Sanaa

retenu, conçu par le groupe japonais Sanaa, devrait être inauguré en 2009. En 2004 également, le public un peu ébahi apprenait qu'un partenariat de trois ans débutant en 2006 allait être signé avec le High Museum d'Atlanta, afin d'y présenter des expositions temporaires constituées avec plusieurs

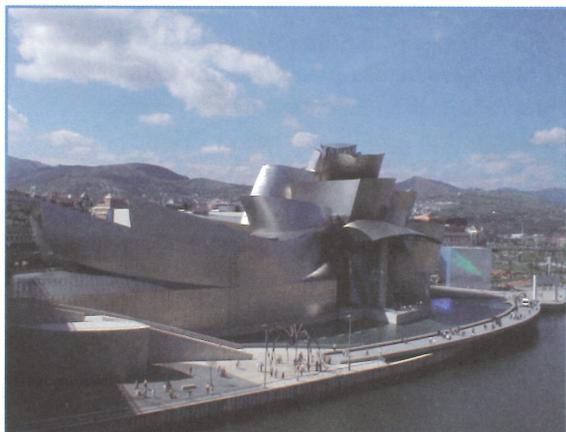
des chefs-d'œuvre du Louvre, dont certains n'avaient pas quitté les collections depuis des années. En 2003, le Centre Pompidou (sous la houlette de Bruno Racine) et la Ville de Metz s'associaient pour créer un Centre Pompidou 2, dont l'architecture était confiée à Shigeru Ban, Jean de Gastines et Philip Gumuchdjian ; l'inauguration du centre est prévue pour 2008. L'année dernière, le même Centre Pompidou déposait sa candidature, d'abord seul (dénigrant quelque peu ses concurrents américains pour leurs méthodes trop commerciales) puis en partenariat avec le Musée Guggenheim, afin de réaliser un musée d'art contemporain à Hong-Kong.

## L'internationalisation du musée

La position de ces deux institutions nous touche profondément à plus d'un titre. D'abord, il ne s'agit pas de musées situés à des milliers de kilomètres de chez nous, mais d'institutions que nous connaissons bien, que nous avons déjà tous visitées, situées dans un pays dont les politiques économiques et culturelles s'apparentent aux nôtres. Ensuite ces deux institutions jouent un rôle de premier plan au sein du monde muséal francophone et leur propre politique est souvent suivie : la création de succursales pour le Louvre

ou le Centre Pompidou constitue un geste susceptible de montrer sinon l'exemple – tous les musées ne sont pas destinés à créer des filiales – du moins une certaine direction dans laquelle le monde des musées semble s'engager. Peut-on pour autant parler de réelle mutation du monde muséal ? Certes, ce phénomène est pratiquement neuf, mais il n'en constitue pas moins l'aboutissement d'une certaine logique liée aux règles du marché tout autant qu'à une optique de décentralisation publique.

Du côté du marché, c'est sans conteste la Fondation Guggenheim qui illustre



Musée Guggenheim de Bilbao. © F. Mairesse

le mieux cette logique d'internationalisation du musée. Ce phénomène constitue, dans le monde des affaires, un événement naturel lié à la croissance des entreprises autant qu'une affirmation de leur réussite : créer des succursales permet d'accroître ses parts de marché, de prospecter sous de nouveaux cieux et donc de générer de plus amples profits. A ce jeu, les Etats-Unis ont, depuis plus d'un demi-siècle, longtemps été les champions incontestés de la multinationalisation.

Les plus grands musées, depuis cette époque, connaissent également bien le jeu des échanges internationaux (la création de l'Icom en témoigne), organisant régulièrement de grandes expositions internationales, d'abord en vue de l'amélioration des relations diplomatiques puis, de plus en plus, la crise économique aidant, afin de générer des revenus appréciables. L'ère des blockbusters, ces grandes expositions drainant les foules, si elle commence dès les années 1960, se développe surtout à partir du milieu des années 1980 alors que les subventions publiques ont tendances à diminuer, s'accompagnant d'un marchandising sans précédent. La commercialisation accrue du modèle organisationnel des musées n'est évidemment pas étrangère au développement des stratégies d'internationalisation.

On peut supposer que c'est par le biais des boutiques de musées que, dans un premier temps, les musées ont envisagé d'étendre leur zone d'influence. Un certain nombre de grandes institutions développent en effet dès cette époque des boutiques franchisées sur d'autres continents, notamment en Asie. Un phénomène, cependant, parmi tous les autres, va marquer le développement de ces tendances : l'inauguration du Musée Guggenheim à Bilbao.

### La voie tracée par le Guggenheim de Bilbao

En inaugurant en 1997 le vaisseau à la coque de titane dessiné par Franck Gerhy sur les bords de la Ria de Bilbao, la Fondation Guggenheim marque profondément l'évolution du monde muséal. Le projet basque semble en effet démontrer, après quelques années de fonctionnement, que l'investissement dans la culture offre un retour économique énorme et pratiquement instantané, notamment au travers des flux financiers produits par

le tourisme ; d'où l'équation (pas toujours vérifiable) qui sera maintes fois utilisée pour convaincre de potentiels décideurs : « grand architecte + marque connue = retour sur investissement garanti ». D'où aussi le succès des projets architecturalement très ambitieux, ainsi que les appels du pied lancés vers les musées les plus connus, susceptibles de pouvoir constituer une véritable « marque ». A ce jeu, ce ne sont pas toujours les plus grands musées qui ont initié la démarche : le British Museum, le Metropolitan Museum, la National Gallery de Londres ou celle de Washington ne semblent pas avoir de projets de succursales. La Fondation Guggenheim, par contre, a misé depuis des années sur cette carte. Créée en 1937, elle a longtemps dirigé le seul musée conçu par Franck Lloyd Wright à New York et achevé en 1959. Elle gère aussi depuis 1979 la collection de Peggy Guggenheim (nièce de Solomon) située dans un palais à Venise. L'arrivée en 1988 de Thomas Krens à la tête de la Fondation va accélérer le cours des événements : agrandissement du musée de New York en 1992, ouverture du musée de Bilbao et d'une succursale à Berlin (en partenariat avec Deutsche Bank) en 1997. On sait le succès immédiat de l'opération basque, les millions de touristes qui se pressent à Bilbao alors qu'ils n'y auraient jamais mis les pieds autrement, les devises drainées par ces derniers, mais aussi l'incroyable publicité faite à la maison mère, la Fondation Guggenheim, qui a sans doute bénéficié de cette publicité autant que le Pays basque. La Fondation n'en est pas restée là : elle gère depuis 2001 un musée à Las Vegas avec le Musée de l'Ermitage (ce dernier étant également présent à Amsterdam et à Londres). Ces implantations ne constituent que la partie concrétisée des opérations de déploiement de la « firme » ; de nombreux autres projets ayant été entrepris, certains abandonnés, d'autres

appelés à voir le jour dans les années à venir. On a ainsi entendu parler de Séville, Madrid, Vienne, Tokyo, Salzbourg, Lyon, Taichung ou Sao Paulo ; on évoque plutôt, actuellement, Rio de Janeiro (un projet avec l'architecte Jean Nouvel) et Hong-Kong A l'ombre de la Fondation, d'autres projets moins spectaculaires poursuivent leur développement : le Museum of Fine Arts de Boston a implanté une « filiale » à Nagoya, avec un succès mitigé. Le Whitney Museum of American Art de New York a été approché par la ville de Miami pour y implanter une annexe <sup>[1]</sup>.

### **Logique internationale et logique commerciale**

Cette volonté d'internationalisation suit bien sûr une logique que l'on peut qualifier de commerciale, tant elle semble subir l'influence générale des règles du marché et poursuivre des stratégies identiques à celles des grandes marques telles que Coca-Cola, Mac Donald ou Nike. Collusion entre une ville ou une région appâtées par l'équation apparemment géniale de Bilbao et un grand musée désireux d'étendre son influence tout en bénéficiant d'une rétribution loin d'être symbolique pour la mise à disposition de son nom et d'une partie de ses collections, ce partenariat de choc semble à coup sûr producteur de richesses. Les musées, en ce compris ceux situés aux Etats-Unis, n'en restent pas moins sans but lucratif et si l'optique d'un développement international est bien réelle dans le chef de certains, on ne peut imputer les causes de ce développement à la seule recherche de profit. Certes, il s'agit bien parfois de générer des marges bénéficiaires afin de permettre d'autres investissements.

Les expositions créées par certains grands musées et destinées au continent asiatique, les rétrospectives récentes des trésors de Toutankhamon présentées dans les grandes

viles américaines et européennes, ont été lancées essentiellement dans l'optique de générer des revenus financiers. Si le Directeur du Louvre qualifie parfois de collaboration scientifique l'opération qu'il monte à Atlanta avec le High Museum, celle-ci n'en demeure pas moins largement lucrative pour le musée français.

L'ensemble de ces opérations n'est compréhensible qu'en fonction de deux paramètres existant au sein des musées : leur volonté de rester dans leur *core business* ou domaine d'activité principal, soit la recherche et l'exposition, et surtout la valorisation de leur stock, à savoir l'ensemble des œuvres présentes au sein de leurs réserves.

### **Nécessités financières et besoins d'agrandissement**

C'est un réel paradoxe qui a maintes fois été exposé par les économistes s'intéressant à la culture que celui de la richesse relative des musées : les collections conservées par ces derniers sont d'une incommensurable richesse, alors que leur budget de fonctionnement ou d'acquisition, comparé à ce capital colossal, les positionne comme des organisations relativement mal dotées. Ce paradoxe (au niveau du marché) peut être observé même pour les musées anglo-saxons autorisés à vendre des œuvres de leur collection et bien qu'un certain nombre d'opérations très importantes aient été parfois réalisées par de grandes institutions, notamment le Guggenheim. Chaque année, par exemple, les rapports annuels du Metropolitan Museum ou du MoMA font état de quelques ventes ; tous les mois, une rubrique du *Museums Journal* recense les objets dont certains musées britanniques souhaitent se séparer, soit en les offrant, soit en les vendant. Il s'agit

souvent d'objets secondaires et le produit de la vente est pratiquement toujours, déontologie oblige (notamment celle de l'Icom), destiné à l'acquisition d'autres objets de collections. On est loin des errements liés à la tentative de vente du Picasso liégeois. Ces ventes d'objets et d'œuvres, même lorsqu'elles sont spectaculaires, n'en demeurent pas moins extrêmement restreintes par rapport aux collections préservées par les musées et donc par rapport aux possibilités théoriques qui pourraient s'offrir aux musées.

A ce paradoxe s'ajoute la question cruciale, pour les musées, de leur nécessaire agrandissement. Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, les nouveaux modes de présentation, visant une muséographie plus épurée, ajoutés au flux constant des acquisitions, posent en effet avec toujours plus d'insistance la question de l'accroissement des réserves de collections. Le projet du Grand Louvre, lancé au début des années 1980, témoigne de ce mouvement touchant la plupart des grandes institutions muséales (en ce compris, en Belgique, les agrandissements successifs des Musées royaux des Beaux-Arts). Mais les agrandissements ont leurs limites et le capital « dormant » que constitue la collection semble appeler d'autres valorisations. Valorisation scientifique, bien sûr, mais aussi parfois sociale – pour faire profiter le plus grand nombre des « trésors cachés » – et financière, lorsque le potentiel d'attraction des œuvres présentées semble constituer un réel atout économique pour une région. Ces deux dernières possibilités amènent chacune la possibilité de créer des succursales, mais les objectifs définis autant que les enjeux sous-jacents sont pour le moins différents. Tandis que l'optique commerciale conduit vers un projet de développement économique et débouche sur une voie essentiellement explorée par

des institutions américaines (mis à part les projets intercontinentaux du Louvre et du Centre Pompidou), la voie d'une meilleure utilisation rationnelle des collections débouche sur un autre type de filiales.

### Les choix de décentralisation

On peut rassembler sous l'étiquette de la décentralisation les tentatives initiées dans cette dernière optique et, dans ce contexte, faire remonter cette problématique à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle. En France, la création par décret, préparé par Chaptal, en 1801, de quinze « musées de provinces » dont celui de Bruxelles, procède d'une certaine manière de ce même projet de décentralisation que ceux qui seront conçus deux siècles plus tard. On sait que la création du Muséum central des Arts, en 1793, mais surtout le processus de rassemblement de tous les chefs-d'œuvre en un lieu unique – Paris capitale des Arts – en ont irrité plus d'un. La constitution de ce premier réseau de musées de province et l'envoi, par l'État, de tableaux de grands maîtres issus des réserves et dépôts de l'Administration centrale, ont pour ambition de régénérer le maillage institutionnel destiné à l'enseignement artistique sur l'étendue du territoire. C'est sans doute dans une optique plus large, les musées étant alors dotés de missions nettement plus vastes, que la France miterrandienne crée dans les années 1980 les Directions des Affaires culturelles et les Fonds régionaux d'Art contemporain (drac et frac), mais surtout que la Tate Gallery de Londres fonde ses propres filiales à Liverpool (en 1988) et à St Yves (en 1993). Avec cependant cette différence de taille que ces nouveaux musées de province s'intitulent Tate Liverpool ou Tate St Yves et qu'ils restent partiellement attachées à la Tate de Londres.

La création de filiales envisagée par le Louvre, à Lens, et par le Centre Pompidou, à Metz, part sans doute d'un constat relativement similaire expliquant le choix des lieux retenus : un tissu économique à régénérer, mais surtout un contexte culturellement pauvre ainsi que la volonté des régions de créer un partenariat stable et d'investir dans l'infrastructure. En contrepartie, ces grands musées apportent leur « savoir-faire » et un capital scientifique unique, ainsi qu'un choix d'œuvres dont la qualité est indiscutable mais dont l'apport, même s'il est important, ne risque pas



Projet du futur Centre Pompidou de Metz. © Ban, de Gastines & Gumuchdjian

de diminuer l'intérêt des collections visibles à Paris. En outre, la création de ces nouvelles branches permettra d'expérimenter d'autres processus d'exposition, forcément limités dans des structures comme le Louvre.

Qu'elle soit conçue dans une optique affirmée de décentralisation culturelle, comme c'est le cas à Lens ou à Metz, ou avec une volonté plus ou moins avouée de générer du profit, comme cela pourrait s'avérer possible à Atlanta

ou à Hong-kong, la création de filiales constitue un phénomène assez révélateur de l'esprit du musée en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle.

Ces événements touchent, bien sûr, une fraction très minoritaire – mais hypermédiatisée, on ne prête qu'aux riches – du monde des musées. Seuls une cinquantaine d'établissements dans le monde peuvent prétendre jouer à ce niveau et aucun n'est situé en Belgique. La politique des marques (Louvre, Ermitage, Guggenheim) incite aux rapprochements avec les logiques commerciales, mais cette seule explication n'en demeure pas moins restrictive : les opérations philanthropiques ou publiques peuvent également fonctionner selon de telles procédures et de nombreuses opérations de décentralisation sont avant tout créées dans une optique de développement culturel, même si l'économique s'affirme de plus en plus présent en toile de fond. Il n'en reste pas moins que, bien que spectaculaires, ces créations de musées-succursales constituent un épiphénomène en regard du développement actuel des plus de 50.000 établissements qui composent le monde des musées. S'agit-il pour autant d'une tendance de fond de son évolution ? Seul l'avenir apportera une réponse définitive à cette question. Mais si certaines institutions semblent se lancer à corps perdu dans cette aventure, peut-être conviendrait-il déjà d'étudier les raisons pour lesquelles d'autres n'ont absolument pas souhaité s'y lancer.

[1] Sur ces différents exemples et bien d'autres, voir l'excellent ouvrage de J.-M. Tobelem, *Le nouvel âge des musées*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 268-277.

# Le MAC's :

## pour une appropriation progressive de l'art actuel

( Céline Ganty

Responsable Centre de documentation du Musée des Arts Contemporains / Grand-Hornu Images

### Position du MAC's en matière d'activités extra muros

De manière générale, nous considérons que les activités hors enceinte d'un musée ont pour objectif premier de toucher, interroger, voire interloquer le public afin que ce dernier vienne ou revienne au musée de manière autonome, au moment qu'il aura choisi, seul ou en compagnie de proches qu'il aura invités à l'accompagner et à partager son voyage dans les expressions multiples des arts de notre temps.

Le MAC's a toujours cherché à induire et à développer cette dynamique d'aller-retour, ce dialogue, entre ses publics, les artistes qu'il donne à voir et lui-même.

**Le Musées des Arts Contemporains (MAC's) de la Communauté Française de Belgique, situé sur le site de l'ancien charbonnage du Grand-Hornu, lieu de labour et de mémoire collective par excellence, a vu le jour voilà bientôt 6 ans. Il est né de la volonté de son concepteur et directeur, Laurent Busine, et des pouvoirs publics de donner l'accès à tous, y compris aux publics les moins initiés, aux productions artistiques contemporaines, et plus généralement à la culture.**

**Il faut souligner que l'installation d'un lieu de monstration et d'éducation aux productions des artistes de notre temps revêt, dans ce contexte socio-économique particulier, un caractère hautement symbolique et constitue un défi permanent aux idées reçues, que ce soit par rapport à l'art contemporain (art réputé impénétrable, opaque, froid...) ou par rapport à l'idée du public ciblé par ce genre d'institution (population d'intellectuels, ghetto d'initiés, classes sociales aisées...).**

Néanmoins, nous considérons aussi que l'institution muséale n'est raisonnablement pas en mesure – et n'a d'ailleurs pas cette vocation – de 'rivaliser' avec l'espace public et ses nombreux moyens de communication (télévision, presse, publicité, ...) pour transmettre son message. Surfant sur la vague des manifestations extra muros qui débute en Europe il y a une vingtaine d'années, l'on pourrait imaginer que le MAC's expose certaines œuvres dans des espaces publics

de la région. Ou, comme cela a été réalisé – avec intelligence et succès d'ailleurs – dans le cadre du 'Museum in Progress' à Vienne<sup>[1]</sup>, qu'il intervienne dans l'espace médiatique local ou national avec, par exemple, des affiches, panneaux publicitaires, des peintures murales géantes, encarts dans des périodiques et quotidiens grand public, des capsules télévisuelles...

Ce type d'expériences hors les murs est tout à fait louable puisqu'il permet, en sortant les œuvres de l'écrin normatif qu'est le musée, de 'désacraliser' l'art contemporain et in fine d'élargir le champ de l'expérience artistique de la population, de permettre à celle-ci de s'approprier un patrimoine collectif sans devoir franchir les portes d'une institution muséale.

Sans critiquer ou reculer devant ce genre d'opérations menées par un nombre grandissant de musées d'art contemporain en Europe et dans le monde, nous pensons que le risque est difficilement maîtrisable de voir une œuvre mal exposée dans l'espace public et donc mal ou pas comprise. Par ailleurs, ce type d'entreprise touche aux intérêts locaux et les enjeux en deviennent plus complexes car les retombées économiques ou politiques peuvent conditionner leur existence même.

Ce sont des risques auxquels le MAC's préfère – pour l'instant du moins – ne pas s'exposer pour privilégier davantage le travail de médiation auprès des publics afin que ceux-ci puissent apprécier et s'approprier les productions des artistes de notre temps dans un lieu de quiétude, de plaisir et d'éducation qu'est le MAC's, loin des tumultes de la vie quotidienne.

Pour revenir sur la médiation, les activités des services éducatifs et culturels du MAC's touchent des publics de tous âges et concernent aussi bien les écoles que les groupes improvisés ou constitués en-dehors du contexte scolaire

### **Expériences de sensibilisation à l'art contemporain: les voisins du MAC's et l'Article 27**

En 2000, deux ans déjà avant l'ouverture du MAC's, des activités se mettent en place



*Les voisins du MAC's découvrent leurs cartes de visite en compagnie de Laurent Busine. © L'Instant Présent*

comme les maisons de quartier, les CPAS, les structures d'alphabétisation... Les activités proposées vont de la visite guidée commentée en passant par les animations interactives comme les stages en arts contemporains ou les animations nomades durant lesquelles l'animateur se déplace chez les groupes scolaires d'enfants ou d'adolescents afin de leur faire découvrir de manière interactive et ludique un artiste contemporain<sup>[2]</sup>.

pour sensibiliser les habitants de la région à un projet qui peut sembler à bien des égards surprenant dans une région fragilisée économiquement et socialement comme le Borinage.

C'est ainsi que, répondant à un appel à projets du MAC's, l'artiste français, François Curlet, spécialiste du détournement ironique des symboles contemporains, propose, via un courrier aux habitants des 425 maisons du site du Grand-Hornu, d'être dotés d'un jeu de cartes de visite les présentant comme 'voisin' du musée. Ces cartes de visite présentent les mêmes caractéristiques (dimensions, logo, typographie...) que celles du personnel du MAC's. Environ 80 personnes ont répondu positivement à l'appel de l'artiste et se sont vues offrir un lot de 100 cartes de visite frappées de leur patronyme, de leurs coordonnées et de leur 'nouvelle identité'. Lors de cette aventure, le musée est véritablement 'sorti de ses murs' pour rencontrer ses voisins directs afin de leur expliquer sa démarche, pour que ces personnes ne se sentent pas comme 'prises en otage' ou écrasées sous le poids de son imposant nouveau voisin. François Curlet a immortalisé cette expérience dans l'œuvre intitulée 'Voisins officiels' en rassemblant une carte de chaque jeu, personnel et voisins du musée confondus, dans une vitrine. D'emblée, le titre choisi par l'artiste fait sourire parce qu'il évoque l'appellation 'Partenaires officiels' et le sponsoring en milieu sportif.

Les habitants de la cité du Grand-Hornu, sans avoir bougé physiquement, ont en quelque sorte 'déménagé' symboliquement. Ils ont acquis, par le seul fait de l'arrivée d'un 'nouveau voisin', une nouvelle identité, publique et culturelle.

Sachant que l'on se trouve dans une région fragile économiquement et socialement, cette œuvre-expérience de Curlet peut se lire d'un point de vue davantage trivial, humoristique, rendant compte du côté quelque peu surréaliste du changement de statut subit (et peut-être subi) pour les habitants du quartier. On peut y voir se profiler la dérive d'une attitude paternaliste – voire pastorale – du musée, de l'autorité morale et du cortège de schémas normatifs qu'il peut représenter. Par ailleurs, ce méticuleux ordonnancement d'identités normalisées par les cartes de visite dans une vitrine de musée procure au spectateur une impression d'austérité quasi carcérale, semblant nous rappeler que nous sommes tous pris au piège de formatages de nos identités imposés par la société actuelle, que ces normes émanent du monde professionnel, politique ou culturel.

Une autre expérience extra muros, touchant également la population des voisins du MAC's, a été mise en place avec les 'goûters de l'art'. Le principe de l'opération était simple : les voisins qui le désirent invitent des proches, des amis pour un goûter un peu particulier auquel Laurent Busine se rend, une œuvre de la collection en guise de bouquet de fleurs. Durant ce goûter, on discute, de manière détendue, simplement et sans tabous, de l'œuvre installée provisoirement au salon. A nouveau, ce type de rencontre permet de faire tomber les barrières, d'un côté comme de l'autre, d'établir un rapport privilégié entre le personnel du musée/les habitants et l'œuvre, rapport qu'il sera plus aisé de préserver et d'enrichir ensuite dans la durée.

Plus récemment, le MAC' travaille à une expérience de médiation-sensibilisation en partenariat avec l'asbl 'Article 27'. Cette association a pour mission principale de sensibiliser et de faciliter l'accès à toute forme de culture pour toute personne vivant une situation sociale et/ou économique difficile, notamment en permettant l'accès à la culture à tarif réduit. Dans ce cadre, un guide historien de l'art se rend dans les structures associées de la région (maison de quartier, CPAS,...) afin de présenter à un groupe composé de personnes de tous âges un artiste contemporain de manière simple et conviviale. Dans un second temps, la personne-ressource de l'association se rend au MAC's avec les personnes présentes lors de la première présentation. Celles-ci sont accueillies par le même guide qui leur fait visiter le musée. Il est en effet important que la personne-relais du MAC's soit identique afin de rassurer ces visiteurs pour qui il s'agit bien souvent d'une première visite dans un musée. Ce type de pratique extra muros permet de désamorcer les craintes que peuvent émettre les personnes en difficulté ou précarisées face au franchissement des portes d'une institution muséale.

[1] On peut pour l'exemple citer l'exposition *Vital use*, par exemple, conçue par H.-U. Obrist, qui prenait la forme d'une série d'encarts insérés dans le journal autrichien *Der Standard* d'octobre 1994 à septembre 1995. Parmi les artistes participants, il y avait Fabrice Hybert, Michelangelo Pistoletto et Rosemarie Trockel. Ce projet a été vu par plus de trois millions de personnes. Pour de plus amples informations, voir <http://www.mip.at>

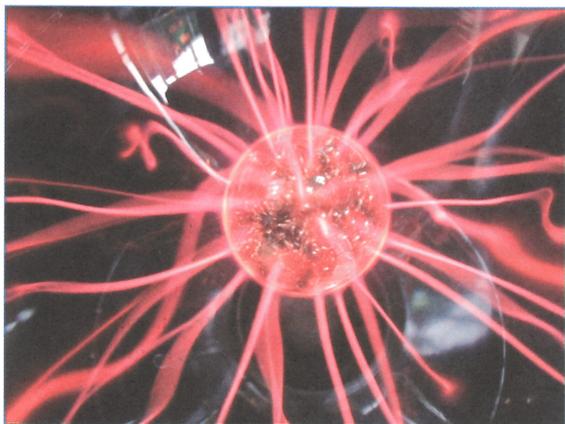
[2] Pour une description complète du contenu de ces médiations du MAC's, on pourra consulter la contribution suivante : F.Hanin, *Le Musée de tous est le musée de chacun*. In *Patrimoine et vie collective*, Collection « Culture – Education permanente », Bruxelles : Ministère de la Communauté Française, Direction Générale de la Culture, 2005. Pp. 126-131.

# Le Mois de l'Expérimentarium

( Philippe Léonard  
Directeur de l'Expérimentarium

## Illustrer les grandes idées de la physique

Sans avoir la prétention de vouloir comparer les démonstrations présentées par l'Expérimentarium de l'ULB au Centre de Culture scientifique de Parentville aux célèbres expériences de Foucault, il est bon d'insister sur le fait que la démarche reste toutefois exactement la même : illustrer les grandes idées de la physique pour le bénéfice du plus large public et offrir un événement scientifique digne de figurer dans l'offre culturelle, à défaut



S'agit-il d'un monstre ? © Expérimentarium

de faire l'histoire. En un mot, qui ne naquit fort justement qu'en 1852, il s'agit ici de vulgarisation. Ainsi, chaque année, le musée de l'Expérimentarium physique de l'ULB se déplace hors les murs,

« Venez voir tourner la Terre ! ». Ainsi s'adressait Léon Foucault aux Parisiens, en première page des journaux, en 1851. Ces derniers vinrent en masse au Panthéon voir ce que leur avait préparé ce bricoleur de génie : un long pendule de 67 mètres avait été suspendu à la voûte et lorsqu'on le laissait osciller, son plan d'oscillation tournait insensiblement, mais sûrement, vers la droite obéissant ainsi aux effets de la rotation de la planète sur elle-même. Le plan d'oscillation du pendule est fixe par rapport aux étoiles mais pas par rapport à la Terre. Ou comment magnifiquement illustrer le lien entre le « céleste » et le « terrestre » !

à Charleroi, donnant alors une autre image de lui-même, celle d'un musée en perpétuel renouvellement et qui s'exporte.

L'occasion est trop belle, il est vrai. Comme tant d'autres, le public du Hainaut ne se déplace pas si facilement jusqu'à Bruxelles où l'Expérimentarium est basé. Et on le comprend : s'il s'agit de groupes scolaires, la rentabilité d'un tel déplacement n'est pas évidente quand la visite n'est pas couplée à une autre permettant de définir un package occupationnel acceptable. L'organisation n'en est alors que plus complexe et semble rédhitoire, au vu de l'origine de la fréquentation majoritaire à l'Expérimentarium, c'est-à-dire, Bruxelles, même.

## Chaque année une thématique du quotidien

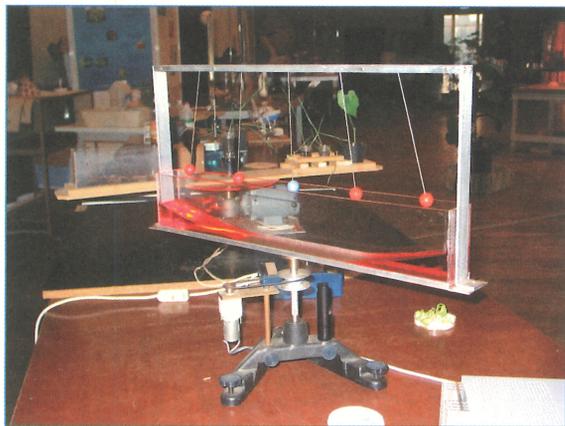
Ainsi, chaque année, pendant un mois (en général en janvier/février), un thème du quotidien est abordé sous tous les angles au travers d'une collection de démonstrations de physique interactive qui se veulent souvent innovantes et toujours stimulantes. En quelques

années, le florilège d'expositions successives a pu détailler le concept d'énergie en physique, les liens entre physique et musique, entre physique et nature ou encore la physique dans la maison et, en 2006, plus paresseusement, la physique en vacances, en pure provocation. On a pu y découvrir le fonctionnement du four à micro-ondes voisinant celui du détecteur de métaux ou encore y comprendre l'origine des saisons. Observer tranquillement une tornade miniature, assembler les pièces



Atelier de physiciens en herbe. © Expérimentarium

d'une voûte architecturale ou prononcer le mot « piézoélectrique » en sachant ce que cela veut dire, voilà, au hasard, quelques propositions qui ont été rassemblées à Parentville pour le plaisir de petits et de plus grands. L'Expérimentarium espère répondre par là au rêve éducatif d'une science en mouvement et à la portée de tous.



*Tourner trop vite peut vous faire perdre le Nord.*  
© Expérimentarium

L'accroche naturellement ludique des démonstrations de physique, l'effet « mécano », doit ouvrir les portes d'une explication formative et susciter la motivation pour des études scientifiques. En façon d'inauguration, une visite guidée est systématiquement proposée aux professeurs susceptibles d'y emmener leurs étudiants par la suite. La séance d'ouverture se tient donc un mercredi après-midi et fait la part des choses en proposant une visite différente pour les professeurs du secondaire et ceux du primaire. Le reste des visites s'établit ensuite par réservation, directement au CCS<sup>[1]</sup>. Mais les sciences ne seraient rien sans l'expérimentation, sans un sens certain de la mesure ; des ateliers sont ainsi prévus dans l'offre de visite afin de pouvoir éveiller

- ou réveiller - par la manipulation directe, le toucher, la traduction de l'abstraction des lois en concret.

Quant au dimanche, c'est le jour des visites en famille. La science peut aussi se révéler digestive.

### Un musée de son temps

A travers les expéditions comme le Mois de l'Expérimentarium, notre musée peut affirmer qu'il est bien dans son époque. Les objectifs positivistes du XIX<sup>ème</sup> siècle sont toujours présents : on explique comment la science et sa méthode sont source de progrès, même social, et qu'il s'agit d'un des moyens incontournables d'appréhender le monde



*Dédoublage de personnalité.* © Expérimentarium

moderne. Du XX<sup>ème</sup> siècle, l'Expérimentarium garde la description et l'inventaire des technologies liés au mieux-être. Quant à son siècle, il en témoigne par la démarche



*Une assemblée attentive.* © Expérimentarium

positive qui consiste à solliciter directement le public tant par la délocalisation que par un retour à une animation plus humaine. En effet, le choix d'animation est toujours fort éloigné des méthodes démonstratives des années septante et issues de la vision américaine lorsque fleurissaient les musées « pousse bouton » dont l'interactivité factice finissait souvent par générer l'ennui et la banalisation : toutes nos visites sont guidées et fonctionnent sur un dialogue avec le médiateur.

Début 2007, la prochaine édition du Mois de l'Expérimentarium inventoriara la physique des extrêmes.

#### Expérimentarium de l'ULB.

Boulevard du Triomphe, Campus de la Plaine  
CP 238

1050 Bruxelles

Tél : +32 (0)2 650 56 86 / 54 56

Fax : +32 (0)2 650 53 32

[www.ulb.ac.be/musees/experimentarium](http://www.ulb.ac.be/musees/experimentarium)

[pleonard@ulb.ac.be](mailto:pleonard@ulb.ac.be) et [experimentarium@ulb.ac.be](mailto:experimentarium@ulb.ac.be)

[1] ULB, Campus de Parentville, rue de Villers 227, 6010 Charleroi ; [www.ulb.ac.be/ccs](http://www.ulb.ac.be/ccs) ;  
tél : + 32 (0)71 600 300 ; fax : + 32 (0)71 600 305,  
[ccs@ulb.ac.be](mailto:ccs@ulb.ac.be)

# Le Musée en Plein Air du Sart-Tilman : l'art hors les murs

( Jean Housen  
Conservateur

## Une intégration dans un environnement naturel et humain

La démarche sous-jacente à l'installation d'œuvres d'art dans le domaine du Sart Tilman a été définie dès les premières études préparatoires au transfert des activités de l'Université sur les collines au confluent de la Meuse et de l'Ourthe : une intégration optimale entre les éléments de l'activité humaine (architecture, circulation) et les éléments

Depuis bientôt 40 ans, le domaine de l'Université de Liège est le lieu d'une aventure assez rare : faire vivre l'art au quotidien, pour un large public, dans un Musée sans guichet, où un dialogue subtil et permanent s'établit entre les créateurs, le contexte naturel et humain d'exposition, et les visiteurs... Sur près de 700 hectares, le Musée en Plein Air du Sart Tilman abrite aujourd'hui plus d'une centaine d'œuvres d'art. La collection est le fruit d'une collaboration, initiée dans les années '60, entre le Ministère de la Culture française, aujourd'hui relayé par la Communauté française de Belgique Wallonie-Bruxelles, et l'Université de Liège.

naturels (relief, vie végétale et animale), une ouverture de l'espace universitaire à l'ensemble de la communauté urbaine, la création d'un lieu cohérent, doté d'une structure autonome tout en restant lié à la Cité.

Dans ce projet, l'œuvre d'art avait sa place. D'emblée, les concepteurs du domaine, emmené par le Recteur Marcel Dubuisson, surent éviter les pièges d'un art au propos superfétatoire, fait de galeries emplies de bustes d'illustres professeurs, d'allégories ou de symboles éculés, de rodомontades décoratives,...

En 1977, la fondation de l'a.s.b.l. « Musée en Plein Air du Sart Tilman » permet d'organiser et de systématiser ce qui constitue déjà une « collection » d'un type inédit. L'Université de Liège et le Ministère de la Communauté française de Belgique



Lambert Rocour, Sans titre, 1999. © Lambert Rocour



Robert Cahay, Ecllosion contrôlée, 1981, Dépôt de la Communauté française. © Robert Cahay

s'associent pour la gestion, la mise en valeur, et la continuation de la collection dans l'esprit inauguré par les précurseurs. Les statuts du Musée soulignent clairement les objectifs : « L'association a pour objet la promotion des arts plastiques et l'animation culturelle qui s'y rapporte, ce, pour le public le plus large dans le domaine universitaire du Sart-Tilman. » Elle se fixe « comme objectifs principaux : la rencontre entre la création artistique et la recherche scientifique ; la rencontre et la sensibilisation relatives à l'intégration des arts plastiques dans l'environnement naturel et humain et notamment l'architecture ; l'organisation d'expositions temporaires et autres manifestations en relation avec les arts plastiques ; la création, l'installation, l'enrichissement et la gestion d'un musée d'art dans le domaine universitaire. » (article 3 des statuts).

### Des œuvres d'art adaptées à leurs conditions d'exposition

Conformément aux principes de départ, la plupart des œuvres de la collection du Musée en Plein Air sont conçues spécifiquement pour le lieu où elles s'implantent. Le Sart Tilman est ainsi petit à petit devenu l'endroit où s'exprime la diversité des optiques d'intégration des arts plastiques à l'environnement architectural et naturel imaginées par des artistes actifs dans l'espace francophone de Belgique. Une partie importante des installations d'œuvres nouvelles est assurée par des achats de la Communauté française de Belgique.

Le choix des artistes invités à concevoir un projet pour le Sart Tilman est soumis à une Commission culturelle constituée de représentants de l'Université, de la Communauté française, de responsables de galeries et de lieux d'exposition, de conservateurs de musée, d'architectes,

de plasticiens, d'historiens de l'art et de personnalités du monde culturel. Les projets examinés par la Commission culturelle doivent répondre aux critères d'harmonieuse intégration, de cohérence par



Georges Grard, Niobé, 1947. © Fondation George Grard

rapport au développement général du domaine, et satisfaire aux conditions de durabilité liées à une exposition prolongée dans un espace public, accessible en permanence et sans surveillance étroite.

On voit là qu'il s'agit de bien plus que d'exposer des œuvres d'art en plein air, comme le font – par ailleurs remarquablement – de nombreuses institutions publiques ou privées. Notons aussi que l'absence d'artistes étrangers dans la collection du Musée en Plein Air est, on l'aura compris, plus le résultat d'une histoire, d'un mode de fonctionnement

ou de financement qu'un choix délibéré et volontairement restrictif. Il va sans dire qu'une confrontation et un dialogue avec des créateurs venus d'autres horizons soulignerait la qualité de la démarche poursuivie depuis quatre décennies et constituerait, à plus d'un titre, une source d'enrichissement intellectuel et artistique pour les uns et les autres.

### Manifestations et expositions

Outre la gestion de la collection installée sur le campus de l'Université, le Musée en plein air du Sart Tilman assume également l'organisation de diverses manifestations liées à la problématique de l'intégration des arts plastiques à l'urbanisme et à l'architecture. C'est en 1991 qu'a eu lieu la première édition du Prix de la Jeune Sculpture de la Communauté française de Belgique : ouvert à des artistes



Emile Desmedt, 2006.  
© Emile Desmedt

âgés de moins de 40 ans, il leur offre la possibilité de présenter au public des œuvres de plein air. A l'origine, le concours mis sur pied par le Musée en Plein Air ne concernait que les œuvres d'extérieur.

Depuis 1994, une collaboration avec le Centre wallon d'Art contemporain ("La Châtaigneraie") a permis d'également mettre en valeur des œuvres de petit format. Le prix concrétise une volonté de promouvoir l'œuvre de jeunes artistes. Depuis 1991, les expositions du Prix organisées dans le parc du château de Colonster ont permis de présenter des dizaines d'œuvres de jeunes artistes, dont la qualité du parcours ultérieur justifie la pertinence et l'utilité de l'aide qui leur a été fournie. On citera, et la liste n'est pas exhaustive, Philippe Bosquée, Constant, Alain de Clerck (1<sup>er</sup> Prix en 1997), Gérald Dederen, Emile Desmédt (1<sup>er</sup> Prix en 1991), Jean-Pierre Husquinet, Robin Vokaer (1<sup>er</sup> Prix en 1994), Patricia Kaiser (1<sup>er</sup> Prix en 2002), Sylvie Vanderdonckt, Catherine van Pottelsbergh...

Organisé en collaboration avec l'association « Les Amis de Ianchelevici », le Prix Triennal Ianchelevici prend en considération des œuvres monumentales récentes, fruits de la collaboration entre sculpteur / plasticien et architecte. Les œuvres susceptibles d'être soumises à un jury de spécialistes (architectes-urbanistes, plasticiens, historiens de l'art, critiques d'art) doivent manifester d'un processus d'intégration urbanistique. Le Prix Ianchelevici a été organisé en 1997 et 2000. La prochaine édition se déroulera en 2006.

Les expositions du Prix Ianchelevici sont organisées dans la Salle d'Exposition dont le Musée dispose depuis 1997 dans la Verrière sud du Centre Hospitalier Universitaire. Cet espace d'exposition a pu être ouvert grâce au soutien des responsables de l'hôpital, et en collaboration avec le Service des Collections artistiques de l'Université. En quelques années, la Salle d'Exposition, avec parfois des prolongements dans d'autres lieux de l'hôpital, s'est ouverte à Luis Salazar (1999),



Michel Smolders, *Le grand gisant*, 1982. © Michel Smolders

Jean-Pierre Husquinet (1999-2000), Léon Wuidar (2000), Michel François (2000), Nic Joosen (2001), Michel Leonardi (2002), Daniel Dutrieux (2003), Elodie Antoine (2004).

### Une collection cohérente

La collection du Musée en Plein Air offre un ensemble complet et cohérent des artistes d'aujourd'hui en Belgique francophone, particulièrement les plasticiens intervenant dans le domaine de l'art public depuis une trentaine d'années (Pierre Alechinsky, Pierre Caille, Pierre Culot, Paul de Gobert, Jo Delahaut, Fernand Flausch, Michel Smolders, Olivier Strebelle...). La collection s'est en permanence ouverte aux nouvelles générations (Patrick Corillon, Gérald Dederen, Clémence van Lunen, ...). Au delà de ces noms déjà confirmés, le Musée a toujours veillé à rester un lieu d'expérimentation dans

le domaine de l'art public, comme lors des installations temporaires organisées depuis quelques années avec les étudiants en sculpture de l'Académie des Beaux-Arts de Liège.

En trois décennies (le Musée fêtera en 2007 son trentième anniversaire), un peu plus d'une centaine d'œuvres ont été installées dans le domaine : il y a là motif à tempérer autant qu'à valider le constat dressé par Philippe Minguet en 1987, à l'occasion du dixième anniversaire du Musée : « C'est peu, sans doute, par rapport aux espoirs de 1977. Les moyens financiers sont – faut-il le dire ? – limités. Mais l'imagination et l'enthousiasme n'ont pu encore être atteints par le malheur des temps et la grogne de quelques uns. Ainsi le Musée du Sart Tilman reste-t-il une valeur d'avenir. »

# Le Village des Musées bruxellois

( Stéphanie Masuy

Directrice adjointe du Conseil bruxellois des Musées

À Bruxelles, les amateurs de musées se réjouissent depuis quelques années déjà de l'arrivée de l'automne. En effet, cette saison coïncide avec l'organisation des Nocturnes des Musées bruxellois. Chaque jeudi soir, au moins cinq musées ouvrent leurs portes et proposent au public un accueil privilégié (visites guidées, drinks, concerts, découvertes théâtrales, ...) à un tarif réduit.

Une cinquantaine de musées se relaient ainsi durant treize semaines. Le Conseil bruxellois des Musées (CBM), fédération des musées de la capitale, est à l'initiative de cet événement, qui en est déjà à sa sixième édition en 2006. L'an dernier, plus de 16.000 entrées ont été comptabilisées dans les différents lieux participants.

« À la porte de ce village heureux, vous laissez derrière vous votre bagage de soucis et d'ennuis. Il vous reste seulement le désir d'entrer dans chaque maison... »<sup>[1]</sup>

**La Grand-Place de Bruxelles et ses abords rassemblent à eux seuls plus d'une dizaine de musées. Le dernier jeudi de septembre, le temps d'une soirée, ce nombre passe à une trentaine grâce au Village des Musées, un concept original visant à séduire de nouveaux publics en plaçant les musées sur leur route.**

## Naissance d'un Village

Dès la seconde édition des Nocturnes, l'idée a jailli d'organiser une grande soirée d'ouverture gratuite et médiatique dans un lieu concentrant plusieurs musées. Pour le CBM, il est essentiel d'encourager les musées à se montrer proactifs dans leur recherche de nouveaux publics et un tel événement ne pouvait qu'y contribuer. Cette première soirée s'est déroulée en collaboration avec les trois musées du parc du Cinquantenaire. Le Musée de l'Escrime, le Musée schaarbeekois de la Bière et La Fonderie-Musée bruxellois de l'Industrie et du Travail se sont ralliés au projet et ont été hébergés à différents endroits avec leurs animations (dégustation de bière à Autoworld, démonstrations d'escrime au Musée royal de l'Armée et explications sur le fonctionnement d'une machine à vapeur, à un endroit de passage). Le Conseil bruxellois des Musées a, quant à lui, installé un stand d'information sur l'ensemble de ses membres aux Musées royaux d'Art et d'Histoire.

L'année suivante, c'est le Mont des Arts qui accueillit le lancement des Nocturnes. À nouveau, le Musée de l'Escrime et le Musée schaarbeekois de la Bière trouvèrent une place dans un musée. L'idée fut alors émise de créer un « Village des Musées », espace convivial qui occuperait une place centrale, à l'extérieur des musées participants, et rassemblerait, à côté du stand du CBM et de La Fonderie, ceux d'autres musées. Pour garantir un va-et-vient incessant du public, les musées ont été invités à développer des animations interactives, proposant un avant-goût de ce que les visiteurs peuvent découvrir chez eux. L'Expérimentarium de l'ULB présentait des démonstrations de physique spectaculaires, le Musée d'Art spontané une série d'œuvres d'art, le Musée du Jouet ses jouets mécaniques et son robot géant, etc. Un quiz organisé par le CBM encourageait les passants à se rendre sur les différents stands.

### Vingt musées sur «la plus belle place du monde»

En 2005, on rechercha un lieu plus fréquent en soirée et l'on en vint à rêver d'organiser l'événement sur la Grand-Place de Bruxelles. Avec la collaboration étroite des Musées de la Ville et de la Ville de Bruxelles, ce vœu se concrétisa. L'expérience a été renouvelée en 2006, rassemblant une vingtaine de musées extérieurs et leurs animations.

De par sa position centrale sur la Grand-Place, le Village accueille à lui seul entre mille et mille cinq cents visiteurs vraiment intéressés, sans compter les nombreux touristes et passants qui jettent un rapide coup d'œil, attirés par l'effervescence régnant au cœur du Village. Cet endroit est aussi un lieu de passage obligé pour les visiteurs des musées accessibles gratuitement ce soir-là : les trois Musées de la Ville, le Musée des Brasseurs belges, l'Hôtel de Ville, etc.

### Les musées à la rencontre des publics

L'impact médiatique de la *Nocturne d'Ouverture* est indéniable et une enquête des publics menée dans vingt-six musées participant aux *Nocturnes* en 2005 (sur un échantillon de 244 visiteurs) a prouvé que cette soirée avait eu des retombées positives sur l'ensemble de l'événement. Plusieurs personnes ont déclaré que leur passage – souvent fortuit – au Village les avait amenées par la suite à visiter certains musées dont les animations les avaient séduites.

L'initiative est aussi perçue très positivement par les musées, en particulier par les institutions relativement petites ou de taille moyenne, qui y voient une chance unique de conquérir de nouveaux publics : ceux ralliés à la cause des musées (souvent celle des grandes institutions...) qui trouvent le Village sur

leur passage, mais également les curieux, attirés par l'ampleur de l'événement. Mais, au-delà de ce gain de notoriété sans

démonstrations présentées, le contact avec des représentants des musées passionnés, etc., donnent au Village son caractère dynamique



*Le Village des Musées sur la Grand-Place. © X. Claes*

doute un peu moindre pour les grandes institutions, tous contribuent à améliorer leur image et celle du secteur en montrant leur volonté de sortir de leurs murs, d'aller au-devant du public et de lui offrir la possibilité de capter un peu de l'atmosphère du musée, sans avoir à franchir un seuil physique ou mental pour établir un premier contact. L'aspect interactif des stands joue aussi un rôle décisif dans la réussite de cet échange. La présence d'objets à manipuler ou sur lesquels s'interroger, les diverses

qui le différencie d'une simple promotion papier ou virtuelle et même de la plupart des événements promotionnels, souvent très coûteux.

Une autre raison d'être de ce Village – qui s'inscrit parfaitement dans la politique d'action du CBM – est de renforcer l'identité collective des musées bruxellois auprès du public, mais aussi auprès des musées eux-mêmes. Ce moment privilégié leur offre, en effet, l'occasion de mieux se connaître et de ressentir leur appartenance à un véritable réseau.

## Vers une Caravane des Musées ?

Quelle sera l'évolution du Village des Musées ? Sa présence sur la Grand-Place recueille jusqu'à présent tous les suffrages car ce lieu est sans doute le seul à Bruxelles à rassembler non seulement un magnifique ensemble de musées, mais aussi un public de flâneurs tout prêt à prendre part à un événement s'offrant à lui, un jeudi soir de septembre. Avec un peu d'ambition, le Village des Musées pourrait aussi devenir le point d'attraction majeur de la Nocturne d'Ouverture. Après quelques années d'existence, il a indéniablement conquis un public de fidèles et pourrait faire



Le stand du Musée des Plantes médicinales et de la Pharmacie (ULB). © X. Claes

l'objet d'une promotion accrue lui amenant, outre des badauds, un nouveau public séduit par l'originalité du concept. Actuellement, il se présente surtout comme un petit plus festif avant ou après la visite d'un musée.

Rien n'empêche toutefois qu'il ne devienne un rendez-vous incontournable pour tous les amateurs de musées (et les autres) à un moment propice de l'année, lorsque débute la nouvelle saison d'expositions (un peu à l'image du Cultuurmarkt d'Anvers). La présence active des grandes institutions serait alors un atout essentiel. Le maintien de l'événement sur la Grand-Place pourrait ainsi tout à fait se justifier, le Village étant susceptible d'évoluer aisément chaque année (nouveaux objets présentés, nouveaux musées participants,...), constituant désormais un centre d'intérêt en soi et offrant une vision

globale de l'offre muséale à Bruxelles. Certains musées en sont même venus à évoquer « une vie tout à fait autonome » du Village, avec une implantation dans un lieu de passage (une gare, par exemple) et non plus forcément à un point de concentration de musées.

Des demandes nous ont d'ailleurs déjà été formulées en ce sens par des organisateurs d'événements séduits par le dynamisme du Village et par sa force d'attraction sur le public. Dans ce cas, on perdrait toutefois la complémentarité offerte par les visites



La mini-exposition du Musée d'Art spontané. © X. Claes

des musées situés à proximité du Village, celui-ci devenant un pur outil promotionnel isolé de son contexte.

De là à imaginer un Village nomade qui se déplacerait d'événement en événement... Le débat reste ouvert.

Plus d'infos sur les activités du Conseil bruxellois des Musées sur [www.museesdebruxelles.be](http://www.museesdebruxelles.be)

[1] *Guide officiel de l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles 1958*, Tournai, Desclée & Cie Editeurs, 1958, p. 147.

# Ecomusée du Bois-du-Luc

## Comment pierres, paysages et hommes racontent l'épopée du charbon

( Karima Haoudy  
Conservatrice f.f.

### Une démarche holistique pour un musée éclaté

#### Arpenter un site colonisé par la mine

Le site minier du Bois-du-Luc comprend l'ensemble des réalisations sociales, culturelles et industrielles de la société des charbonnages du Bois-du-Luc. Fondée en 1685 sur le modèle du capitalisme, la société qui compte plus d'une trentaine de fosses réparties dans le Hainaut s'éclipse en 1973 avec la fermeture du siège du Quesnoy (Trivières) qui scelle l'épopée charbonnière dans le bassin du Centre. A l'orée du 19<sup>ème</sup> siècle, Bois-du-Luc s'éventre avec l'ouverture de plusieurs sièges dont la fosse Saint-Emmanuel, exemple complet et éloquent du paternalisme qui procède à la fusion du travail et de la vie privée. L'ensemble constructif qui s'échelonne entre 1846 et 1923 est classé patrimoine exceptionnel de Wallonie.

Les ateliers (menuiserie, mécanique, forge et fonderie) et les bureaux (des cadres moyens et supérieurs) sont répartis autour d'une cour qui symbolise le fonctionnement autarcique de la société. Le travail du fond est cantonné à la fosse Saint-Emmanuel. A ces espaces consacrés au travail, vaillamment protégés par des portes à guillotines qui s'expriment

Quand l'extraction du charbon s'éteint, de nouvelles missions peuvent être assignées aux lieux qui furent les creusets d'une industrialisation intense. Le passé industriel, révolu pour les uns, inconnu pour les autres, a été en Wallonie le terrain d'expression à de multiples formes d'oubli et aussi, de sauvegarde. C'est le cas du site minier du Bois-du-Luc (La Louvière) qui a échappé à la destruction et qui de l'extraction passe aujourd'hui à l'attraction<sup>[1]</sup>.



Site minier du Bois-du-Luc. © Alain Breyer

dans un langage médiéval, répond la Cité qui est surveillée et dominée par la maison directoriale (1844). L'appât du logement convainc la direction de bâtir, entre 1838 et 1856 sur le modèle du Grand-Hornu, une cité (les corons) isolée des influences urbaines (syndicats, cafés...) qui risqueraient de compromettre la docilité ouvrière. Viennent ensuite d'autres infrastructures qui

visent à attacher la main-d'œuvre à ses lieux de travail : une salle des fêtes attenante au café et une épicerie sont situées au cœur de la cité ; un hospice (1861), un hôpital (1909), des écoles (dès 1849), une bibliothèque, une église Sainte-Barbe (1905), un parc et son kiosque (1900) ainsi que diverses institutions socioculturelles (arsenal de loisirs, mutualité, caisse d'épargne...) <sup>[2]</sup>.

#### Prolonger le parcours

Bois-du-Luc est donc un témoin privilégié de la mine qui bouleverse la nature et qui façonne le paysage à ses fins. La dialectique Industrie/Environnement nous conduit à élargir les frontières du Musée et ce, hors du circuit scénographique réalisé dans le cadre du plan FEDER (Objectif 1) <sup>[3]</sup>. Ainsi, nous prolongeons ce parcours à l'extérieur, en direction de la cité : une maison qui a conservé son aspect du début du 20<sup>ème</sup> siècle et les autres infrastructures socioculturelles complètent la découverte du site qui ne

se laisse pas démanteler<sup>[4]</sup>. Les modifications de l'environnement sont aussi intégrées dans cette extension du musée hors de ses murs et tentent d'appréhender la perception de l'Homme sur un paysage en métamorphoses. Les voies de communication précieuses à l'exploitation minière sont valorisées à travers le programme du Parc des Canaux et Châteaux qui favorise une compréhension globale de l'industrialisation.

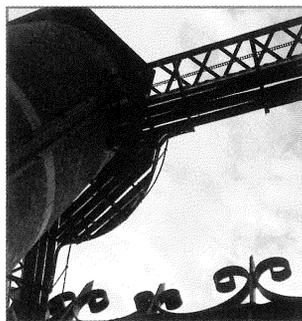
Les terrils qui ceinturent le site s'intègrent aussi dans cette extension<sup>[5]</sup>. Autour de ceux-ci, des visites contées et nocturnes sont organisées dans le cadre du cycle annuel *les souffleurs de vers* qui cherche à combiner patrimoine et oralité. L'art contemporain est aussi conjugué au patrimoine architectural dans le cadre de la biennale ARTour qui met en réseau différents sites et musées de la région du Centre autour d'une thématique<sup>[6]</sup>. Bois-du-Luc devient le terrain propice à des créations qui suscitent des réflexions et des émotions *in situ*. L'année 2007 sera consacrée au thème du Château et s'intitulera *Ne vois-tu rien venir?* en référence aux tours de guet et au conte de la Barbe bleue.

## Ecomusée : écho d'un territoire ?

### La participation citoyenne à l'abri des utopies culturelles

En s'installant en 1983 dans le site minier<sup>[7]</sup>, l'Ecomusée s'est naturellement penché sur les industries qui gravitent autour du charbon. Parallèlement au patrimoine minier, l'Ecomusée a entrepris un travail fondamental de sauvegarde de la mémoire industrielle, tangible et intangible. Les archives de diverses natures, des machines et des outils traduisent la fécondité industrielle du bassin hennuyer<sup>[8]</sup>. L'arrivée prochaine du Saicom (Sauvegarde des Archives Industrielles du Couchant de Mons) sur le site du Bois-du-Luc assurera une précieuse et dense complémentarité des archives industrielles.

Fondé sur le modèle des musées communautaires canadiens et français (Creusot-Montceau-les-Mines), l'Ecomusée du Bois-du-Luc vise à articuler trois notions : un territoire, une population et une histoire. La participation citoyenne est l'ossature



Cour des ateliers. Portes à guillotines.  
© Olivier Navarre

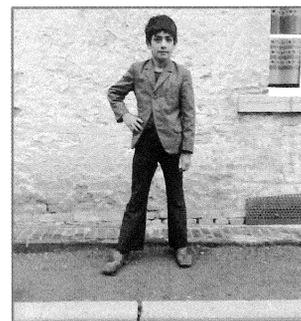
du projet muséal. Selon Georges Henri-Rivière, fondateur des Ecomusée, les fonctions traditionnelles (acquisition, documentation, recherche, conservation, éducation et exposition) doivent être réalisées de manière permanente avec la population<sup>[9]</sup>. Si nous parvenons à mener avec suivi la collecte de pièces et d'archives auprès de la population, il faut admettre que la réalisation d'expositions a rarement atteint l'osmose muséologique institution/population<sup>[10]</sup>. Toujours selon la définition, l'Ecomusée est sensé révéler les identités et relier la population à la mémoire minière<sup>[11]</sup>. N'est-ce pas là un objectif présomptueux et étrangement paternaliste ? Ne risque-t-on pas de céder à un micro localisme passiviste et fébrile ? Ces mises en garde émanent de la population des corons, qui de par ses origines transnationales (Espagne, Pologne, Turquie, Maroc, Italie, Grèce) et aussi de par son histoire personnelle, qui n'a plus ou pas

d'attaches avec la mémoire des lieux, interroge le principe de « participation citoyenne ».

Les expositions sont des occasions idéales pour redéfinir cette notion et ce, à l'abri des utopies culturelles. L'exposition *Baume & Merpent. De la Haine au Nil... Itinéraire d'un géant* (2005) a été le laboratoire de cette redéfinition. A partir des fonds sauvés et inventoriés par l'Ecomusée entre 1978 et 1998, l'exposition dévoile l'histoire et insiste sur l'expansion mondiale de l'entreprise qui a progressivement sombré dans l'oubli suite à la disparition de ses usines dans le paysage hennuyer. Nous sommes partis de la propension à l'exportation, pilier de l'entreprise, pour interpeller la population des corons. Un texte de présentation de l'entreprise a été distribué dans les maisons. A l'instar des manœuvres de l'entreprise, ce texte a été rédigé en français, en arabe, en turc, en italien, en espagnol et en grec. Le caractère polychrome de Baume & Merpent et de la cité a été mis en avant.

### La stratigraphie des lieux

Dans le cadre du cycle *Extraire*, des habitants de la cité ont participé à l'exposition *Des puits*



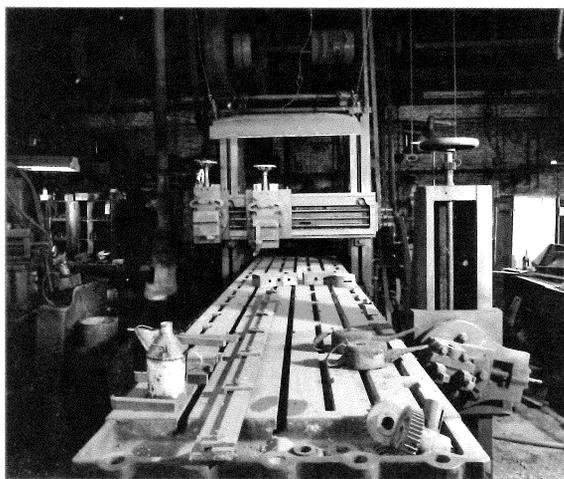
La cité. 1985. © Jean Salgaro

de lumière/ *Des cris en négatif(s)*<sup>[12]</sup>. Ce cycle biennal met en exergue la force d'inspiration et d'attraction de la mine qu'elle soit en activité

ou en ruines sur les différentes disciplines artistiques. La photographie inaugure ce cycle par un croisement de 3 regards<sup>[13]</sup>.

Le premier point de vue est celui de la Société des Charbonnages sur ses propres infrastructures, sur ses ouvriers et sur ses réalisations sociales. Ces images, extraites d'un fonds exceptionnel de négatifs sur verre conservé à l'Ecomusée, livrent une image dynamique et philanthropique de la mine. Le deuxième point de vue est celui d'un artiste-photographe. Bernard Bay, Jean-Luc Deru, Alain Breyer, Christian Carez, Raymond Saublains, Luc Van Malderen, Georges Vercheval et d'autres artistes qui ont exploré le site à ses trois âges : quand la mine est fertile, quand elle est abandonnée, livrée à l'état de ruines et quand elle affronte les défis d'une reconversion.

Martine Chevalier Barry a entrepris un périple dans la cité quand elle était en restauration et en chantier. *L'or et la poussière* est le livre-objet qui clôture ce périple. Sa démarche sonde dans les détails un Bois-du-Luc différent que l'on a souvent tendance à magnifier à la mesure du gigantisme de l'architecture



Atelier de mécanique. 1975 (Coll. Musée royal de Mariemont).  
© Georges Vercheval



Terril Saint-Emmanuel. © Raymond Saublains

et de l'envergure historique. La vision à l'échelle humaine est aussi suggérée par Olivier Navarre, Robert Willame et Jean Salgaro qui rappelle que Bois-du-Luc est avant tout un carrefour de vies.

Enfin, le troisième point de vue est celui des habitants qui répondent par la voie de la photographie à l'interrogation : quelle est (sont) le(s) image (s) du Bois-du-Luc ? Leurs réponses participent à une nouvelle configuration géographique du territoire. Pour faire éclore l'exposition, des agrandissements sur bâches ponctuent les endroits importants du site à l'extérieur du Musée (pont, bureaux et ateliers etc.).

La proximité géographique d'une population, la nature du patrimoine industriel où le geste et la parole sont imbriqués, l'inscription du site dans un vaste environnement, la variété des supports (machines, archives, toponymie, traces archéologiques...) qui permettent l'appréhension du passé industriel et enfin, les missions fondatrices du musée (inventaire, publication, recherche et éducation) font de l'Ecomusée l'atelier idéal (ou le chantier) pour un musée intrinsèquement ouvert qui, comme le dit Quatremère de Quincy, travaille pour un public qui sent.

[1] [www.bois-du-luc.com](http://www.bois-du-luc.com)

[2] Liébin J., *Bois-du-Luc. Un charbonnage hennuyer du XVII<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle*, Hainaut Culture et Démocratie, s.l. n. d. *Bois-du-Luc. Un écrivain majestueux où la vie des mineurs se raconte*, préface de Jean Puissant, Ecomusée du Bois-du-Luc, La Louvière, 2004.

[3] Parcours-spectacle qui s'articule autour de la relation homme/machine et qui décrit les conditions de vie d'un mineur

au Bois-du-Luc, les apports de la technique et l'empreinte du paternalisme dans la première moitié du 20<sup>ème</sup> siècle. Ce parcours audio-guidé est implanté dans les espaces consacrés au travail (bureaux, ateliers et fosse).

[4] Le café, la salle des fêtes, le kiosque, le centre de la cité accueillent des visites thématiques et des manifestations sportives (tournoi de balle pelote) et musicales (cycle annuel *les souffleurs de sons*, visite en wallon et Fêtes de la musique).

[5] L'Ecomusée s'insère depuis trois ans dans la Chaîne wallonne des terrils. De nombreuses écoles gravissent le terril dans le cadre de visites axées sur les sciences géologiques et naturelles.

[6] ARTour (art contemporain et patrimoine) est orchestré par le Centre culturel régional du Centre.

[7] En 1959, la Communauté Européenne du Charbon et de l'Acier (CECA) procède à la fermeture du puits Saint-Emmanuel qui ne répond pas aux quotas de production. La société maintient au Bois-du-Luc ses bureaux et ateliers et certaines activités de la fosse pour son dernier siège du Quesnoy. Le site du Bois-du-Luc est menacé d'être détruit en 1973 quand la société charbonnière s'éteint. Un an plus tard, les habitants obtiennent l'achat de la cité par l'Etat qui devient propriété de la Région wallonne. Grâce aux efforts du Cercle hennuyer d'Histoire et d'Archéologie industrielles, la partie industrielle est sauvée : l'achat par l'Etat est suivi d'une importante restauration extérieure des bâtiments.

[8] Verreries et Gobeletteries de Manage, SA des charbonnages du Centre, Faienceries Boch-Kermis, Baume & Marpent, Atelier du Thiriau, Ateliers La Louvière Bouvy. Les machines-outils illustrent la production de firmes internationales (Mather and Platt de Manchester, The American Tool Works Cincinnati, Atelier GSP de Paris etc.).

[9] Rivière G. H., *La muséologie selon Georges Henri Rivière. Cours de muséologie*. Texte et témoignage, Paris, Dunod, 1989.

[10] Sauty F., *Ecomusées et musées de société au service du développement local, utopie ou réalité?* (Coll. «Jeunes auteurs», n°3), Source, Centre national de ressources du tourisme en espace rural, s. l. n. d.

[11] Dodd J., Sandell R., *Building bridges. Guidance for museums and galleries on developing new audiences*, Alison Coles, Londres, 1998. *Ecomusées et Musées de société pour quoi faire?* Actes du colloque organisé par la Fédération des Ecomusées et des Musées de Société du 6 au 7 novembre 2002, Besançon.

[12] Jusqu'au 31 octobre 2006. Dans l'ancien magasin qui a été reconverti en une salle des pendus. Photographes participants: Bernard BAY, Alain BREYER, Lucien BRONGNIART, Christian CAREZ, Martine CHEVALIER BARRY, Vincent CHIAVETTA, Christian De BRUYNE, Jean-Luc DERU, Eric DESMECHT, Alain DEWIER, Vincent DUSEIGNE, Harald FINSTER, Charles HENNEGHEN, Olivier HOTERMANS, Michel LEFRANCO, Chantal LENOIR, Christian MEYNEN, Olivier NAVARRE, Rino NOVIELLO, Jean SALGARO, Raymond SAUBLAINS, Carmine TUCCIA, Luc Van MALDEREN, Bernard VANROYE, Lionel VANVELTHEM, Georges et Véronique VERCHEVAL, Vincent VINCKE et Robert WILLAME.

[13] Catalogue : *Des puits de lumière/Des cris en négatif(s)*. Carnet n°1 du cycle *Extraire*, préface de Georges Vercheval, Ecomusée du Bois-du-Luc, exposition organisée du 31 mars au 31 octobre 2006.

Cycle de conférences : Jeudi 21 septembre 2006 à 18.30 : *La ruine contemporaine en photographie : de la culture de la trace à la valeur symbolique. Un regard sur le phénomène d'entropie* par Lise Coirier (Pro Materia asbl - Commissaire de l'exposition Label-design.be au Grand Hornu Images). Jeudi 19 octobre 2006 à 18.30 : *Ecomusée, écho d'un territoire?* par Yves Robert (Université Libre de Bruxelles - Cooparch-R.U. Architecture Recherche et Urbanisme).

# L'Écomusée du Pays des Collines : un musée qui vit dans et hors ses murs !

( Odette Trifin

Animatrice-coordinatrice  
avec l'aide d'

( André Cotton

Conservateur

## Tentative de définition des « murs » de notre écomusée ?

S'agit-il des bâtiments groupés à La Hamaide et qui abritent les collections ? S'agit-il des témoins vivants qui font partie de la mémoire des gestes, des mots, des anecdotes, ... ? S'agit-il des chapelles qui bordent nos routes, des moulins dont certains tournent encore ? S'agit-il d'artisans, de producteurs qui ont des activités bien ancrées dans notre temps mais qui gardent l'amour et la richesse d'une époque révolue ?

A ce stade, il est indispensable de définir « patrimoine » tel que l'entend l'Écomusée du Pays des Collines.

Un des aspects de l'objet social de l'association est de *protéger* et de *promouvoir* un patrimoine qui se révèle indispensable dans l'acquisition d'éléments du passé favorisant une meilleure analyse de la situation présente. Cette notion de patrimoine étant entendue dans un sens très large comme les outils et machines mais aussi les gestes, les savoir-faire, la mémoire sous toutes ses formes (son, image, souvenirs, ...) sans oublier les paysages.

## La notion de patrimoine

Il s'agit ici du patrimoine tel que le décrit Gérard Grandmont (dans un texte intitulé

**De par ses objectifs, l'Écomusée du Pays des Collines ne correspond pas à l'idée que l'on a d'un musée « traditionnel » dans sa structure et son fonctionnement. En effet, la composante muséale s'attache à la conservation du patrimoine sous toutes ses formes. Mais il est aussi une association d'Éducation Permanente qui participe directement comme acteur au développement de sa région mêlant ainsi passé, présent et avenir.**

"Sur le sens des patrimoines sociaux et leur place dans la modernité" puisé dans "Identités, cultures et territoires" sous la direction de Jean-Pierre Saez).

Le patrimoine mis en évidence par l'Écomusée du Pays des Collines fait partie de ce que l'on appelait autrefois le patrimoine populaire (par rapport au patrimoine artistique).



Atelier tissage près de la Croix Philosophe. © Hugo Heymans

Le terme utilisé par l'auteur est "patrimoine social" qui se décline aussi comme "patrimoine ethnologique" (appellation utilisée par le Ministère de la Culture en France)  
"L'un des éléments fondamentaux de cette définition ... est

que ce patrimoine est constitué de l'ensemble des savoirs, pratiques, productions matérielles et symboliques ... de l'ensemble des catégories sociales."

"Il s'agit d'une approche globale du patrimoine.

Elle s'appuie sur une méthode différente du traitement scientifique de la culture qui place au cœur de la démarche le lien entre la société et les objets ou pratiques sociales inscrits dans la continuité de l'histoire. En effet, les objets du patrimoine ethnologiques ne prennent pas leur sens au sein de catégories formelles, esthétiques, techniques ou symboliques, mais par ce qu'ils nous racontent de la manière dont les hommes traitaient les problèmes de la reproduction sociale et leurs relations à l'espace et au temps."

Les limites de l'Écomusée tiennent donc de l'immobilier, du mobilier mais aussi de l'humain, de l'humanité ; du matériel et de l'immatériel !

## Aller à la rencontre du patrimoine de l'Écomusée

Dès le début de l'expérience il y a plus de 30 ans, les fondateurs ont privilégié l'authenticité. D'où ce choix de « laisser chacun chez soi » et d'inviter les visiteurs à aller à la rencontre du patrimoine mis en valeur comme certains

## MUSÉE HORS LES MURS

lieux mais aussi les artisans et les producteurs « in situ ». Bien sûr, il ne s'agit pas ici d'objets précieux comme une toile de Breughel, une porcelaine de Tournai, ... qui demandent une protection justifiée. Quoi que depuis, ces objets de la vie rurale aient pris des valeurs parfois injustifiées de par le commerce florissant des antiquaires, brocanteurs répondant à une demande forte du particulier voulant peut être se réinventer des racines familiales ou culturelles perdues.

### Des activités souvent hors les murs.

Bien sûr, les visites « classiques » dans les salles sont au programme de même que les ateliers, des démonstrations ou encore les reconstitutions sont aussi. Ces activités ne se font pas nécessairement dans les musées de La Hamaide. On pourrait même dire qu'elles se déroulent plus souvent hors les murs que dans les murs !



Un jour d'été à La Hamaide – 1<sup>er</sup> dimanche d'août – le battage de la laine. © Edouard Bellemans

Certains membres du Réseau des Producteurs accueillent chez eux et partagent leur passion avec leurs visiteurs mais aussi la soupe qu'ils auront mitonnée ensemble. Tresser des épis, tordre la paille, fabriquer une bourse en cuir, ... caresser une vache, boire le lait directement sorti du pis, confectionner un fromage caillé, mettre la main à la pâte

pour cuire des beignets au miel, ... autant d'expériences concrètes qui permettent de transmettre une technique, un savoir, des souvenirs mais qui ne se passent pas, pour la plupart, dans les murs des musées. Se balader à la découverte du paysage et ainsi aborder l'évolution des relations de l'homme et de la nature, c'est aussi aborder un patrimoine dont les divers constituants sont en lien les uns avec les autres. Emmener un groupe pour un périple à travers le Pays des Collines et attirer l'attention tant sur le bâti que sur son utilisation, sur la nature, le paysage, les routes historiques, ... c'est donner une vision globale de notre région, de son histoire, de son évolution.

Concernant les reconstitutions, dès son origine, les membres de l'Ecomusée, alors appelé Musée Vivant, ont compris l'importance à accorder aux personnes qui ont utilisé



Un jour d'été à La Hamaide – 1<sup>er</sup> dimanche d'août - le battage au fléau. © Edouard Bellemans

ces outils, ces machines qu'ils ont rassemblés dans des salles. D'où ces fêtes où les objets sortent, retrouvent vie et donnent le plaisir et la fierté à ceux qui les ont fait fonctionner de montrer leurs savoir-faire. Fêtes du cheval, du bois, du lait et des produits laitiers ... artisans et artistes ... certaines ont disparu, d'autres sont nées comme la miellée



Atelier poterie – Journée du développement durable chez le Maraîcher bio. © Odette Trifin

de printemps. Après plus de 35 ans, la fête des « Moissons à l'ancienne » a pris un coup de jeune en 2006 et est devenue « Un jour d'été à La Hamaide ».

De tels projets ouvrent les portes à d'autres partenaires qui nous apportent leur savoir, leurs idées. Cette dimension est d'importance car elle enrichit l'Ecomusée et favorise son intégration dans la vie de la région.

Non seulement l'Ecomusée initie ces animations, ces reconstitutions mais il est très souvent sollicité pour mener des animations, des ateliers de réappropriation d'anciennes techniques dans le cadre d'autres musées comme au Fourneau Saint Michel (Journées Portes Ouvertes), à Renaix (réouverture des musées), ... Citons également la foire d'Ellezelles, la Journée des Guides-Nature, la Journée de la Ruralité à Ath, ...

Pour l'Ecomusée du Pays des Collines, il n'y a pas de murs au musée car si les murs protègent, ils cloisonnent, séparent alors que nous voulons ouvrir l'espace pour relier les personnes entre elles aujourd'hui et demain en puisant dans les richesses de notre passé, de nos traditions.

# Si tu ne viens pas au Musée, le ... Muséobus viendra à toi

( Geneviève Rondeaux

Responsable du Muséobus  
de la Communauté française

Et voilà un nouveau véhicule qui s'ouvre, dans tous les sens du terme, au public afin de diversifier les moyens mis en œuvre pour s'adresser aux visiteurs ; de les amener à une participation plus active dans la découverte des collections de nos musées prêteurs, de développer des activités d'accueil et d'animation spécifiques aux différents publics.

## Quels sont les objectifs principaux de ce musée itinérant ?

Dans un monde où la formation est essentiellement basée sur le texte et sur l'image, l'importance du contact avec l'objet authentique, de le percevoir dans sa réalité intégrale n'est plus à démontrer. C'est à partir de cet objet qu'il est possible de mieux comprendre l'homme d'aujourd'hui, d'hier, d'ici, d'ailleurs, son environnement, ses préoccupations, ses réalisations... Un objet peut dire beaucoup si on sait l'interroger et les moyens utilisés pour faire comprendre et aimer cet objet sont nombreux.

Le Muséobus ne diffère du musée que nous connaissons que par son caractère de proximité immédiate. Les objets quittent le musée, s'intègrent dans un cadre horaire d'une classe et dans un environnement familier : l'école. On peut souligner un double glissement d'intérêt : d'une part, l'objet quitte le musée,

Après vingt-cinq années de fonctionnement, le premier Muséobus, inauguré en 1980, a pris le chemin de la « retraite ». Pour des raisons évidentes de sécurité, la Communauté française de Belgique et la Direction du Patrimoine culturel ont pris l'heureuse initiative de remplacer l'ancien véhicule itinérant. Le principe de la semi-remorque est maintenu mais avec une nouveauté : deux tiroirs d'une largeur d'un mètre s'ouvrent sur place afin d'agrandir l'espace exposition.

Deux parties bien distinctes le composent : le côté « exposition » comprenant panneaux didactiques, vitrines avec objets authentiques et moulages, maquettes, photos, dessins, carte interactive et des jeux-questionnaires à compléter sur place et le côté « animation », haut en couleurs, avec un atelier pédagogique et un équipement audiovisuel de pointe (vidéo-dvd-projecteur).



Vue extérieure du Muséobus © Histoires d'Images

s'offre « sans appareil », sans cet environnement du musée qui reste malgré tout impressionnant, pour pénétrer concrètement le réel scolaire. Le Musée lui-même se démultiplie, se décentralise, se rapproche de ses utilisateurs actuels et potentiels.

Cette nouvelle perception de l'objet « ancien » suscitera des vocations, des enthousiasmes, qui amèneront enfants et adultes plus nombreux au Musée.

Le Muséobus devient l'ambassadeur des musées ainsi qu'un outil pédagogique de premier choix.

## Voulez-vous faire un voyage dans le temps ? Faire venir la Culture à l'école ? Stimuler la curiosité des enfants ? Les faire accéder à d'autres richesses historiques ?

Le Muséobus est le point de départ pour de nombreuses activités. Ce « musée à domicile » réduit les problèmes de déplacements et le sentiment d'isolement par rapport aux grands centres urbains.

## MUSÉE HORS LES MURS

L'existence d'une équipe d'accueil est le principe essentiel dans la conception des activités et rend les visites particulièrement efficaces et fructueuses. Des licenciées et agrégées en Histoire de l'Art et Archéologie préparent les expositions, les documents pédagogiques. Elles se relaient afin d'éveiller l'intérêt, d'apprendre aux enfants le respect des valeurs des choses, des objets, des témoignages de notre passé. Pour répondre à cet objectif, l'animatrice fait parler l'objet ou le document exposé.



Vue intérieure du Muséobus. © Histoires d'Images

Le public est essentiellement scolaire (écoles primaires, secondaires, supérieurs de tous les réseaux et écoles d'enseignement spécial). En période non scolaire, le Muséobus se déplace pour les plaines de jeux, les associations de jeunesse, les associations culturelles, les instituts spécialisés, les bibliothèques...

Les visites en milieu scolaire s'articulent de la manière suivante : – visite guidée active ; – manipulation d'objets, moulages, etc ; – jeux-questionnaire à compléter par groupe de 2 élèves et projection facultative. Quatre

groupes d'une vingtaine d'élèves bénéficient d'une visite d'une heure. Chaque fois que cela s'avère possible, référence est faite au patrimoine local et aux collections des musées-prêteurs.

En milieu non scolaire, des visites guidées peuvent être organisées, mais également des visites « en toutes libertés ».

L'exposition présentée en 2006-2007 « Les inventions de la Préhistoire. Chasseurs-cueilleurs et agriculteurs-éleveurs » se propose d'illustrer le dynamisme et le génie des espèces humaines qui se sont succédé durant le Paléolithique, le Mésolithique et le Néolithique. En effet, de nombreuses inventions sont l'œuvre de nos ancêtres, les hommes préhistoriques. Dans le cadre de ce parcours, la Protohistoire n'a pas été illustrée.

Au fil de panneaux didactiques et de vitrines, l'exposition tente de résumer près de 3 millions d'années d'Histoire de l'Homme. Nous espérons que cette exposition soit un témoignage clair et synthétique de l'inventivité de nos lointains ancêtres. Un catalogue, tout en couleurs et réalisé par l'équipe du Muséobus, est un outil didactique et sert de base à tous ceux qui ont envie d'en savoir plus.

### Comment recevoir la visite du Muséobus ?

Toute personne peut envoyer sa demande par courrier, courriel ou fax au

Secrétariat du Muséobus

Parc Industriel – Route de Marche

5100 Naninne

[museobus@cfwb.be](mailto:museobus@cfwb.be)

Tél/fax : 081 / 40 05 26

La venue, l'entrée et les visites guidées sont gratuites.

## Le musée hors les murs

Patrice Dartevelle

Dès 1980, le Ministère de la Communauté française (à l'époque il s'agissait de l'Administration du Patrimoine culturel) a voulu mettre en place un système global pour rapprocher du patrimoine des publics qui s'en trouvaient écartés pour diverses raisons.

On avait utilisé pour cela le vocable général de « Musée hors-les-murs » qui regroupait différentes composantes.

Le muséobus était destiné essentiellement au public scolaire des régions rurales, là où les musées sont peu densément répartis.

Quitte à donner une vision plus large de la notion de ruralité, le succès du muséobus ne s'est jamais démenti. Sans grand effort de publicité, il conquiert 20.000 visiteurs à chaque exposition.

Une seconde branche du Musée hors-les-murs, les musées-valises, est destinée au public scolaire par l'intermédiaire des enseignants pour lesquels elle constitue un outil pédagogique attractif. Différentes institutions aident la Communauté française en les mettant à disposition des écoles de leur province.

Ces deux actions ont maintenant un quart de siècle et l'acquisition en 2005-2006 d'un muséobus plus grand et plus sophistiqué fait repartir le projet pour une nouvelle génération.

Un système de prêts de vitrines destiné à aider les organisations occasionnelles d'expositions a également fonctionné pendant quelques années. Il a été supprimé devant le nombre et l'étendue des dégâts causés. Les expositions sont aussi un métier qu'il faut laisser à ceux qui le connaissent et le pratiquent régulièrement.

# Des coffres à trésors

( Céline de Viron

Chargée de Mission au Service  
du Patrimoine culturel

Qu'on les appelle valise ou malle pédagogique ou encore musée-valise, l'objectif reste d'introduire concrètement l'histoire et l'histoire de l'art en classe. Les élèves abordent les données théoriques par la manipulation directe. Des expériences qui marquent les mémoires, qui chassent les préjugés. L'utilisation de ce genre d'outil correspond tout à fait à la volonté éducative de l'enseignement : observer, comparer, s'interroger, trier et classer des documents et des objets. Il est à noter que le travail de l'enseignant est capital pour la réussite des projets.

Le Musée provincial des Arts anciens du Namurois propose une valise pédagogique consacrée à La peinture à travers l'œuvre d'Henri Bles. Cet outil est exploité pendant les visites guidées au Musée ou en classe par l'enseignant. Celui-ci peut choisir de préparer la visite ou de la prolonger. La valise se divise en trois parties : sur le côté, du matériel audio-visuel, une toile... ; au centre, un premier niveau permet la manipulation d'un cerne de bois (approche d'un support typique de la Renaissance), de toiles... C'est à cet endroit que se cache aussi le cahier pédagogique qui aidera l'enseignant à conduire ses élèves sur le chemin de la connaissance. En dessous, la mallette du peintre : des couleurs, des vernis, des pigments, des pinceaux, des liants, des huiles... En raison des prix de revient des valises pédagogiques, le Musée peut en prêter quatre gratuitement ;

**Le musée en classe ? Dans une valise ?**

**Plusieurs institutions ont tenté le pari. Pari réussi !**

par sécurité une caution est exigée. Le succès de ses valises depuis 2001 encourage l'équipe de Monsieur Jacques Toussaint, Conservateur en chef-Directeur.



*Vue intérieure de la valise pédagogique, niveau inférieur. Musée provincial des Arts anciens du Namurois*

Au Musée des Beaux-Arts de Charleroi, depuis 2004, la malle de Monsieur Auguste Peintre renferme des trésors, les outils du peintre, tels que couteaux, palettes, couleurs...

Elle permet aussi d'aborder les techniques qu'il exploite pour tendre une toile, pour mélanger ses pigments, les mots qu'il emploie pour désigner son matériel...

Dans la malle, un compartiment « conserve » les documents et objets dont le musée se sert pour l'accrochage, la protection, l'archivage des œuvres... Un dossier pédagogique aidera l'enseignant. Cette malle est réservée aux classes qui ont ou qui vont suivre

une visite guidée au Musée. Parfois, elle sert à illustrer une animation plus thématique. Le contenu de la malle prend tout son sens quand les enfants voient les tableaux « en vrai », quand ils décèlent les coups de pinceaux, les mélanges de couleurs... Le prêt des malles est gratuit.



*Vue intérieure de la malle de Monsieur Auguste Peintre. Musée des Beaux-Arts de Charleroi*

La Communauté française a de son côté créé un système de musées-valises décentralisé au niveau de sa mise à disposition. Il est géré par le personnel du Service du Muséobus. Il en existe cinq différents dupliqués cinq fois. Un sixième consacré au Néolithique prendra la route en janvier 2007. Certaines ont été conçues par le Service, d'autres par des Institutions diverses (Institut royal



*Vue intérieure du musée-valise Sur les traces des premiers hommes*

des Sciences Naturelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Université Libre de Bruxelles).  
 Dépendant directement de la Direction générale de la Culture de la Communauté française et non d'une institution muséale, l'équipe a choisi les thèmes des musées-valises en fonction du programme scolaire :  
 Les Gallo-Romains, Sur les traces des premiers hommes, L'enfant

égyptien hier et aujourd'hui, La guerre de 40 a bien eu lieu et L'écriture à la lettre. A l'intérieur de chaque module, des objets authentiques prêtés par les musées, des moulages, des maquettes, des livres, des photos, des dessins, des diaporamas, des textes, des suggestions d'exploitations...  
 Chaque province possède son centre de prêt pour faciliter les emprunts d'une durée de deux semaines ; ce prêt est gratuit mais une caution est demandée.

**Service musées-valises - Communauté française**  
 Boulevard Léopold II, 44 1080 Bruxelles  
 Tél. 02 413 41 85

**Foyer culturel de Libramont - Chevigny**  
 Avenue de Houffalize 6800 Libramont  
 Tél. 061 22 40 17

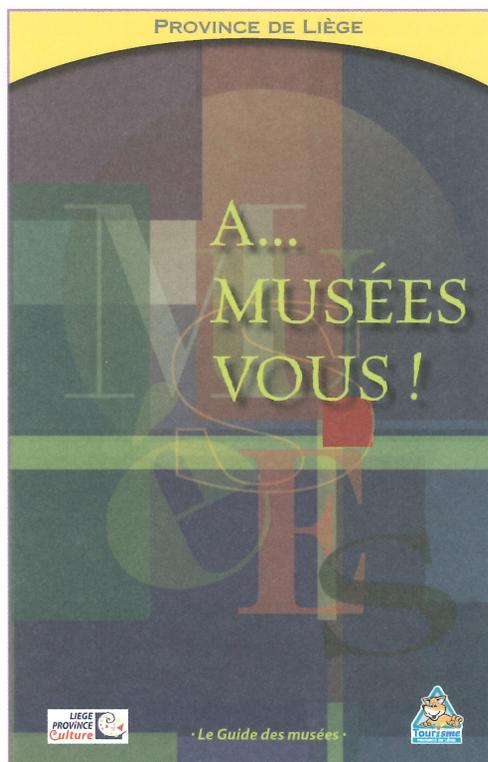
**Musée royal de Mariemont**  
 Chaussée de Mariemont 100  
 7140 Morlanwelz Tél. 064 21 21 93

**Service du Muséobus et des musées-valises**  
 Communauté française Parc industriel,  
 Route de Marche 5100 Naninne  
 Tél. 081 40 05 26

**Préhistosite de Ramioul**  
 Rue de la Grotte 128 4400 Flemalle  
 Tél. 04 275 49 75

# « A... Musée vous ! »

## Le guide 2006 des musées en Province de Liège



Durant un peu plus de deux années, les services de la Culture et du Tourisme de la Province de Liège ont entrepris un travail approfondi de recension des musées existants et à une mise à jour des informations les concernant. Il en résulte une nouvelle brochure « A...Musées vous ! » qui fait suite

à une précédente édition qui avait vu le jour en 1999 sous le nom de « Petits et grands musées en province de Liège ». Cette nouvelle mouture, entièrement renouvelée et augmentée de nombreux musées supplémentaires, se veut un outil de communication tous publics, simple d'utilisation, richement illustré et agréable à consulter.

Le nouveau guide de 128 pages recense plus de 120 musées en Province de Liège, classés par ordre alphabétique des communes avec, pour chaque musée, une fiche descriptive présentant, en résumé, les collections et leur scénographie ainsi que des informations pratiques (adresse complète, jours et heures d'ouverture, tarifs, services au public...).

Coédition du Service provincial des Affaires culturelles et de la Fédération du Tourisme de la Province de Liège, cette brochure a été réalisée avec le soutien de la Communauté française. Elle est disponible au prix de 1,50 € à la Maison du Tourisme du Pays de Liège (Place Saint-Lambert, 35 à 4000 Liège – tél. 04 237 92 92 – mtpaysdeliege@prov-liege.be), dans tous les musées de la Province de Liège, dans les maisons et offices du tourisme, les syndicats d'initiative, les écoles, bibliothèques et centres culturels de la province).

# Arrêté du Gouvernement de la Communauté française instituant les missions, la composition et les aspects essentiels de fonctionnement d'instances d'avis tombant dans le champ d'application du décret du 10 avril 2003 relatif au fonctionnement des instances d'avis œuvrant dans le secteur culturel - 23 juin 2006

Source : Communauté française  
Publication : 27-09-2006.

Le Gouvernement de la Communauté française,  
Vu le décret du 10 avril 2003 relatif au fonctionnement des instances d'avis œuvrant dans le secteur culturel, notamment l'article 16 modifié par le décret du 20 juillet 2005;  
Vu le décret du 28 février 1978 organisant le service public de la lecture;  
Vu le décret du 26 mai 1981 instituant un Conseil supérieur des arts et des traditions populaires et du folklore;  
Vu le décret du 5 juillet 1985 instituant le Conseil d'héraldique et de vexillologie de la Communauté française et fixant le drapeau, le sceau et les armoiries des villes et des communes;  
Vu le décret du 24 décembre 1990 relatif aux langues régionales endogènes;  
Vu le décret du 28 juillet 1992 fixant les conditions de reconnaissance et de subvention des centres culturels;  
Vu le décret du 13 juillet 1994 relatif au théâtre pour l'enfance et la jeunesse;  
Vu le décret du 11 juillet 2002 relatif aux biens culturels mobiliers et au patrimoine immatériel de la Communauté française;  
Vu le décret du 17 juillet 2002 relatif à la reconnaissance et au subventionnement des musées et autres institutions muséales;  
Vu le décret du 10 avril 2003 relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des arts de la scène;  
Vu le décret du 12 mai 2004 relatif à l'enregistrement d'armoiries de personne physique ou d'association familiale en Communauté française;  
Vu le décret du 12 mai 2004 relatif aux centres d'archives privées en Communauté française de Belgique;  
Vu l'arrêté de l'Exécutif du 5 juillet 1985 créant une Commission des lettres de la Communauté française;  
Vu l'arrêté de l'exécutif de la Communauté française du 21 octobre 1987 portant création de la Commission consultative du théâtre amateur;  
Vu l'arrêté de l'Exécutif de la Communauté française du 4 avril 1988 fixant les modalités de l'aide à l'édition dans la Communauté française;  
Vu l'arrêté de l'Exécutif de la Communauté française du 10 juin 1988 instituant la Commission consultative des Arts plastiques de la Communauté française;  
Vu l'arrêté de l'Exécutif de la Communauté française du 28 mars 1990 portant création du Conseil du Livre de la Communauté française Wallonie-Bruxelles;  
Vu l'arrêté de l'Exécutif de la Communauté française du 26 juin 1990 instituant un Conseil supérieur d'Ethnologie de la Communauté française de Belgique;  
Vu l'arrêté de l'Exécutif de la Communauté française du 19 mars 1991 instituant un Conseil des Langues régionales endogènes de la Communauté française;  
Vu l'arrêté de l'Exécutif de la Communauté française du 23 octobre 1991 fixant les modalités de l'aide à la diffusion dans la Communauté française;  
Vu l'arrêté de l'Exécutif de la Communauté française du 18 décembre 1992 por-

tant création du Conseil supérieur de la langue française de la Communauté française;

Vu l'arrêté du Gouvernement de la Communauté française du 20 décembre 1994 relatif à la commission consultative des centres culturels;

Vu l'arrêté du Gouvernement de la Communauté française du 14 mars 1995 relatif à l'organisation du service public de la lecture;

Vu l'avis du Conseil d'Etat n° 40.310/4, donné le 17 mai 2006, en application de l'article 84, § 1<sup>er</sup>, alinéa 1<sup>er</sup>, 1<sup>o</sup>, des lois coordonnées sur le Conseil d'Etat;

Sur la proposition du Ministre de la Culture;

Après délibération,

Arrête :

## **TITRE I<sup>er</sup>. - Dispositions communes concernant les missions, la composition et les aspects essentiels de fonctionnement des instances d'avis**

**Article 1<sup>er</sup>.** Au sens du présent arrêté, il faut entendre par « décret sur les instances d'avis » : le décret du 10 avril 2003 relatif au fonctionnement des instances d'avis œuvrant dans le secteur culturel tel que modifié par le décret du 20 juillet 2005;

**Art. 2.** Les membres de l'instance d'avis sont nommés pour un mandat d'une durée de cinq ans.

Sont renouvelés dans les neuf mois qui suivent l'installation des membres du Conseil de la Communauté française :

1<sup>o</sup> les membres siégeant en leur seule qualité de représentant de tendances idéologiques et philosophiques,

2<sup>o</sup> les membres siégeant en qualité de professionnel, d'expert, d'usager, de représentant d'une organisation représentative d'utilisateurs agréée, et qui se réclament d'une tendance idéologique et philosophique.

**Art. 3.** Hormis les membres représentant les organisations représentatives d'utilisateurs agréées, les membres de l'instance d'avis siègent à titre personnel.

**Art. 4.** En sus des membres avec voix délibérative, l'instance d'avis comprend au moins les membres avec voix consultative suivants :

1<sup>o</sup> le directeur général de la culture près le Ministre de la Communauté française ou son représentant et un représentant de l'Inspection générale;

2<sup>o</sup> le représentant du Ministre ayant dans ses attributions la matière relevant du champ de compétence de l'instance d'avis.

**Art. 5.** Le Gouvernement établit une liste de réserve composée d'un nombre de membres suppléants au moins égal à l'addition :

1<sup>o</sup> du nombre de membres effectifs représentant les tendances idéologiques et philosophiques et,

2<sup>o</sup> de la moitié du nombre de membres effectifs de la catégorie des experts et/ou des usagers et/ou des professionnels et de la catégorie des représentants des organisations représentatives d'utilisateurs agréées.

Cette pondération ne s'applique pas à la Commission du patrimoine oral et immatériel visée aux articles 22 et 23.

**Art. 6.** En cas de démission, de décès, d'exclusion ou lors de toutes autres vacances d'un membre, le Gouvernement pourvoit à son remplacement dans les neuf mois de la notification de la vacance par l'instance d'avis concernée. Le membre remplacé ne peut l'être que par un membre suppléant de la même catégorie.

**Art. 7.** L'instance d'avis ne délibère valablement que si au moins la moitié de ses membres est présente ou représentée conformément aux dispositions prévues dans son règlement d'ordre intérieur.

En l'absence du quorum requis, l'instance est tenue d'organiser une séance dans le mois; au cours de cette nouvelle séance, elle délibère valablement quel que soit le nombre de membres présents ou représentés.

**Art. 8.** Les débats de l'instance relatifs à des bénéficiaires individualisés sont secrets.

**Art. 9.** Les avis sont rendus à la majorité simple en l'absence de règles de vote dans le Règlement d'ordre intérieur de l'instance. En cas de parité, la voix du Président est prépondérante.

## **TITRE II. - Dispositions spécifiques concernant les missions, la composition et les aspects essentiels de fonctionnement**

### **CHAPITRE I<sup>er</sup>. - Des secteurs du Patrimoine culturel et des Arts plastiques**

#### **Section 1<sup>re</sup>. - Du Conseil d'Ethnologie**

**Art. 10.** Le Conseil donne des avis sur toute demande de subvention introduite auprès de la Communauté française et portant sur les enquêtes, la recherche, les publications de toute nature en matière d'ethnologie, d'arts et de traditions populaires.

**Art. 11.** Le Conseil peut entendre tout exposé ou communication scientifique venant de l'un de ses membres ou de tout spécialiste belge ou étranger.

**Art. 12.** Le Conseil est composé de quatorze membres effectifs avec voix délibérative nommés par le Gouvernement conformément à l'article 3 du décret sur les instances d'avis et répartis comme suit :

1° cinq experts justifiant d'une compétence ou d'une expérience en ethnologie;

2° trois experts justifiant d'une compétence ou d'une expérience en arts et traditions populaires;

3° un expert justifiant d'une compétence ou d'une expérience en sciences et technologies de l'information et de la documentation dans le domaine de l'ethnologie;

4° un représentant d'organisation représentative d'utilisateurs agréée;

5° quatre représentants de tendances idéologiques et philosophiques.

#### **Section 2. - Du Conseil d'Héraldique et de Vexillologie**

**Art. 13.** Le Conseil formule toute recommandation, proposition ou avis sur toutes les questions relatives aux politiques menées dans le domaine de l'héraldique et de la vexillologie. Il donne plus particulièrement des avis sur les demandes de reconnaissance d'armoiries, sceaux et drapeaux introduites par les villes et communes auprès de la Communauté française.

Le Conseil peut délivrer des attestations de l'usage immémorial, par les villes et les communes, des armoiries, sceaux et drapeaux.

**Art. 14.** Le Conseil est composé de onze membres effectifs avec voix délibérative nommés par le Gouvernement conformément à l'article 3 du décret sur les instances d'avis et répartis comme suit :

1° cinq experts justifiant d'une compétence ou d'une expérience en héraldique, vexillologie ou sigillographie, dont deux au moins sont titulaires d'une licence ou d'un master en histoire;

2° un expert titulaire d'un doctorat, d'une licence ou d'un master en droit;

3° un représentant d'organisation représentative d'utilisateurs agréée;

4° quatre représentants de tendances idéologiques et philosophiques.

#### **Section 3. - Du Conseil des Musées et des autres institutions muséales**

**Art. 15.** Le Conseil donne les avis prévus par le décret du 17 juillet 2002 relatif à la reconnaissance et au subventionnement des musées et autres institutions muséales, ainsi que sur toutes les questions relatives à la politique des musées et des autres institutions muséales.

**Art. 16.** Le Conseil est composé de seize membres effectifs avec voix délibérative nommés par le Gouvernement conformément à l'article 3 du décret sur les instances d'avis et répartis comme suit :

1° sept experts justifiant d'une compétence ou d'une expérience dans le domaine des musées, chacun d'entre eux étant respectivement compétent dans l'un des domaines suivants :

a) beaux-arts et arts appliqués;

b) histoire et archéologie;

c) sciences, techniques et sciences naturelles;

d) ethnographie;

e) musées spécialisés ou régionaux;

f) muséologie;

g) médiation pédagogique;

2° deux experts issus d'une association ayant pour objet social au moins la défense des usagers ou d'une catégorie d'usagers;

3° trois représentants d'organisations représentatives d'utilisateurs agréées;

4° quatre représentants de tendances idéologiques et philosophiques.

#### **Section 4. - Du Conseil des Centres d'archives privées**

**Art. 17.** Le Conseil donne les avis prévus par le décret du 12 mai 2004 relatif aux centres d'archives privées en Communauté française de Belgique, ainsi que sur toutes les questions relatives à la politique des archives privées.

**Art. 18.** § 1<sup>er</sup> Le Conseil est composé de quinze membres effectifs avec voix délibérative nommés par le Gouvernement conformément à l'article 3 du décret sur les instances d'avis et répartis comme suit :

1° huit experts justifiant d'une compétence ou d'une expérience en archivistique contemporaine et titulaires d'une licence ou d'un master en histoire, dont trois titulaires d'un séminaire en histoire contemporaine dans une université de la Communauté française délivrant un master en histoire;

2° un expert justifiant d'une compétence ou d'une expérience en sciences de l'information et de la documentation et plus particulièrement en technologies de l'information et de la communication;

3° un professionnel exerçant son activité dans le secteur muséal;

4° un représentant d'organisation représentative d'utilisateurs agréée;

5° quatre représentants de tendances idéologiques et philosophiques.

§ 2. En sus des membres visés à l'article 4 du présent arrêté, le Conseil comprend dans sa composition, avec voix consultative, un membre du Conseil des bibliothèques.

**Art. 19.** Le Conseil organise au moins une réunion annuelle conjointe avec le Comité de pilotage créé par l'article 11 du décret du 12 mai 2004 relatif aux centres d'archives privées en Communauté française de Belgique.

### Section 5. - De la Commission du Patrimoine culturel mobilier

**Art. 20.** Outre les missions qui lui sont confiées en vertu du décret du 11 juillet 2002 relatif aux Biens culturels mobiliers et au Patrimoine immatériel de la Communauté française, la Commission formule tout avis ou recommandation ou proposition relatif aux politiques menées en matière de protection du patrimoine culturel mobilier.

**Art. 21.** La Commission est composée de dix-sept membres effectifs avec voix délibérative nommés par le Gouvernement conformément à l'article 3 du décret sur les instances d'avis et répartis comme suit :

1° trois experts justifiant d'une compétence et d'une expérience dans l'un des domaines suivants :

- a) le patrimoine culturel préhistorique, protohistorique ou antique;
  - b) le patrimoine artistique ou historique du Moyen-Age et des Temps modernes;
  - c) le patrimoine artistique ou historique des dix-neuvième et vingtième siècles;
  - d) le patrimoine scientifique ou technique;
  - e) le patrimoine ethnologique;
  - f) les archives;
- 2° trois experts membres du corps académique d'une université;
- 3° deux experts justifiant d'une compétence ou d'une expérience en conservation-restauration;
- 4° un expert titulaire d'un doctorat, d'une licence ou d'un master en droit;
- 5° deux professionnels exerçant la fonction de conservateur d'un musée reconnu par la Communauté française;
- 6° deux représentants d'organisations représentatives d'utilisateurs agréées;
- 7° quatre représentants de tendances idéologiques et philosophiques.

### Section 6. - De la Commission du Patrimoine oral et immatériel

**Art. 22.** La Commission donne des avis prévus au chapitre VII du décret du 11 juillet 2002 relatif aux biens culturels mobiliers et au patrimoine immatériel de la Communauté française, ainsi que sur les politiques relatives au patrimoine immatériel de la Communauté française.

**Art. 23. § 1er.** La Commission est composée de quinze membres effectifs avec voix délibérative nommés par le Gouvernement et répartis comme suit :

1° sept membres proposés par le Conseil d'Ethnologie en raison de leur compétence ou leur expérience professionnelle dans les domaines de la tradition, de l'artisanat, de l'ethnologie, particulièrement les rites, les coutumes, la mythologie et les jeux;

2° trois membres proposés par le Conseil interdisciplinaire des Arts de la Scène en raison de leur compétence ou leur expérience professionnelle dans les domaines de la danse, la musique et le théâtre;

3° un membre proposé par la Commission consultative des Arts plastiques en raison de sa compétence ou de son expérience professionnelle dans le domaine des savoir-faire traditionnels;

4° un membre proposé par le Conseil des langues régionales endogènes de la Communauté française en raison de sa compétence ou de son expérience professionnelle dans le domaine des langues régionales endogènes;

5° un membre proposé par le Conseil de la langue française et de la politique linguistique en raison de sa compétence ou de son expérience professionnelle dans le domaine de la langue;

6° un membre proposé par la Commission des lettres en raison de sa compétence ou de son expérience professionnelle dans le domaine de la littérature;

7° un membre proposé par la Commission consultative du Patrimoine culturel mobilier.

§ 2. La Commission est composée de huit membres suppléants nommés par le Gouvernement et répartis comme suit :

1° deux membres proposés par le Conseil d'Ethnologie en raison de leur compétence ou de leur expérience professionnelle dans les domaines de la tradition, de l'artisanat, de l'ethnologie, particulièrement les rites, les coutumes, la mythologie et les jeux;

2° un membre proposé par le Conseil interdisciplinaire des Arts de la Scène en raison de sa compétence ou son expérience professionnelle dans les domaines de la danse, la musique et l'expression théâtrale;

3° un membre proposé par la Commission consultative des Arts plastiques en raison de sa compétence ou de son expérience professionnelle dans le domaine des savoir-faire traditionnels;

4° un membre proposé par le Conseil des langues régionales endogènes de la Communauté française en raison de sa compétence ou de son expérience professionnelle dans le domaine des langues régionales endogènes;

5° un membre proposé par le Conseil de la langue française et de la politique linguistique en raison de sa compétence ou de son expérience professionnelle dans le domaine de la langue;

6° un membre proposé par la Commission des lettres de la Communauté française en raison de sa compétence ou de son expérience professionnelle dans le domaine de la littérature;

7° un membre proposé par la Commission consultative du Patrimoine culturel mobilier.

[...]

### TITRE III. - Dispositions abrogatoires et finales

**Art. 69. § 1<sup>er</sup>.** Dans le décret du 28 février 1978 organisant le service public de la lecture :

1° l'article 3, alinéa 1<sup>er</sup> est remplacé par : « Il est créé un Conseil des bibliothèques publiques, ci-après dénommé le Conseil »;

2° l'article 3, alinéa 2, est abrogé;

3° les termes "le Comité provincial de coordination entendu" sont supprimés à l'article 10, § 1<sup>er</sup>, alinéa 3;

4° à l'article 10, § 2, alinéa 2, les termes "le Comité provincial de coordination entendu" sont supprimés;

5° à l'article 13, alinéa 1<sup>er</sup>, les mots "Conseil supérieur des bibliothèques publiques" sont remplacés par les mots "Conseil des bibliothèques publiques";

6° l'article 13, alinéa 2, est abrogé;

§ 2. Le décret du 26 mai 1981 instituant un Conseil supérieur des arts et des traditions populaires et du folklore est abrogé;

§ 3. Dans le 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, les articles 2 à 3, 5, alinéa 1<sup>er</sup> et 6 sont abrogés.

§ 4. Dans le décret du 28 juillet 1992 fixant les conditions de reconnaissance et de subvention des centres culturels :

1° l'article 19, alinéa 1<sup>er</sup>, est remplacé par les mots "Il est créé la Commission des centres culturels", ci-après dénommée "la Commission";

2° les articles 19, alinéa 2, 21, 22, 23 et 24 sont abrogés;

3° les mots "Commission consultative des centres culturels" visés aux articles

13, 15, 16, 29, 33 et 34 sont remplacés par les mots "Commission des centres culturels".

§ 5. Dans le décret du 13 juillet 1994 relatif au théâtre pour l'enfance et la jeunesse, les articles 19 à 21 sont abrogés, à l'exception de l'article 19, première phrase.

§ 6. Dans le décret du 11 juillet 2002 relatif aux biens culturels mobiliers et au Patrimoine immatériel de la Communauté française :

1° à l'article 1er, § 1er, h), le mot "mobilier" est ajouté après les mots "la commission consultative du patrimoine culturel" et la phrase "Pour l'application du chapitre VII, il faut entendre par "Commission" la "Commission consultative du Patrimoine oral et immatériel." est ajoutée après les mots "la Communauté française";

2° l'article 3 est remplacé par la disposition suivante : « Article 3. Il est créé une Commission consultative du patrimoine culturel mobilier et une Commission consultative du patrimoine oral et immatériel ».

§ 7. Dans le décret du 17 juillet 2002 relatif à la reconnaissance et au subventionnement des musées et autres institutions muséales :

1° à l'article 1er, alinéa 1er, 3°, le mot "supérieur" est supprimé;

2° l'article 16 est remplacé par la disposition suivante : « Article 16. Il est créé un Conseil des musées et des autres institutions muséales. »;

3° les articles 17 à 28 sont abrogés.

§ 8. Dans le décret du 10 avril 2003 relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des arts de la scène :

1° à l'article 4, alinéa 1er :

a) au 1°, sont ajoutés après les mots "Conseil de l'Art dramatique", les mots "et le Conseil de l'aide aux projets théâtraux";

b) au 2°, les mots "le Conseil de l'Art chorégraphique" sont remplacés par les mots "Conseil de l'art de la Danse";

c) au 3°, les mots "le Conseil de la Musique classique et contemporaine" sont remplacés par les mots "le Conseil de la Musique classique et le Conseil de la Musique contemporaine";

d) au 4°, les mots "le Conseil des Musiques d'Expression non classique" sont remplacés par les mots "le Conseil des Musiques non classiques";

2° à l'article 5, les mots "dans les limites des articles 6 et 7" sont remplacés par les mots "dans le respect du décret du 10 avril 2003 relatif au fonctionnement des instances d'avis œuvrant dans le secteur culturel";

3° à l'article 21, l'alinéa 1er, 2° est remplacé par la disposition suivante : « 2° Elaborer, dans les six mois à dater de sa constitution, les règles de déontologie applicables à l'ensemble des membres des instances »;

4° les articles 6 à 20, 24 à l'exception de la première phrase et 25 à 29 sont abrogés.

§ 9. Dans le décret du 12 mai 2004 relatif aux centres d'archives privées en Communauté française de Belgique, la section 5 est abrogée, à l'exception de l'article 10, première phrase.

**Art. 70.** Dans l'arrêté de l'Exécutif de la Communauté française du 23 octobre 1991 fixant les modalités de l'aide à la diffusion dans la Communauté française :

1° Dans l'intitulé, le mot "diffusion" est remplacé par le mot "librairie";

2° à l'article 1er, les mots "Fonds d'aide à la diffusion" sont remplacés par "Fonds d'aide à la librairie";

3° à l'article 2, § 2, les mots "Commission d'aide à la diffusion" sont remplacés par les mots "Commission d'aide à la librairie";

4° les articles 3, 4 et 5 sont abrogés.

§ 3. Dans l'arrêté de l'Exécutif de la Communauté française du 18 décembre 1992 portant création du Conseil supérieur de la langue française de la Communauté française :

1° les articles 1 à 10 sont abrogés;

2° à l'article 11, les mots "à l'exception des articles 6 et 7" sont supprimés.

§ 4. Dans l'arrêté du Gouvernement de la Communauté française du 14 mars 1995 relatif à l'organisation du service public de la lecture :

1° à l'article 1er, les mots "Conseil supérieur des bibliothèques publiques" sont remplacés par "Conseil des bibliothèques publiques"; et les mots "le Comité provincial : le Comité provincial de coordination de la lecture publique" sont supprimés;

2° à l'article 11, § 2, les mots "du Comité provincial" sont remplacés par les mots "du Conseil";

3° à l'article 11, § 3, alinéa 1er, les mots "du Comité provincial compétent" sont remplacés par les mots "du Conseil";

4° à l'article 35, § 3, les mots "et au Comité provincial" sont supprimés,

5° à l'article 38, les mots "le Conseil et le Comité provincial doivent rendre leur avis" sont remplacés par "le Conseil doit rendre son avis";

6° les articles 67 à 72 sont abrogés.

**Art. 71.** Sont abrogés :

1° les articles 1er à 5 de l'arrêté de l'Exécutif du 5 juillet 1985 créant une Commission des lettres de la Communauté française;

2° l'arrêté de l'exécutif de la Communauté française du 21 octobre 1987 portant création de la Commission consultative du théâtre amateur;

3° les articles 2 à 6 de l'arrêté de l'Exécutif de la Communauté française du 4 avril 1988 fixant les modalités de l'aide à l'édition dans la Communauté française;

4° les articles 1er à 6 et 9 de l'arrêté de l'Exécutif de la Communauté française du 10 juin 1988 instituant la Commission consultative des Arts plastiques de la Communauté française;

5° l'arrêté de l'Exécutif de la Communauté française du 28 mars 1990 portant création du Conseil du Livre de la Communauté française Wallonie-Bruxelles;

6° les articles 1er à 12, et 14 de l'arrêté de l'Exécutif du 26 juin 1990 instituant un Conseil supérieur d'Ethnologie;

7° l'arrêté de l'Exécutif de la Communauté française du 19 mars 1991 instituant un Conseil des Langues régionales endogènes de la Communauté française, à l'exception de son article 12;

8° l'arrêté du Gouvernement de la Communauté française du 20 décembre 1994 relatif à la commission consultative des centres culturels.

Art. 72. Le présent arrêté entre en vigueur le jour de sa publication au Moniteur belge.

**Art. 73.** Le Ministre du Gouvernement de la Communauté française ayant la Culture dans ses attributions est chargé de l'exécution du présent arrêté.

Bruxelles, le 23 juin 2006.

Par le Gouvernement de la Communauté française :

La Ministre de la Culture, de l'Audiovisuel et de la Jeunesse,  
Mme F. LAANAN



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