

l'invitation au musée

Courrier
du Patrimoine culturel
de la Communauté française

autorisation de fermeture
Bruxelles X - 2400305

Dépôt Bruxelles X
Trimestriel

N° 17

1^{er} trimestre 2007



l'invitation au musée

Courrier du Patrimoine culturel de la Communauté française

Trimestriel n°17 – 1^{er} janvier au 31 mars 2007

44 boulevard Léopold II - 1080 Bruxelles

T +32 (0)2 413 20 72 - F + 32 (0)2 413 20 07

Courriel: noemie.vainsel@cfwb.be

Éditeur responsable

Christine Guillaume

Directrice générale de la Culture ff.

Rédacteur en chef

Patrice Dartevelle

Secrétaire de rédaction

Noémie Vainsel

Conseil de rédaction

Président

Patrice Dartevelle

Membres

Geneviève Van Nimmen

Nathalie Nyst

Andrée Van Bever

Caroline Marchant

Claude Vandewattynne

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

Sommaire

2 Éditorial

Patrice Dartevelle

4 Présentation d'un musée : Musée de la poterie de Raeren

Ralph Mennicken

8 Dossier: Musées et problèmes éthiques - Musées et désinformation Exposer, attirer, scandaliser, manipuler - Corps totaux ou en morceaux au cœur d'une expo? Corps entiers ou dépecés au sein d'un musée? - L'histoire à l'épreuve des musées - Croix de bois, croix de fer - Sexe et Musée - L'Histoire autrement

François Mairesse, Nathalie Nyst, Gaëtan Van Goidsenhoven, André Gob, Interview de Jacques Hainard

28 La Communauté française et la Convention du Patrimoine culturel immatériel (Unesco)

Jean-Pierre Ducastelle

30 L'édition 2007-2008 du *Guide des Musées*

Nathalie Nyst

31 Notes sur quelques revues de muséologie

François Mairesse

33 Arrêtés et décrets

Arrêté du Gouvernement de la Communauté française
du 22 décembre 2006 portant exécution du décret du 17 juillet 2002
relatif à la reconnaissance et au subventionnement des musées
et autres institutions muséales

Éditorial

(Patrice Dartevelle

Directeur du Service général du Patrimoine culturel et des Arts plastiques

Collections de la Communauté française

En Belgique comme dans d'autres pays voisins, l'État ou les pouvoirs de même type qui ont la charge de la culture, telles les Communautés en Belgique, acquièrent des œuvres d'art et des objets de collection. Indépendamment de l'enrichissement des collections de leurs musées propres, il peut s'agir de l'enrichissement des autres musées, ou d'autres fonctions, comme ce qu'il faut bien appeler l'embellissement ou la décoration de bureaux, salles de réunions, salles d'audience de tous types d'administration.

Un peu comme la France, avec sa Direction des musées et ses FRAC (en beaucoup plus modeste), la Communauté française dispose de deux systèmes et de deux collections, celle des arts plastiques⁽¹⁾ et celle du patrimoine culturel⁽²⁾.

Si les musées qui ne relèvent ni totalement ni partiellement des beaux-arts ne sont concernés que par la collection du patrimoine culturel, les musées des beaux-arts peuvent l'être par les deux. Le tout nécessite quelques explications utiles.

La collection des arts plastiques

Après avoir acquis pour enrichir les collections des Musées royaux, dès 1860, l'État s'est soucié de constituer une collection provenant d'achats d'œuvres d'artistes en activité. L'idée est à la fois de constituer une collection de référence et de disposer d'un moyen d'encourager les arts plastiques.

A partir de 1972, les budgets de « Culture flamande » et de « Culture française » sont identifiables et depuis 1981, les Communautés ont poursuivi le travail entrepris par l'État.

Actuellement, chaque Communauté gère ce qui lui est propre ou identifiable et ce qui appartient à l'État mais est déposé en zone unilingue. Les biens de l'État situés sur Bruxelles sont cogérés.

Paradoxalement peut-être, cette collection qui se veut très contemporaine est principalement constituée d'œuvres d'artistes décédés.

Depuis longtemps, les décisions ministérielles sont prises sur proposition ou avis d'une commission consultative, aujourd'hui la commission consultative des arts plastiques. Ces dernières années, les ministres successifs s'écartent très peu de son sentiment.

Cette collection atteint maintenant 25.000 œuvres en propriété ou en gestion par le seul service des arts plastiques de la Communauté française. Elles doivent bien se trouver quelque part. Si, fondamentalement, la question du lieu ou de mode de dépôt intervient peu⁽³⁾ au moment de la décision d'achat, il n'empêche que 35 % des pièces sont déposées dans des musées ou des centres d'art contemporain. L'apport pour les musées est donc loin d'être nul. 45 % des œuvres sont placées dans les administrations.

La taille de la collection, sa cohésion propre et cette dispersion exigent d'importants moyens de gestion. Treize personnes (et deux camions) y sont consacrés.

La collection du patrimoine culturel

Puisque la collection du patrimoine culturel a été présentée dans ces colonnes⁽²⁾, je ne marquerai que les différences essentielles avec la collection des arts plastiques.

Sa logique est autre : elle est d'aider les musées à compléter leurs collections : celle du patrimoine culturel est par conséquent aussi diverse que celle des musées eux-mêmes. Elle inclut beaucoup de pièces relevant des beaux-arts, en ce compris quelques-unes de l'art le plus contemporain. Chose logique pour autant que l'on ne postule pas qu'un musée ne peut être d'art contemporain.

La collection est plus jeune, elle n'a que 25 ans. Elle comprend 21.000 œuvres, chiffre comparable à celui des arts plastiques mais on ne peut peut-être assimiler chacun des objets archéologiques (il y en a quelques milliers) à une œuvre proprement dite.

Les achats sont opérés sur proposition du Musée concerné et non par une commission d'achat qui serait peut-être difficile à composer et risquerait d'aboutir, comme c'est le cas aux arts plastiques, à l'impossibilité d'acheter dans des ventes publiques, ventes dont les modalités sont rarement connues plus de deux semaines avant la vente.

Le placement exclusif dans les musées dispense la Communauté française de tout traitement physique des pièces et sa trop grande disparité ne permet guère un véritable traitement scientifique par les deux personnes affectées à cette tâche. Elles doivent être des généralistes.

Rédiger comme en arts plastiques des publications régulières accompagnant des achats de tous ordres et des exposés pourrait ne rencontrer l'attention d'aucun public. La Fondation Roi Baudouin qui dispose d'une collection comparable a tenté l'expérience cette année au Palais de Bruxelles. Profitant de l'afflux de visiteurs au Palais royal, elle a pu donner à voir à des visiteurs dont bien peu sont entrés pour admirer la collection.

Questions communes

Les legs et dons au Ministère ne sont pas fréquents. Légitimement, les donataires préfèrent traiter directement avec un musée. Cependant, la collection d'art du XX^e siècle léguée par M. et Mme Duvivier à la Communauté française avec dépôt au Musée des Beaux-Arts de Mons est importante, autant que la donation Graindorge qui est déposée au MAMAC à Liège. La collection d'orfèvrerie D'Allemagne provient également d'un legs, le plus prestigieux de tous.

Actuellement paraissent émerger des œuvres en déshérence, notamment dans les églises que l'on souhaite parfois nous remettre.

Gérer une collection, c'est aussi s'impliquer dans sa bonne conservation.

L'inventaire de la collection des arts plastiques est partiellement numérisé, celui du patrimoine culturel ne l'est pas globalement mais des inventaires partiels (de collections acquises) existent.

De toute manière, fin 2006, la Communauté française a procédé à la dépense nécessaire pour informatiser les deux collections via le logiciel d'origine américaine TMS. Le basculement des données pour la collection des arts plastiques est en cours.

Par manque de moyens et surtout de personnel qualifié, nos institutions peinent à se mettre au diapason européen des normes de conservation. Nous tentons de les persuader (ou de persuader les autorités qui les financent) d'accorder à cette problématique l'intérêt qu'elle mérite. Sans le recours de quelques dizaines de restaurateurs formés, celle-ci restera difficile mais c'est peut-être plus par ce biais qu'autrement que la Communauté française travaille à l'amélioration de la situation dans les musées.

De la même manière, la politique de prêts se doit de devenir plus réfléchie et plus exigeante. Le souci de la mise en valeur est important, mais il faut vivre plus facilement le choc éventuel entre les deux objectifs de diffusion et de préservation.

Si la tâche de maintenir cette collection est lourde — il faut par exemple y consacrer des effectifs croissants de personnel — et si les logiques de choix et d'achats sont difficiles (faut-il encourager les très jeunes artistes ou acquérir auprès d'artistes plus confirmés ? Quelles peuvent être les priorités par rapport à l'ensemble des musées ?), ce type d'action est essentiel. Les moyens annuels ne sont pas forcément considérables mais l'accumulation des ans a fini par porter ses fruits.

(1) Synthèse générale de cette collection par Ariane Fradcourt, Un regard sur les collections, dans Acquisitions, 1993-1998, Catalogue inventaire des œuvres d'art contemporain de la Communauté française, Tome I, Dessins, peintures, recherches tridimensionnelles, collages, livres d'artiste, Bruxelles, La Renaissance, 1999, pp. 9-13.

(2) Synthèse générale par Caroline Marchant, La collection du Patrimoine culturel, L'Invitation au musée n° 14 (2^e trimestre 2006), pp. 4-8.

(3) Il y a des règles générales, celle par exemple de confier les photographies au Musée de la Photographie de Charleroi, les gravures au Centre de la Gravure de La Louvière et les œuvres textiles à la Fondation de la Tapisserie de Tournai. Toutes les tentatives de constituer un Centre de la Céramique ont échoué que ce soit à Stavelot, Tourinne ou Villers-la-Ville. En principe, les sculptures de plein air sont réservées au Musée en plein air du Sart Tilman.

Des milliers de pots, et alors...?

Le Musée de la poterie de Raeren

(Ralph Mennicken
Conservateur du Musée de Raeren



Le Château de Raeren (XIV^e siècle) qui abrite depuis 1963 le Musée de la Poterie © Foto Lander - Eupen

Raeren, commune frontalière de la Province de Liège, fut, du XV^e au XIX^e siècle, l'un des centres de céramique les plus connus du pays entre la Meuse et le Rhin. Les produits en terre cuite que les maîtres artisans y fabriquaient ont été exportés dans toute l'Europe et même dans le monde entier. On a retrouvé des grès de Raeren en Amérique du Nord et en Australie, tandis que les principaux clients des potiers de Raeren étaient les Pays-Bas, la Flandre, l'Allemagne, la Scandinavie, l'Europe de l'Est et l'Angleterre.

Depuis 1963, le Musée de la Poterie de Raeren présente dans le cadre prestigieux du Château de Raeren (XIV^e siècle) le grand passé du petit village de potiers situé « sur » la frontière allemande. Il fut le premier musée en communauté germanophone. Depuis 2003, une nouvelle exposition permanente montre non seulement presque 2.000 poteries, mais aussi des maquettes, des mises en scène et de nombreuses illustrations qui témoignent de l'histoire des grès de Raeren.

Potiers-artistes

La grande floraison de l'art de la céramique à Raeren pendant le XVI^e siècle est due en grande partie au maître Jan Emens. Pour autant que l'on sache, il fut le premier à utiliser une forme à panse cylindrique pour ses œuvres artistiques. Il les dota également d'ornements richement décorés et sculptés avec beaucoup de détails. Très rapidement, d'autres maîtres potiers de Raeren l'ont imité. Ils ont créé des chefs-d'œuvre de poterie, qui, aujourd'hui encore, connaissent beaucoup de succès dans les musées, les expositions et les collections privées du monde entier. Le talent de ces artisans fut tel que les objets en grès, qui n'étaient initialement (pendant le XV^e s.) que de simples ustensiles, acquièrent une valeur artistique. Grâce au commerce de l'outillage et de la vaisselle à Cologne, aux compagnies commerciales néerlandaises et aux charretiers locaux, les produits étaient distribués dans toute l'Europe, jusqu'en Scandinavie. Les colonies européennes en Asie et en Amérique étaient également approvisionnées en céramiques de Raeren.

Les facteurs qui permettaient ce succès inégalé étaient la technique de cuisson raffinée, la combinaison des couleurs indigènes et étrangères, la fécondation artistique réciproque avec d'autres centres de céramique, sans oublier le développement de la poterie gris-bleu peinte avec une couche de cobalt. Vers le milieu du XVII^e siècle, la période de gloire de Raeren en tant que centre de la céramique était passée. Tout comme elle avait supplanté Cologne, Frechen et Siegburg vers 1560, Raeren fut à son tour ramenée au second rang par le Kannebäckerland (dans le Westerwald). De nombreux maîtres céramistes de Raeren sont d'ailleurs allés s'installer dans le Westerwald. Pourtant, le chant du cygne ne fut pas dû uniquement au départ d'un certain nombre d'artistes. Les conséquences de la Guerre de Trente Ans, les problèmes d'approvisionnement en sel, nécessaire pour le glaçage de la poterie, et l'apparition de la porcelaine ont joué également un rôle. Il n'en reste évidemment pas moins que Raeren fut l'un des centres de poterie les plus importants d'Europe.



Les céramiques artistiques du XVII^e siècle en toute variété
© Musée de la Poterie de Raeren

La vaisselle qui y était produite brilla à l'époque sur les plus belles tables de fêtes des demeures seigneuriales européennes.

Musée dans le château

Depuis la fin du XIX^e siècle, Raeren connaît d'importantes fouilles et déjà au cours des années 1870 émerge l'idée de monter une exposition sur l'histoire de la poterie dans le village – idée qui ne sera réalisée que presque cent ans plus tard, au début des années 1960.

C'est après la Seconde Guerre mondiale que d'importants travaux de terre et de nouvelles constructions mettent au soleil de nombreuses fosses de tessons – témoins du grand passé du village qui, à cette époque, était pratiquement oublié.

Ce sont deux amateurs, l'archéologue Otto Eugen Mayer et le philologue et professeur d'allemand Michel Kohnemann, qui investissent à ce moment tout leur temps libre pour sauvegarder, collectionner, étudier et restaurer ces milliers de tessons ou de cruches entières – fausses cuissons et rebuts de l'ancienne production.

Dans la mesure où cette collection s'agrandit, Michel Kohnemann cherche un endroit pour

l'exposer et la montrer à la population locale. Également échevin des finances de la commune, il rencontre finalement l'opportunité d'acheter le bâtiment principal du Château de Raeren et de l'aménager partiellement en salles d'exposition.

En 1963, le musée ouvre pour la première fois ses portes et O. E. Mayer, premier conservateur et spécialiste reconnu pour les grès de Raeren, accueille de nombreux visiteurs.

Après son décès début des années 1980, Michel Kohnemann trouve un nouveau directeur pour le musée dans la personne de Helmut Rehker, gérant retraité de la Chambre de commerce de Cologne et collectionneur de grès rhénans. Celui-ci lègue son importante collection à la commune de Raeren et le musée, agrandi pendant cette époque afin de pouvoir présenter un maximum de collections, connaît un nouveau succès, surtout en Allemagne. Jusqu'à 15.000 visiteurs par an sont dénombrés parmi lesquels beaucoup de groupes touristiques amenés par le syndicat d'initiative des Cantons de l'Est et venant en car. À partir de 1992, Michel Kohnemann et Helmut Rehker se retirent pour causes de santé et d'âge et depuis lors, Ralph Mennicken est le premier conservateur professionnel du musée.

Nouvelle conception 1993-2003

C'est aussi le moment où le musée, géré d'ailleurs depuis ses débuts par une asbl, se voit confronté aux nouvelles évolutions dans le monde muséal et aux nouveaux besoins vis-à-vis de son public. Il ne suffit plus d'exposer 1.000 cruches sans aucune explication et de faire venir les touristes. Une analyse profonde de la situation dévoile que le futur sera beaucoup plus complexe : d'un côté, il s'agit clairement d'un musée spécialisé, non seulement dans la céramique, mais dans un tout petit secteur de celle-ci, les grès de Raeren. De l'autre, il n'y a que

peu de gens qui s'intéressent à ce thème – des spécialistes : archéologues, historiens de l'art, collectionneurs.

D'un côté, le musée doit et veut sauvegarder et expliquer le grand passé du village pour la population locale et régionale.

De l'autre, il est reconnu mondialement par les spécialistes pour sa collection unique et son savoir dans le domaine des grès rhénans. D'un côté, le bâtiment est très prestigieux et joue un rôle important pour les acteurs régionaux du tourisme. De l'autre, les collections y sont présentées sans aucune explication, ni illustration. Le commentaire des visiteurs le plus souvent entendu est le suivant : « Vous avez un très beau château, bien entretenu, et beaucoup de pots ! » D'un côté, le musée se voit également comme acteur culturel et éducatif régional ; de l'autre il ne dispose pas des locaux adéquats pour assumer un travail pédagogique permanent et de qualité.

D'un côté, la priorité est donnée à la céramique historique locale ; de l'autre la population, pour différentes raisons, ne reconnaît pas vraiment la valeur esthétique et idéologique de cette céramique, mais plutôt la valeur vénale des objets qu'elle trouve dans les jardins. Toute une série de raisons donc pour lesquelles, au milieu des années 1990, on opte pour une nouvelle conception de l'exposition permanente. Après avoir surmonté toutes les barrières, le musée est fermé en novembre 2000 et rouvert en mars 2003. Depuis lors, il présente dans 8 salles tous les aspects techniques, artistiques mais aussi historiques et socioculturels de la poterie à Raeren. Le visiteur est accueilli dans l'ancienne cuisine du château avec son sol exceptionnel, couvert d'un pavement d'anciennes aides à la cuisson. On lui montre un film sur l'histoire des grès de Raeren, raconté par maître Jan Emens dans les trois langues du pays (D, F, NL).

Dans les caves se trouvent des reconstructions d'un puit d'argile et d'un atelier de potier avec sa fameuse roue de potier, documentée par différentes gravures du XVI^e siècle et retrouvée récemment lors de fouilles archéologiques dans le village. La deuxième cave est réservée à la cuisson dans les énormes fours du XVI^e siècle et à la glaçure au sel.

Différents niveaux de communication

Comme dans toute l'exposition, différents niveaux d'explication permettent au visiteur de se documenter à son aise et selon ses intérêts: la mise en scène des objets exposés donne de premiers renseignements, des illustrations et de très courtes explications complètent cette première approche. Des panneaux de textes en trois langues (version anglaise disponible à la caisse) expliquent les thèmes traités de façon bien compréhensible pour tout le monde. Qui veut en savoir plus peut s'asseoir face à un des pupitres et feuilleter les grands livres qui comprennent un maximum d'informations supplémentaires, des illustrations historiques et contemporaines, des sources textuelles et archéologiques ainsi que explications techniques. Des copies de ces livres sont d'ailleurs en vente à la caisse du musée et le visiteur intéressé peut les rapporter à la maison pour les lire tout à son aise. Des bornes audio permettent d'écouter de petites histoires sur la vie quotidienne des potiers. Celles-ci ont été élaborées dans le cadre d'un projet pédagogique avec des élèves du secondaire. Finalement, le visiteur peut se renseigner dans la salle d'accueil sur d'autres collections muséales de grès rhénans et sur la céramique via internet.

Au rez-de-chaussée sont documentés les principaux chemins d'exportation ainsi que la vie sociale d'un village de potiers du XVI^e siècle. La deuxième salle présente

un survol des ustensiles des XIV^e et XV^e siècles – surtout des cruches à boire et des objets pour la conservation et le débit d'aliments et de boissons. Beaucoup de ces objets typiques sont représentés sur de nombreux tableaux flamands des XVI^e et XVII^e siècles, entre autres dans la fameuse « danse des paysans » de Pieter Bruegel l'Ancien – une scène qui d'ailleurs est reconstruite dans le musée.



Reconstruction en coupe d'une fosse de tessons
© Musée de la Poterie de Raeren

Au premier étage commence l'évolution vers la poterie artistique au début du XVI^e siècle. Le musée de Raeren est le seul dans le monde entier qui peut montrer par ses collections une gamme complète de cette évolution. Sont traités également ici le travail archéologique et les fouilles (clandestines) des dernières décennies – ceci par une très belle reconstruction en coupe d'une fosse de tessons typique.

La deuxième salle est le monde des historiens de l'art: de nombreux objets richement décorés et en grande variété de la deuxième moitié du XVI^e siècle se trouvent à côté des grès gris-bleu qui ont été inventés à Raeren à la fin du XVI^e siècle. De nombreuses décorations prestigieuses y apparaissent, aussi bien que des formes spéciales.

Le deuxième étage est dédié à la corporation des potiers, aux inscriptions sur les frises de décoration et à quelques objets exceptionnels, mais aussi au déclin de la poterie à Raeren et aux reproductions du XIX^e siècle.

Une dernière salle, presque entièrement dédiée à la collection Rehker, donne alors un aperçu sur les autres centres de production des grès en Rhénanie. La visite se termine avec une très belle collection de céramiques contemporaines. Ces dernières sont les résultats du Prix eurégional de la Céramique que le musée remet annuellement lors de son grand Marché eurégional de la céramique. Elles ramènent le visiteur dans l'actualité et témoignent de la haute qualité artistique de la céramique contemporaine internationale.

Travail culturel transfrontalier

Ce marché de céramique, qui existe depuis 1994 et qui chaque année rassemble plus de 70 céramistes professionnels de toute l'Europe, n'est pas la seule manifestation que le musée organise. Dans la salle d'expositions du bâtiment annexe, le « Haus Zahlephohl », sont régulièrement organisées des expositions temporaires dans les domaines de la céramique historique et contemporaine, de l'archéologie, mais aussi d'artistes amateurs de la région. Ce bâtiment héberge d'ailleurs aussi la cafétéria ainsi que les locaux administratifs et la bibliothèque du musée. Pour des groupes et des visites scolaires, le musée offre des programmes adaptés à tous les âges et sur demande aussi des randonnées commentées sur les petits chemins qui mènent

à travers le village entier et qui témoignent à de nombreux endroits du grand passé des potiers de Raeren. Un projet de panneaux explicatifs disposés le long de ces petits chemins est prévu pour le futur.

Néanmoins, le Musée de la Poterie de Raeren se voit confronté à des chiffres de visiteurs décroissants et à toute une série de problèmes spécifiques à la région. Raeren est situé, à l'écart du centre de la Belgique, loin des grands centres urbains. Le musée doit et veut fonctionner dans les trois langues du pays, ce qui nécessite non seulement du personnel adéquat mais aussi d'importants moyens financiers.

Afin de se positionner sur un marché plutôt eurégional et international qu'exclusivement belge, le musée s'inscrit et s'investit depuis de nombreuses années dans toute une série de réseaux scientifiques et touristiques transfrontaliers :

- le cercle international de recherches céramiques ; le conservateur de Raeren est membre du comité de direction ;
- le réseau « céramique rhénane » qui réunit les cinq principaux musées de céramique historique en Rhénanie et qui présente les collections des partenaires sur le site « rheinische-keramik.de » ;
- le réseau « CulTour Eurégio » qui réunit environ 40 bâtiments historiques de l'Eurégio Meuse-Rhin et qui essaye d'améliorer leur exploitation touristique ;
- l'association des musées de l'Eifel avec plus de 100 petits et moyens musées de la région transfrontalière ;
- l'association des musées industriels de l'Euregio Meuse-Rhin et, depuis peu de temps,
- le projet « Archéopass » au sein de l'asbl MSW.



La céramique contemporaine au Musée de la Poterie de Raeren
© Musée de la Poterie de Raeren

Et le futur ?

Un des problèmes principaux auxquels le musée se voit confronté depuis de nombreuses années est la recherche et le travail scientifique. Avec 2,5 équivalents temps plein et quelques bénévoles et étudiants, il s'avère presque impossible de fournir un travail adéquat dans ce domaine, surtout que les moyens de publication manquent également. Ce n'est qu'à travers sa petite revue semestrielle dédiée aux membres de l'asbl que le musée peut régulièrement informer sur les dernières découvertes.

De temps en temps, des occasions exceptionnelles, comme le 38^e Colloque international de la Céramique qui a eu lieu en 2005 à Raeren, ou une plus grande exposition temporaire permettent de publier en plus grand nombre. Un des seuls autres moyens sont les publications « électroniques » (en format PDF), par exemple sur le site web de la « Rheinische Keramik ».

C'est d'ailleurs aussi une des raisons pour lesquelles le musée n'est actuellement pas tellement concerné par la problématique des droits d'auteur. En général, et souvent avec un sentiment de malaise, on se limite à citer dans la mesure du possible les sources des illustrations employées.

La législation actuelle pour les musées en communauté germanophone ne permet malheureusement pas plus d'activités dans le domaine scientifique. Heureusement, les responsables politiques ont enfin – après presque 15 ans de demandes – après le problème et sont en train de préparer un nouveau décret pour leurs 7 musées. Nous espérons que ce décret permettra à ceux qui le veulent un travail scientifique plus profond et plus structuré. En dehors de cela, il s'agit surtout de survivre, ce qui n'est pas facile – surtout en ayant la situation allemande devant les yeux, où beaucoup de petits musées communaux ou régionaux se voient confrontés à la fermeture pendant qu'en même temps les grandes expositions itinérantes dans les centres urbains et de nouveaux projets muséaux prestigieux et représentatifs accueillent, au moins pour quelque temps, les visiteurs-touristes amenés par les médias.

Musée de la poterie de Raeren

Burgstrasse 103 - B-4730 Raeren

Tél. : + 32-87-850903 - Fax : + 32-87-850932

e-mail : info@toepfereimuseum.org

<http://www.toepfereimuseum.org>

Ouvert tous les jours, sauf le lundi, de 10h00 à 17h00.

Entrée : 2,50€ réduite : 1,50€

Visites guidées (max. 30 pers. par groupe)

sur demande : 25€ par guide.

Grand parking, cafétéria et espace d'expositions en face. Nombreuses possibilités de promenades dans les alentours.

Chaque année, pendant le 2^e week-end de septembre (journées du patrimoine) : Marché eurégional de la céramique avec env. 70 céramistes professionnels de toute l'Europe.

Accès : autoroute E40, Liège – Aachen, sortie N° 39, Eynatten, puis suivre le fléchage.

Exposer, attirer, scandaliser, manipuler...

(François Mairesse
Directeur du Musée royal de Mariemont

Au nom du profit, Saartjie a donc été arrachée à son Afrique natale pour être exhibée dans les foires; au nom de la science, elle est présentée devant un parterre de scientifiques, puis disséquée peu de temps après sa mort, une partie de son anatomie étant alors muséalisée. C'est encore au nom de la science et sur base des principes d'inaliénabilité que le transfert des restes de sa dépouille est d'abord refusé par la communauté scientifique; au nom de la diplomatie, l'Assemblée nationale accepte toutefois, quelques temps plus tard, la restitution demandée par le Gouvernement d'Afrique du Sud.

Le destin particulier de Saartjie Baartman illustre de manière aussi étonnante que spectaculaire quelques-unes des questions les plus fondamentales qui conditionnent le travail muséal: quels types de recherches peut-on effectuer et présenter dans un musée; sur base de quels critères peut-on se permettre de guider son travail; peut-on tout exposer? De telles questions figurent au cœur de nombreux conflits agitant le landerneau muséal contemporain.

Née à l'époque de la Révolution française, originaire du sud de l'Afrique, Saartjie Baartman, « témoignage authentique d'une race inférieure » en voie de disparition, est emmenée en 1810 pour une tournée commerciale visant à exhiber son anatomie particulière (une hypertrophie des hanches et du bassin, ainsi que des organes génitaux protubérants) censée évoquer, notamment, les premières représentations humaines des époques préhistoriques. Décédée jeune, elle est disséquée en 1815 par Georges Cuvier. Le savant prélève son squelette, son cerveau et ses organes génitaux, qui sont alors exposés au Muséum, puis au Musée de l'Homme, non loin de son moulage. Ces « spécimens » ne sont mis en réserve qu'en 1974; près d'un quart de siècle plus tard, à la suite de demandes répétées de l'Afrique du Sud, l'État français, après un vote de l'Assemblée nationale, accepte d'aliéner ce « spécimen » de ses collections afin de le restituer. Le 9 mai 2002, après un voyage de près de deux siècles, la « Vénus Hottentote », retrouve son pays pour y être inhumée.

On pourrait distinguer grossièrement dans ce débat deux catégories spécifiques: d'une part, les demandes de restitution lancées par les « Premières Nations », d'autre part, les expositions à scandales, ou politiquement incorrectes. Ces deux catégories, apparemment dissemblables, reposent cependant sur un même principe inhérent à la logique médiatique du musée, ce dernier agissant comme un système de communication et produisant un certain type de discours. C'est le contenu de ce discours qui n'est pas accepté comme tel par tous, soit directement – ce sont les expositions à scandale –, soit avec le temps – notamment

en ce qui concerne l'exposition des peuples anciennement colonisés. Longtemps, le caractère scientifique de l'institution muséale a permis de présenter, sans véritables problèmes, un certain nombre de faits considérés par la plupart comme objectifs et à ce titre acceptables par tous. Au nom de la science, on a ainsi pu exposer, à certaines époques, des spécimens permettant de documenter « l'autre », entendu comme sujet d'étude: les particularités de son anatomie (différences de tailles du cerveau, etc.), de son mode de vie et de ses croyances, ainsi que les objets s'y attachant.

Au nom de la science, il serait apparu comme aussi saugrenu de s'interroger sur le caractère « sacré » des objets présentés que de demander à une antilope si elle acceptait d'être naturalisée. Voici un demi-siècle que le mouvement de décolonisation s'est opéré et que de nombreux peuples ont acquis un pouvoir d'autonomie et de revendication auquel ils ne pouvaient prétendre. Depuis maintenant un quart de siècle, l'objectivité scientifique a également progressivement été remise en question, d'une part par un certain nombre d'épistémologues et de sociologues des sciences comme Isabelle Stengers ou Bruno Latour, d'autre part par ceux-là même auxquels le pouvoir de revendication ou de contestation était jusqu'alors refusé : anciens colonisés, d'abord, mais aussi, de manière plus générale, de nombreux groupes de citoyens plus ou moins bien organisés et qui entendent contester la « vérité scientifique » pour affirmer leur propre vision du monde. C'est ainsi qu'un groupe de créationnistes a intenté un procès au National Museum of Natural History de Washington afin de faire modifier les expositions du musée consacrées à l'évolution des espèces. Sans doute pour un certain nombre d'associations de préservation des animaux parmi les plus extrêmes ne serait-il pas incongru de demander aux antilopes leur autorisation avant de les naturaliser... C'est d'une autre manière ce qui a conduit plusieurs musées américains d'ethnographie (le musée des Indiens d'Amérique lorsqu'il était encore établi à New York, mais aussi dans sa nouvelle version de Washington, ou le Glenbow Museum de Calgary, par exemple) à travailler de concert avec les tribus et les peuples qu'ils présentent, en exposant parfois en parallèle la vision des conservateurs et celle des autochtones.

Exposer l'autre

Pendant de nombreuses années, l'exposition dans les musées de corps et de restes humains ainsi que celle de dieux indigènes n'a pas présenté de problème en soi. On pourrait même affirmer que, d'une certaine manière, de telles expositions se sont révélées particulièrement attractives pour le public européen. On sait la fascination pour les momies et pour les squelettes, pour les têtes réduites et les fétiches africains.



*Moulage de Saartjie Baartman tel que présenté au Musée de l'Homme dans les années 1930
D'après Le Musée de l'Homme en relief par les anaglyphes,
Éd. en Anaglyphes, [1939], in-4°.*

Sans doute était-il plus fréquent, dans l'Europe d'alors, de voir la mort en face ; deux guerres mondiales et un taux de mortalité infantile plus élevé en attestent. Toujours est-il que, de nos jours, la représentation de la mort a progressivement fui la plupart des musées. Nombre de pays refusent maintenant de montrer des momies, qui retrouvent ainsi le chemin des réserves. Ce phénomène, qui n'est pas totalement étranger à la Belgique même

si celle-ci est loin d'être le pays le plus touché, semble s'être développé au cours des années 1980 avec les demandes de restitution provenant de descendants de tribus d'Australie (les aborigènes sont redoutablement bien organisés), mais il s'est structuré pour actuellement toucher tout ce qui concerne les restes humains : de quel droit montre-t-on un ancien Britannique exhumé d'un cimetière, s'étonnent certains. Inévitablement, semble-t-il, un schéma identique se met alors en place : le spécimen incriminé, à la suite de demandes provenant d'une communauté, d'un groupe de pression ou tout simplement sous l'influence du conservateur ressentant le processus de manière plus indirecte, est retiré des vitrines pour gagner le chemin des réserves. L'étape suivante vise la restitution du bien : nouvelle inhumation, construction de réserves spécifiques gérées par les autochtones, etc. Bien sûr, au plus le spécimen appartient à un groupe bien identifié dont les descendants sont encore en vie, au plus le processus a des chances de se poursuivre rapidement : les mérovingiens, les francs ou les néanderthaliens ont sans doute moins de chances à cet égard.

Le caractère spécifique de ces demandes provient essentiellement de l'aspect sacré et non de la préciosité des biens. Les demandes de restitution d'objets des civilisations grecques ou pharaoniques s'apparentent plutôt à la politique traditionnelle du butin de guerre, dont la restitution est demandée lorsque les rapports de force tendent à s'inverser – la Belgique, à ce titre, a effectué au cours de son histoire nombre de requêtes envers les pays qui ont occupé son territoire, qu'il s'agisse de l'Autriche, de la France ou de l'Allemagne.

Mais le cœur de la polémique réside peut-être moins dans la restitution des objets que dans

la maîtrise des compétences pour exposer l'autre : les autochtones, les communautés d'anciens « sauvages » revendiquent le droit de pouvoir faire connaître leur propre vision des choses au sein du discours muséal, sinon maîtriser totalement le discours produit sur leur propre culture. Il apparaît, dans ce contexte, que le critère strictement scientifique tel que défini par Descartes, Leibniz ou Popper, à prétention universelle et pouvant être maîtrisé selon la logique occidentale par tout être rationnel, n'est pas reconnu comme tel par nombre de communautés. Exposer au musée sa propre histoire, en fonction de son propre mode de présentation, en évitant de montrer les objets sacrés ne pouvant être vus, en présentant sa propre version de son histoire, de ses luttes, de ses massacres, voilà qui constitue pour nombre de groupes d'autochtones une attitude de plus en plus affirmée, témoignant au passage de l'importance du musée au sein de la société actuelle. C'est sans doute parmi les pays anglo-saxons – notamment les États-Unis, le Canada et l'Australie – que ce mouvement s'avère le plus important, car les descendants des « Premières Nations » partagent le même territoire et les mêmes institutions muséales que les descendants des immigrants qui ont longtemps dirigés, seuls, ces mêmes musées à partir desquels ils prétendaient expliquer l'histoire du territoire sur lequel ils se sont installés. Les pays européens, anciens colonisateurs de plus en plus métissés, sont maintenant également confrontés à ces nouvelles réalités ; le caractère universel du système muséal voulu par la Révolution française n'y change rien ; de plus en plus nombreux sont ceux qui contestent un tel message, proposant leurs propres conceptions du monde.

Exposer une autre version

D'une certaine manière, un tel mouvement ne s'est pas seulement cantonné dans les demandes de restitution ou d'exposition de l'autre, mais s'est étendu à tous les objets et à tous les domaines des musées. C'est que, par son potentiel discursif ou plus simplement par son pouvoir attractif, le musée peut constituer un réel enjeu de pouvoir, permettant à n'importe quel groupement ou minorité de faire connaître, d'accroître ou de défendre son point de vue, ses croyances ou ses coutumes. C'est ainsi que l'Église de Scientologie s'est récemment exposée en Belgique ou en France, ou que des musées créationnistes ont été ouverts à plusieurs endroits aux États-Unis. La Commission de citoyens pour les Droits de l'Homme, association américaine financée par l'Église de Scientologie, a également ouvert à Los Angeles un musée consacré à « la psychiatrie comme industrie de mort ». Possibilité de se faire connaître, par la création d'un musée ou d'une exposition, mais aussi de contester le point de vue d'autrui et de revendiquer une participation active dans la préparation de l'exposition, au risque, sinon, de créer le scandale. Lorsque le scandale éclate, le groupement ou la minorité a déjà partiellement atteint ses objectifs, puisqu'elle a retenu l'attention des médias.

L'affaire *Enola Gay*, du nom du bombardier qui largua la bombe sur Hiroshima et qui devait être présenté au National Air and Space Museum de Washington, reste gravée dans la mémoire de nombre de conservateurs américains, par la tempête de protestations qu'elle déclencha au cours de l'année 1994. L'exposition prévue pour accompagner la présentation du bombardier, qui analysait de manière critique la nécessité d'utiliser

l'arme atomique, subit des attaques tellement violentes de la part des vétérans de l'armée américaine – outrés de voir l'histoire se réécrire et le symbole de la victoire mis en perspective avec les désastres déclenchés – qu'elle dut être remplacée par une exposition exaltant le courage de l'équipe ayant largué la bombe.

Les revendications sont également souvent religieuses : à la fin du siècle dernier, l'exposition des œuvres de jeunes artistes britanniques réunis par les Saatchi et intitulée *Sensation*, programmée par le vénérable Musée de Brooklyn, suscitait peu de temps avant son ouverture l'extrême irritation du Maire de la ville de New York, Rudolph Giuliani, mais aussi la une de nombreux quotidiens américains. Le Maire, alerté par plusieurs autorités ecclésiastiques et s'érigeant en censeur des mœurs de la ville, souhaitait que plusieurs œuvres de l'exposition soient retirées, car jugées blasphématoires envers l'Église catholique. À l'appui de ses revendications, Giuliani agitait la menace de ne pas payer les subventions que la Ville de New York verse au musée. Au centre des critiques figurait notamment l'œuvre *The Holy Virgin Mary* de Chris Ofili, représentant une Sainte Vierge entourée d'angelots – des collages provenant de revues pornographiques. Les couleurs vives, le dessin sommaire, ainsi que l'appartenance d'excréments d'éléphant (sorte de « signature » de l'artiste) ne pouvaient qu'envenimer le débat, même si l'artiste, catholique, prétendait avoir conçu l'œuvre en s'interrogeant sur le statut érotique de ces séraphins et chérubins fort peu vêtus, accompagnant depuis des siècles les représentations de madones et de saints offertes aux dévots comme supports de méditation et de prière.

Les contestations sont tout aussi nombreuses pour l'exposition de corps humains : le docteur von Hagen, grand anatomiste mais sans doute aussi homme d'affaire avisé, sous le couvert de projets à vocation scientifique et artistique, présente depuis plusieurs années ses expositions anatomiques de par le monde – l'exposition a été montrée à Bruxelles en 2001-2002. Chaque fois, le succès de foule est considérable, tandis que de nombreux détracteurs se déchainent dans la presse locale, l'organisateur principal se réjouissant de cette publicité supplémentaire qui ne peut qu'attirer les foules fascinées par ces cadavres d'hommes et de femmes exposés dans des poses rappelant vaguement Vésale et d'autres anatomistes célèbres. Von Hagen continue d'exposer, le plus souvent dans des espaces d'exposition non reliés à des musées. Sans doute les détracteurs ne sont-ils pas suffisamment organisés, ce qui constitue probablement la clé du succès pour réussir à fermer ou transformer une exposition. L'exposition *Harlem on my Mind*, montée en 1969 au Metropolitan Museum, constitue peut-être l'un des premiers grands moments de cette contestation du musée. Évoquant l'histoire de ce quartier célèbre de New York, l'exposition fut très rapidement accusée de tous les maux, tant par les représentants de la population du quartier (plusieurs s'estiment mal représentés) et les artistes noirs (l'exposition comporte principalement des photographies et beaucoup d'artistes plasticiens s'estiment lésés de ne pouvoir figurer pour une fois au Metropolitan) que par la population juive (un texte du catalogue mentionne de manière très directe les rapports difficiles entre noirs et juifs, évoquant l'antisémitisme comme élément fédérateur de la communauté noire). Des piquets de manifestants devant le musée se relayèrent alors durant des semaines, et le catalogue dut être retiré de la vente.

Pourquoi exposer ?

C'est par le scandale, par la contestation que, la plupart du temps, les musées se découvrent des limites dans leurs choix d'exposition. On sait la réponse que fait parfois l'humoriste à la question classique : « peut-on rire de tout ? » : oui, mais pas avec tout le monde.

Les musées, ouverts à tous, découvrent qu'ils ne peuvent sans un certain nombre de précautions tout exposer, qu'il s'agisse de science, d'ethnographie, d'histoire ou même d'art. La vision de *l'Origine du monde* de Courbet ainsi que des pans entiers de la culture occidentale posent des difficultés à de nombreuses communautés allochtones pourtant bien implantées dans nos contrées. Mais un portrait de Marc Dutroux, même exécuté par un grand artiste contemporain, pourrait-il figurer sans risque de destruction dans l'un de nos musées ? Lorsque l'être humain se sent attaqué, touché au plus profond de son identité, il attaque bien souvent à son tour, sans pour autant percevoir le niveau d'objectivité que nombre de musées tentent de garantir au sein de leur discours.

Mais l'objectivité peut également s'ériger comme alibi. L'exposition *Sensation* (sous le couvert de la recherche artistique) autant que celle du Docteur Von Hagen (sous un discours prétendument scientifique), tablent clairement sur un certain sensationnalisme propre à attirer les foules ; la logique financière, parfois la volonté de heurter, de violenter psychologiquement, autant que l'ambition (et parfois le narcissisme) du promoteur de l'exposition, peuvent clairement entrer en ligne de compte dans les choix d'exposition. Il serait cependant bien difficile de prétendre que c'est exclusivement pour des raisons de profit ou d'une volonté de scandale que certaines expositions ont été organisées. Si la question s'avère relativement simple pour une exposition temporaire,

elle apparaît nettement plus complexe dans le cas du permanent : l'évolution du goût, des mœurs, mais surtout des rapports de force entre les individus, amène forcément des révisions quant à la notion même de scandale.

Si la question « pourquoi exposer » entre clairement en jeu dans la préfiguration du scandale, celle du lobbying et du rapport de force entre les hommes est sans doute encore plus déterminante : pour que scandale il y ait, il faut clairement que ceux qui pourraient trouver matière à rejeter une exposition soient suffisamment organisés pour permettre une réelle revendication, voire pour empêcher que celle-ci puisse se poursuivre. Le scandale de *Harlem on my Mind*, d'*Enola Gay* ou celui de *Sensation* tient d'abord à la bonne organisation des contestataires. Ce que les habitants d'Afrique du Sud autant que les Amérindiens actuels peuvent espérer, leurs ancêtres du XIX^e siècle n'auraient pu le prétendre.

Le musée apparaît, dans cette perspective, autant comme un lieu d'exposition que de confrontation d'opinions entre les différents groupes d'intérêt qui constituent notre société. Et si de plus en plus de groupes suffisamment organisés souhaitent ou revendiquent le droit de maîtriser leur image, de s'exposer eux-mêmes ou d'interdire le droit à d'autres d'exposer ce qu'ils souhaitent parce que cela blesse leur propre image, ne s'agit-il pas ici d'un débat qui se généralise à la plupart des médias ? Au seuil d'une humanité privilégiant le quart d'heure de célébrité et l'exposition – l'exhibition – de soi à travers tous les médias tout en favorisant les droits d'auteur ou droits voisins et les mesures liées à la protection de son image, n'est-il pas normal que le musée soit ainsi traversé par pareil mouvement de revendication ?

Corps totaux ou en morceaux au cœur d'une expo?

Corps entiers ou dépecés au sein d'un musée?

(Nathalie Nyst

Attachée au service du patrimoine culturel

Les réflexions qui suivent sont liées à la problématique de l'exposition de dépouilles humaines, qu'il s'agisse de corps entiers ou de parties de corps, « normaux » ou difformes / déformés, sains ou malades, à l'état de squelettes, de corps plastinés¹, momifiés ou conservés dans un liquide, etc.



Collections du Musée d'Anatomie et d'Embryologie humaines de l'Université libre de Bruxelles © Musée

Curieusement, selon son état de conservation, l'exposition d'un corps ou d'une partie de corps suscite des réactions différentes. Si l'objet est qualifié d'« archéologique » – squelette, ossement, momie ou corps extrait de la tourbe ou de la glace, par exemple –, son exposition est tolérée, voire encouragée.

Un tel spécimen est assimilé à un témoin clé de l'époque concernée et sert de support et d'illustration à un discours historique et scientifique – quoiqu'interprétatif. Face à une « pièce anatomique », des nuances se font jour : l'exposition d'un squelette entier (le fameux « Oscar », que nous connaissons tous pour avoir hanté nos salles du cours de biologie) ou d'os isolés est courante. Nettement plus rare, la présentation d'écorché(s) est souvent cantonnée à des musées spécialisés ou des conservatoires universitaires. Spécialisation serait donc synonyme de restriction... Quoique... Les écorchés et leurs morceaux plastinés peuvent aussi² présenter des qualités éducatives et esthétiques insoupçonnées, voire devenir des œuvres d'art à part entière, tels ces systèmes neuronaux transformés en réseaux de dentelle ou ces coupes de tronc horizontales évoquant des sets de table... Mais bon, exposer au grand public des cadavres chosifiés par un « monstrueux » créateur choqué, que l'on soit en 2001 avec von Hagens ou en 1770 avec Fragonard...³

Os vs chair ?

Pourquoi une telle différence d'approche entre squelette et plastinat ? La présence de chairs immortalisées ? La couleur du sang et du circuit veineux ? La position et la forme humaine réalistes contrairement à celle d'un mannequin d'os ? Il appert en fait qu'outre l'intérêt et la curiosité, un corps entier dépiauté suscite l'émoi, le dégoût, le scandale, l'attrait, le frisson, la peur, la nausée, l'excitation... alors qu'un organe séparé est plus aisément assimilé à un objet inerte, à un abat, un viscère, tels ceux disposés à l'étal d'une boucherie, et qu'un assemblage d'os est déshumanisé, d'un blanc laiteux et propre... Un corps desquamé choque-t-il car il n'est plus ici question de nudité telle celle qui pullule entre autres sur les plages estivales, mais de « super nudité »⁴ carrément impudique ? Une « super nudité » qui révèle ce que notre anatomie a de plus secret, qu'il s'agisse d'un fœtus en gestation ou d'un poumon ravagé par le tabac ? Alors que, objectivement, le nombre d'entre nous qui peuvent se targuer d'avoir une nudité naturelle, vierge de toute intervention, se réduit comme peau de chagrin...

Les corps vivants ne sont de plus en plus que des « objets composés, des amalgames de substances organiques, de normes culturelles et de manipulations technologiques ». Il en va de même des corps plastinés, mélanges de matières organiques et d'artifices sculptés par la main et le scalpel de l'anatomiste⁵. Il faut donc revoir le concept de « corps humain » et revisiter les notions éthiques y associées...

Du temps de Vésale (1514-1564), les dissections de cadavres sont publiques et payantes et, à côté des étudiants en anatomie, attirent un public nombreux, partie féru de sang et de boyaux – d'autant que les dépouilles sont celles de suicidés et de suppliciés voués à la damnation éternelle –, partie curieux d'en savoir plus sur sa propre nature de chair... « Louverture et le découpage du corps duraient plusieurs jours et devenaient une sorte de show visuel à sensation.

Les spectateurs balançaient entre le dégoût, le plaisir et les fantasmes les plus crus »⁶.

Les dissections publiques ne sont rien d'autre que du marketing pour les anatomistes du XVI^e à la fin du XVIII^e siècle et le public en est friand !

Sont-ce pourtant ces savants anatomistes qui ont ensuite progressivement œuvré à confiner les dissections aux cénacles médicaux, arguant par là contre le voyeurisme des foules tout en s'arrogeant le pouvoir exclusif de la connaissance anatomique – tandis que l'exposition d'organes humains dans les foires perdure jusqu'au XX^e siècle, voire aujourd'hui sous d'autres cieux ? Ou plutôt la difficulté croissante de s'approvisionner en cadavres humains en raison de l'apparition d'une législation plus stricte en la matière⁷ ?

Ou encore les mœurs et la bienséance qui ont joué sous l'influence de courants moraux ou religieux ? Pourquoi aujourd'hui tolère-t-on alors des images insoutenables de corps



*Catacombes dei Cappuccini, Palerme.
Exemple de momies vêtues de coûteux atours
© Paradoxplace.com
(d'après www.sacreddestinations.com)*

déchiétés par des bombes, découpés à la machette ou torturés à l'électricité mais crie-t-on au loup quand von Hagens expose ses plastinés ? La différence se pose-t-elle en termes de dimensions : en deux dimensions, cela ne choque pas, en trois, bonjour les dégâts ? Comment expliquer alors ces embouteillages créés sur des kilomètres car d'aucuns se repaissent de mares de sang, de corps défoncés et de chairs éparpillées dans des habitacles ? Pourquoi ces « collectionneurs visuels d'entrailles, de cerveaux et de visages criblés de balles ou de blessures »⁸ établissent-ils des nuances entre des images télévisuelles, des accidentés de la route ou des écorchés exposés au musée ?

Pourquoi l'« éthique » apparaît-elle dans certains contextes et pas dans d'autres ? Y aurait-il une « sacralité » liée aux musées et aux expositions qui empêcheraient ceux-ci de disposer de collections humaines ?

Quelle est en effet la légitimité des musées – et des concepteurs d'exposition – à posséder et à exposer des corps morts ? La nature du musée, revendiquée ou non, joue en fait en faveur ou en défaveur de la monstration anatomique... Archéologique, je l'ai dit, pas de problème ! Médical, quoi de plus logique, pour autant que fœtus malformés, organes

génitaux malades ou mains de foudroyés hypertrophiés ne soient pas trop visibles... Ethnographique ? Vous rigolez ? ! Présenter des restes humains, témoins silencieux d'un temps où l'Autre, le Sauvage, le Différent, n'était pas un homme mais un sous-homme, sinon une chose ?

Chairs au musée

Quoi qu'il en soit, comment et pourquoi les musées en sont-ils arrivés à détenir des collections humaines ? Tout commence ou presque dans les cabinets de curiosités dès le XVI^e siècle, collections qui recèlent aussi et déjà des morceaux humains, têtes-trophées et autres mâchoires ornementées. Rapportés par les explorations, de tels objets continuent à susciter jusqu'au XIX^e siècle – voire encore aujourd'hui... – la convoitise non seulement de collectionneurs privés, mais aussi de grands musées ethnographiques occidentaux. Afin d'alimenter ce marché, cimetières et autres lieux sacrés sont pillés par des « mercenaires de l'anthropologie »⁹. C'est par exemple le cas du taxidermiste et collecteur autrichien Andreas Reischek (1845-1902) qui, dans les années 1880, revend au muséum d'Histoire naturelle de Vienne des momies maori pillées en Nouvelle-Zélande¹⁰. Tout en enrichissant leurs collections anatomiques inertes, les muséums de sciences naturelles occidentaux les complètent par des « zoos humains » constitués de spécimens extra-européens rapportés vivants des quatre coins du monde. Les anthropologues physiques exposent et étudient ces « sauvages » dans les amphithéâtres universitaires¹¹, la diversité physique humaine et l'évolutionnisme – européocentriste – étant ensuite mis au service de la colonisation. Pour parfaire les collections zoologiques et botaniques, il est en effet logique de rassembler des spécimens humains, vivants puis naturalisés¹². Avec les droits de l'Homme

et la décolonisation, la muséification de corps humains – vivants ou morts – a soulevé de plus en plus de questions, en particulier depuis les années 1970 (!), jusqu'à devenir taboue. Actuellement, les musées concernés – qui ne conservent plus (ouf!) de spécimens vivants – ont globalement le choix entre trois attitudes : la restitution des restes humains¹³, la mise en réserve ou le réaménagement de la mise en exposition. Penchons-nous plus avant sur ces deux dernières options.

La mise en réserve

Comme d'autres objets sacrés, des restes humains sont aujourd'hui remisés dans les coulisses muséales inaccessibles au public que sont les réserves. Pour facile qu'elle soit, une telle solution traduirait une sensibilité du musée concerné à la question éthique de la présentation de l'autre par le biais de restes humains. Mais, si l'on n'expose pas, pourquoi conserver, thésauriser ces vestiges anatomiques, indépendamment de la question de l'inaliénabilité des collections ? Pour les étudier, pardi ! Et ainsi permettre le progrès des connaissances, essentiellement médicales et anthropo- ou ethnologiques. Cette recherche scientifique, quoique limitée, rencontre pourtant des critiques : par exemple, rares sont les spécimens endormis dans les réserves muséales qui font réellement l'objet de recherche !¹⁴

Les réserves de nombre de musées dissimulent en réalité des collections d'une nature encombrante remisées là à défaut de savoir qu'en faire. Alors qu'elles devraient tout simplement être exposées, comme tout objet muséal... Que l'on admette une fois pour toutes que les spécimens anatomiques perdent leur humanité dès lors qu'ils sont réifiés et donc non seulement réduits au statut d'objets, mais encore sujets à des changements de sens !



Vue de quelques pièces de ciroplastie des Collections médicales historiques de l'Université de Vienne au Josephinum
© N. Nyst – Août 2007

Le réaménagement de la mise en exposition

D'autres institutions muséales ont posé le choix logique – tantôt qualifié de courageux, tantôt de scandaleux – de maintenir l'exposition de leurs collections humaines. Quoique... les corps « entiers » sont finalement denrées rares, à l'inverse des morceaux, beaucoup plus fréquents, même dans les collections médicales comme le musée Dupuytren parisien¹⁵. Mais quels sont les types de spécimens montrables ?¹⁶ Une différenciation doit à nouveau être établie en fonction du type de musée concerné. Dans un musée « ethnographique », c'est généralement le corps de l'Autre, l'« Extra-Européen », qui est exposé en tant que témoin « anthropologique » physique ou socioculturel. L'Autre exposé possède une apparence naturellement différente de la nôtre. Il s'agit aujourd'hui le plus souvent de crânes et autres

morceaux décorés et montrés non seulement parce qu'ils illustrent des pratiques particulières – têtes réduites, scalps, etc.¹⁷ –, mais surtout car leur parure leur confère une dimension « artistique » prétexte à ou autorisant leur monstration sans susciter trop de remous... Un environnement muséal de type médical ou anatomique va, lui, présenter des corps généralement similaires au nôtre, en ce qu'il s'agit d'individus « de type caucasien », atteints d'une pathologie ou non. Les différences se posent ici en termes de déformation, malformation, maladie, etc. ; l'apparence de ces humains a donc été modifiée par un facteur « extérieur », y compris génétique. Le corps et ses morceaux servent dans ce cas la connaissance anatomique au sens large. Enfin, dans un musée de type archéologique, les corps et leurs fragments constituent autant de témoins des us et coutumes de nos ancêtres, du préhumain à l'humain

– essentiellement sur le plan funéraire, mais pas seulement. La distance temporelle qui sépare l'homme d'aujourd'hui de ces vestiges anatomiques permettrait une distanciation et autoriserait par là une plus grande liberté d'exposition. Ceci dit, les vestiges humains de type archéologique suscitent d'autres polémiques, comme c'est le cas avec la tournée de Lucy aux Amériques...¹⁸

Finalement, la question n'est pas de supprimer ou non les restes humains des musées par souci éthique, mais de considérer ces spécimens anatomiques comme des objets similaires aux autres, soit comme autant de mots utilisables dans un discours prononcé par l'institution muséale. Comme le dit Jacques Hainard dans ce numéro, « il faut utiliser le musée comme un dictionnaire » et les collections comme du vocabulaire, tandis que l'exposition constitue une syntaxe, un récit délivré au public à un moment donné. Et peu importe ce qu'en pense ce public ! « Le musée propose et le public dispose [et définit lui-même son sens de l'éthique]. Et après, que le public réagisse, que le public critique, que le public débâte. Cela me paraît évident et formidable mais en aucun cas le public ne peut censurer ». D'ailleurs, pourquoi ce public s'indigne-t-il de l'exposition d'un crâne d'ancêtre kota (Gabon) alors que nos églises regorgent de crânes de saints variés sur lesquels d'aucuns se recueillent ? Parce que le crâne kota est lui exposé au musée et non dans un sanctuaire ? Cela n'a jamais gêné personne dans nos contrées que de découvrir au fond d'une chapelle axiale une chasse à parois de verre dévoilant le squelette d'un martyr revêtu de coûteux atours – tels ceux qui hantent les Catacombes dei Cappuccini à Palerme. Suivant cette approche, certains musées choisissent d'utiliser leurs collections en critiquant la démarche qui a présidé

à leur constitution et leur exploitation. Dans un souci éthique, ils pratiquent donc l'autocritique, transformant leur musée en terrain d'observation¹⁹.

Pour conclure, faut-il à tout prix soulever la question éthique de la nature humaine des collections évoquées ici ? Pas si sûr ! Quelle que soit la problématique associée à ce type d'expôt, un musée qui parle de telles pièces parle forcément de l'Autre, celui qui n'est pas moi. Et, si le discours de tout musée, qu'il parle de physique ou d'art, est subjectif, que dire du degré de subjectivité d'une institution supposée présenter l'Autre, mort ou vivant ? Quant à laisser la parole à cet Autre par souci de plus d'objectivité, laissez-moi rire ! Quoi de plus naturel pour l'Autre que dénoncer un discours destiné à nous donner l'image la plus avantageuse de lui-même ? Tout discours est ethnocentrique ; la seule variable est celle du centre qui le formule. Et quand Jacques Hainard prône l'anthropologie du soi, il ne fait que dire tout haut ce qui a toujours été fait tout bas sans jamais avoir été dit...

1. Ou plastinats. La plastination est une technique de conservation des corps mise au point par l'anatomiste allemand Gunther von Hagens au cours des années 1970 ; globalement, elle consiste à remplacer l'eau et les graisses de l'organisme par un polymère.
2. On le sait en Belgique depuis l'exposition de von Hagens, *Körperwelten – Body Worlds – Les mondes du corps*, qui a hanté les caves bruxelloises de Cureghem en 2001-2002.
3. Dans son article *Körperwelten, ou l'art de briser les tabous*, le journaliste scientifique du *Soir* Jacques Poncin montre que von Hagens a transgressé pas moins de six tabous : la nudité, le fait de brader le savoir médical, la réification et la commercialisation du corps, la discrétion de la mort, le don du corps réservé exclusivement au progrès scientifique et l'humanisation de l'éternité (*L'Observatoire de la génétique*, 1, 2002, en ligne sur www.ircm.qc.ca/bioethique/obsgetnetique (rubrique Zoom)).
4. Expression empruntée à Poncin, *op. cit.*
5. Voir à ce sujet le remarquable article de José Van Dijck, *La plastination : le corps anatomique comme art postmoderne*, dans : *Le spectacle de la technique* (= *Alliage. Culture – Science – Technique* (Nice), n° 50-51), www.tribunes.com/tribune/alliage

6. R. Beier, *Regarder l'intérieur du corps*, dans : *Le corps en morceaux* (= *Terrain. Revue d'ethnologie de l'Europe*, 18), 1992, p. 95-102.
7. La raréfaction de cadavres dissécables accélère le développement de deux éléments pédagogiques. D'une part les mannequins, qui illustrent les aspects anatomiques qu'un corps montre difficilement mais qui rendent mal la texture organique – les années 1750-1800 sont l'apogée de la ciroplastie. De l'autre, le développement des techniques de conservation des corps, telle celle inventée par le Hollandais Frederick Ruysch (1658-1731), qui injecte dans les cadavres une solution intraveineuse afin de les conserver plus longtemps – au XIX^e siècle apparaîtra le formaldéhyde qui autorisera une meilleure conservation des chairs humaines.
8. José Carlos Somoza, *La Dame n° 13*, Actes Sud, 2005, p. 416.
9. C. Lepage, *La question de la légitimité des musées à détenir, exposer et interpréter des collections humaines en contexte ethnographique et thématique*, mémoire du DES interuniversitaire en Étude et Gestion du Patrimoine culturel, Bruxelles, ULB, 2005-2006, n. p.
10. M. G. Simpson, *Human Remains and Cultural Property: The Politics of Control*, dans : *Making representations. The Museums in the Post-Colonial Era*, New York, Routledge, 2001, p. 177.
11. Tandis que d'autres « primitifs » sont exhibés dans des foires, freak shows ou cabarets aux côtés de « monstres » de toutes origines – corps hybrides (mi-homme mi-animal), tronqués (nains), déréglés (femmes à barbe), surabondants (à trois bras). Racismes scientifique et populaire vont donc de paire.
12. A. Langaney, *Collections humaines et sciences inhumaines : échantillons et reliques*, dans : *Zoos humains*, Paris, La Découverte, 2004, p. 375.
13. Voir en introduction au dossier l'évocation de la question de la restitution par François Mairesse dans son article *Exposer, attirer, scandaliser, manipuler... (supra)*.
14. C. Lepage, *id.*, p. 7.
15. N. DIAS, *Le corps en vitrine. Éléments pour une recherche sur les collections médicales*, dans : *Le corps en morceaux...*, p. 72-79.
16. Soulignons que peu importe la destination de ces pièces humaines dans leur société d'origine. Il est ici question d'objets muséalisés, de corps réifiés.
17. C. Lepage estime que la mise en musée de telles pièces équivaut en quelque sorte à une seconde « cannibalisation » du défunt, effectuée cette fois par le musée occidental (*id.*, p. 9).
18. Lucy « traitée en prostituée » suscite la controverse, dans : *Le Soir*, 20.08.2007 – *Polémique sur une tournée de l'australopithèque Lucy*, dans : *Le Nouvel Observateur*, 03.09.2007.
19. Voir par exemple l'exposition *La Mort n'en saura rien. Reliques d'Europe et d'Océanie* présentée par Yves Le Fur au feu Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie parisien en 1999-2000.

L'histoire à l'épreuve des musées

(Gaëtan Van Goidsenhoven
Attaché au Service du Patrimoine culturel

À l'heure de l'affirmation, voire de la confrontation des mémoires collectives, l'histoire est un enjeu politique. Les revendications identitaires, d'où qu'elles viennent, en usent et en abusent et il n'est de jour où les médias n'évoquent le fameux « devoir de mémoire » sans lequel nous serions appelés à revivre les drames du passé. Dans cette ambiance quelque peu fiévreuse, une nouvelle génération de musées d'histoire a vu le jour.

Des musées singuliers

Le musée d'histoire est une institution particulière; d'abord, il est compliqué de circonscrire strictement ce genre de musées: ses collections peuvent couvrir l'ensemble des phénomènes humains (artistique, scientifique, ethnologique), il peut traiter d'histoire politique, d'histoire économique, voire de la vie quotidienne; enfin, il ne faut pas perdre de vue que nombre d'institutions muséales ne sont que partiellement musées d'histoire: le cas de musées dont le cœur du propos n'est pas l'histoire (musée d'histoire des techniques par exemple) mais bien la présentation d'un patrimoine particulier dans le cadre d'une perspective historique et chronologique bien établie; ou encore les musées qui disposent d'une section historique au milieu de collections qui n'ont rien à voir avec l'histoire; ou enfin le cas des musées multidisciplinaires qui alignent des collections très diverses (musées locaux par exemple). Bref, pour sortir du flou absolu sans s'étendre de façon démesurée sur des critères de sélection ou d'exclusion, reprenons la définition de Marie-Hélène Joly¹: « C'est un lieu dans lequel on conserve et on montre des traces matérielles du passé pour

évoquer un événement ou un phénomène dans une intention plus historique qu'esthétique »².

L'histoire, captive des mémoires et des identités ?

Les musées d'histoire touchent à un domaine sensible. L'histoire est un enjeu. Même passée, elle sert à des démonstrations ou à des appropriations présentes. De nombreux groupes de pression se forment dans cette optique. Les associations donatrices ou à la base de la création du musée veulent régulièrement imposer leur conception du passé: communauté, associations de résistants ou d'anciens combattants... Dans bien des cas, soumis à un contrôle direct ou indirect, les musées subissent l'histoire plutôt qu'ils n'en rendent compte. Ainsi, certains spécialistes des musées font le constat que beaucoup de musées dits d'histoire ne sont que des musées de mémoire, musées de groupes communautaires ou de milieux régionaux qui exaltent les particularismes, veulent montrer l'aspect absolument original de telle région, de tel groupe ou de telle souffrance³. Idéalement, l'authentique musée d'histoire devrait s'efforcer de montrer les mécanismes généraux et les forces



Maison de l'histoire à Bonn. Représentation de la chute du Mur de Berlin © Haus der Geschichte - Bonn

en présence, la rupture et la continuité, l'exception et la règle. Bref, ne jamais se départir d'une distance critique. Pour le meilleur ou le pire, le musée d'histoire est fils de son temps. Ainsi, il eut été impensable il y a quelques décennies de créer un musée de la Première Guerre mondiale qui, comme l'Historial de Péronne⁴, ne donne

pas seulement « la parole » à un camp mais explore le conflit du point de vue des trois belligérants sur le front de l'Ouest. Les grands débats de société contemporains imprègnent de plus en plus les expositions temporaires et même permanentes des musées d'histoire récents. Ne généralisons cependant pas, car dans de très nombreux petits musées d'histoire, les préoccupations contemporaines sont absentes et l'approche conservatrice toujours à l'œuvre : fonction de deuil à l'égard d'un monde disparu ou en passe de disparaître. En effet, peu d'institutions, en dehors des musées d'histoire contemporaine « nouvelle formule », ont réellement les moyens de renforcer la conscience historique et de participer à la formation d'un esprit civique, bref, comme d'aucuns le revendiquent : d'interroger le passé pour éclairer le présent⁵. Ce rôle social ou civique n'est cependant pas exempt de dangers quand le message politique ou idéologique devient la raison d'être du musée. Ainsi, le grandiose Musée d'Histoire de Séoul, qui a ouvert ses portes en mai 2002, affiche comme raison d'être la volonté de promouvoir le patriotisme et l'exaltation de l'image de la ville⁶.

Historien partenaire ou caution ?

Si le musée n'est pas le lieu où s'élabore habituellement l'histoire, il doit rendre au public l'acquis de la recherche en s'appuyant sur des collections lacunaires et qu'il n'a souvent pas choisies. Pour ce faire, la collaboration des historiens est indispensable. En effet, ils ont la possibilité d'offrir au musée une meilleure connaissance des fonds, ils peuvent même signaler des pistes de collecte. Idéalement, le musée devrait être un outil pour le chercheur et le chercheur devenir un outil pour le musée. Mais, faut-il le dire, ceci est encore trop rarement le cas.

Nombre de conservateurs se méfient des historiens et de leur propension à vouloir régir le musée. Pour autant, et c'est là que le bât blesse, leur absence prive le musée d'histoire d'un garde-fou indispensable. Le conservateur a donc la délicate mission de prendre en compte les avis des historiens, d'arbitrer les rapports scientifique / scénographe, tout en se gardant d'être l'otage de tel ou tel groupe de pression qui souhaite imposer sa vision de l'histoire. Ces principes énoncés, il faut prendre conscience que nombre d'historiens peinent à trouver leur juste place au sein des musées d'histoire. En tout état de cause, l'historien ne peut pas seulement servir de caution à des projets auxquels il n'a pas été associé. Il devrait être un partenaire à part entière et donc présent à tous les stades de la réalisation. Une coopération permanente et étroite entre les différents partenaires est indispensable. Cependant, il faut bien constater que, si la multiplication du nombre d'expositions à caractère historique contribue à un recours grandissant aux historiens professionnels, l'utilisation que l'on fait d'eux n'est pas toujours irréprochable. Il arrive régulièrement qu'entre le projet initial et le résultat final, l'historien se sente floué. Dans ce cas, il est utilisé comme vague caution par des promoteurs publics ou privés qui usent de sa réputation en inscrivant son nom dans un « comité » scientifique dont la fonction se réduit à celle d'une chambre d'entérinement⁷. L'historien, homme de texte plus que d'objet, qui a davantage que l'archéologue ou l'historien de l'art une réticence à trouver sa place au sein du musée, vit d'autant plus mal cet état de minorisation dans des institutions qui ont l'ambition de parler d'histoire.

Situation dans l'espace Wallonie-Bruxelles⁸

N'allons pas par quatre chemins, la situation des musées d'histoire en Communauté française ne connaît que les prémices des évolutions récentes à l'œuvre dans d'autres régions et pays. Après comptage, on peut conclure qu'il existe une bonne centaine de musées pouvant être considérés comme



*Forum européen des conflits contemporains.
© Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire*

étant partiellement ou exclusivement d'histoire. Un peu moins d'une cinquantaine traitent uniquement ou essentiellement d'histoire. Dans ces institutions, souvent de taille réduite, l'histoire militaire occupe une place prédominante (influence encore forte de la Seconde Guerre mondiale) aux côtés de l'histoire locale. Les musées évoquant l'histoire d'un site, d'un événement, d'une activité, d'une communauté ou d'une période historique sont bien plus rares. Il faut noter l'absence des musées d'histoire globale relatifs tant à l'histoire de Belgique – à l'exception notable et très récente du Musée BELvue – qu'à l'histoire de Wallonie. Il est vrai que l'éparpillement des moyens entre Régions et Communauté

rend difficile le financement public de nouveaux musées d'histoire qui exigent de lourds et longs investissements en termes de scénographie et de collaboration scientifique. Faute de créations ambitieuses, certaines institutions de nature confuse (musée, centre d'interprétation, voire attraction touristique) prodiguent un message historique d'une valeur douteuse. Le Musée de la Principauté de Stavelot-Malmédy, véritable coquille vide en terme de collections et de perspectives historiques (trompeusement appelé musée malgré son statut de centre d'interprétation) ou encore l'Archéoscope Godefroid de Bouillon qui délivre au visiteur un message historique tronqué, permettent d'entrevoir les inconvénients qu'il y a de laisser l'histoire aux mains d'institutions qui n'ont pas les moyens ou la volonté de la traiter avec la rigueur voulue.

Autre difficulté pour les musées d'histoire de la partie francophone du pays : le peu d'implication des historiens en leur sein. Une minorité d'institutions bénéficient d'une collaboration de la part d'historiens, que ce ou ces historiens fassent partie des membres du personnel ou offrent plus ponctuellement leur expertise scientifique. Ce second cas de figure étant beaucoup plus fréquent que le premier. En effet, seuls quelques musées ont la chance de disposer d'historiens « à demeure » comme le Musée bruxellois de l'Industrie et du Travail – La Fonderie, le Musée de la Ville de Bruxelles, le Bois du Cazier, le Musée royal de l'Armée, le Musée de la Banque nationale de Belgique ou le Musée royal de Mariemont. Ainsi, alors même que dans certains pays des efforts sont entrepris pour mieux impliquer les historiens dans les projets muséaux qui les concernent, historiens et muséographes de Communauté française font encore le constat d'un « désamour » profond. Pire, pour certains muséologues,

la place des historiens dans les musées relèverait d'une réflexion « jamais ressentie » jusqu'à ce jour, le musée échappant pour une large part aux schémas mentaux des historiens francophones. De leur côté, les historiens, du moins ceux interpellés par l'enjeu des musées, se considèrent à la fois peu et mal sollicités. Ils constatent que les historiens de l'art et les archéologues sont plus et mieux intégrés dans la vie des musées. Ainsi se sentent-ils utilisés et trop souvent cantonnés dans un rôle de contrôle de dernière minute au sein de projets qui s'élaborent sans eux. Ce manque de dialogue entre les historiens et les professionnels de la médiation du patrimoine est, au bout du compte, préjudiciable tant au patrimoine qu'à la diffusion du savoir historique. Il faut encore souligner que les historiens semblent très rétifs à l'égard de la tendance lourde des pouvoirs publics de confier les principaux projets muséaux et les grandes expositions historiques à des sociétés privées. Ils expriment à ce sujet leurs craintes tant sur l'objectif poursuivi (le spectaculaire primant sur la réflexion) que sur l'usage qui sera fait de leur collaboration scientifique ; « "l'historien béquille", sorte d'arrière fond permettant à l'exposition de ne pas planer dans le vide »⁹. L'exposition *Made in Belgium*, qui se voulait célébration des 175 ans de la Belgique, représente aux yeux de beaucoup d'historiens, l'exemple même du ratage scientifique auquel ils craignent d'être associés.

Cette apparente stagnation tranche avec la dynamique existant en Flandre, qui permet le développement de divers projets de musées d'histoire de ville à Gand, Anvers, Bruges¹⁰. Ces musées, fruits de l'affirmation identitaire de ces grandes villes ont, pour une bonne part, contrecarré la volonté régionale

de développer un « Musée de l'Émancipation flamande ». Autres musées à vocation identitaire ou à haute charge idéologique : le musée de la Première Guerre mondiale d'Ypres « In Flanders Field » (créé en 1998) ou le projet difficile et polémique de musée flamand de l'Holocauste à Malines.

Pour autant, certains projets ou réalisations à Bruxelles et en Wallonie laissent entrevoir une évolution en matière de musées d'histoire : le Musée BELvue, nouveau musée d'histoire de Belgique à Bruxelles, l'ambitieux projet de Musée de l'Europe qui butte toujours sur la question de sa localisation, les phases successives du Forum européen des Conflits contemporains installé au sein du Musée royal de l'armée¹¹, le projet du Grand Curtius à Liège (dont la vocation historique n'est que partielle) ou encore le futur Mémorial de Waterloo, dont l'approche historique reste encore floue malgré certaines intentions affichées.

Histoire dévoilée ou histoire réécrite ?

Partout dans le monde, les nouveaux musées d'histoire ou ceux en voie de création doivent supporter le poids de la mémoire, qu'elle soit repentante ou porteuse de revendications et d'affirmations. Alors que les petites structures, qui abondent en Communauté française, sont attachées à la conservation souvent nostalgique des traces fragiles du passé d'un territoire, d'une collectivité humaine ou d'une activité, la nouvelle génération de musées d'histoire parle du passé pour interpellier le présent, et parfois même pour se projeter dans l'avenir. Très souvent, ils défendent un point de vue idéologique, identitaire ou politique que l'histoire sert à démontrer. Le musée se veut civique, citoyen, capable de lutter contre le racisme,

l'extrémisme et de promouvoir des valeurs démocratiques ou de cohésion sociale. Assurément, le musée d'histoire, où l'objet est au service du message, n'est pas un musée comme les autres ; son ambition morale plus affirmée que jamais en cette période « d'inflation mémorielle » le distingue plus encore. En trame de fond se pose une question embarrassante : faut-il craindre que les musées d'histoire deviennent les victimes ou les outils d'une réécriture de l'histoire par le prisme d'un devoir de mémoire captif de revendications identitaires ou du narcissisme anachronique du présent ? Assurément, le musée est devenu un endroit où les mémoires et l'histoire se rencontrent et parfois entrent en collision.

1. Conservateur en chef du Patrimoine. Direction des Musées de France
2. M.-H. JOLY, *Les Musées d'histoire*, dans M.-H. JOLY et T. COMPÈRE-MOREL (Coord.), *Des Musées d'histoire pour l'avenir*, Paris, 1998, p.58-59.
3. F. MARCOT, *Musée d'histoire : enjeu de mémoire, enjeu d'histoire, enjeu social*, dans M.-H. JOLY et T. COMPÈRE-MOREL, *op. cit.*, p.254-255.
4. Voir à ce sujet mon article p.25
5. Hermann Schäfer, directeur du Haus des Geschichte à Bonn (musée de l'histoire allemande depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale), résumé de la sorte l'objectif de son musée : « Haus der Geschichte est un forum de réflexion sur le passé mais aussi un lieu où débattre du présent et songer à l'avenir dans un esprit critique. »
6. H. DEFOORT, *STAM : A new and innovative museum*, dans P. DE RYNCK (éd.), *Stedelijkheid in Stadsmusea*, Anvers, 2000, p.100.
7. C. KESTELOOT et C. VANDERPELEN, *De l'historien partenaire à l'historien alibi*, dans S. JAUMAIN (éd.), *Les musées en mouvement. Nouvelles conceptions, nouveaux publics (Belgique, Canada)*, Bruxelles, 2000, p.57.
8. Voir à ce sujet mon mémoire de stage à la Communauté française : G. VAN GOIDSENHOVEN, *Les Musées d'histoire en Communauté française. Entre histoire, mémoire et identité*, Bruxelles, 2006, n.p.
9. Y. THANASSEKOS, *Musée, histoire, mémoire et identité dans l'ère postmoderne*, dans S. ROZANIS et Y. THANASSEKOS, *Le musée contemporain dans l'ère postmoderne (= Bulletin trimestriel de la Fondation Auschwitz, 51)*, Athènes-Bruxelles, 1996, p.29.
10. STAM (Stadsmuseum), MAS (Museum aan de Stroom) d'Anvers, Bruggemuseum
11. Cette initiative d'un musée fédéral, qui en est à sa seconde phase, a pour but d'établir une exposition permanente sur la Seconde Guerre mondiale.

Croix de bois, croix de fer et autres objets muséaux de la guerre

(André Gob

Chargé de cours à l'université de Liège

...

LE PÈRE UBU – C'est curieux : un homme couché par terre paraît plus petit que debout... Mais dites, Général, ces soldats là-bas qui sont restés tout droits, comme accrochés à quelque chose, ma raison a beau me dire qu'il n'y a plus de fils de fer barbelés...

LE GÉNÉRAL – Il n'y a pas à dire, il y a encore des fils de fer barbelés. Est-ce que le règlement se serait trompé ? ...

LE PÈRE UBU – Un règlement ne peut pas se tromper ! Cela ne compte pas, nous allons recommencer. Attaquons la position à droite.

LE GÉNÉRAL – Mais il y a un cours d'eau qui barre le chemin, et le règlement porte que, dans ce cas, il faut commencer par faire un pont de bateaux.

LE PÈRE UBU – Ne vous inquiétez pas de cela, Général, plus votre armée sera décimée, plus vous attraperez de Croix de fer de première classe ; et puis, j'ai un truc pour vous rendre une autre armée tout de suite.

(Aux troupes) Soldats, sautez dans l'eau et attaquez !

LE CHŒUR DES SOLDATS – Nous ne voulons pas sauter dans l'eau... Et puis on va se mouiller.

LE PÈRE UBU – Artillerie, tirez sur ces désobéissants.

(L'artillerie tire, les soldats se jettent à l'eau et sont noyés jusqu'au dernier.)

LE PÈRE UBU (au Général) – Comment s'appelle cette rivière ?

LE GÉNÉRAL – Je l'ignore, mais c'est facile à savoir. (On envoie quérir le service géographique).

LE CHEF DES GÉOGRAPHES – Cette rivière s'appelle la Marne.

LE PÈRE UBU – La Marne ! J'ai entendu prononcer ce nom quelque part... Est-ce qu'il n'y a pas aussi une bataille qui s'appelle comme ça ?

LE GÉNÉRAL – Il y a eu tellement de batailles...

Ambroise Vollard, *Le Père Ubu à la guerre* (édition établie, notes et postface par Jean-Paul Morel), Paris, Mille et une nuits, 2006, p. 79-80.

« Pendant la guerre, j'éprouvai comme tant d'autres le besoin de dire mon mot sur les événements : c'est ce qui m'amena à écrire *les Réincarnations du Père Ubu*. » Si Ambroise Vollard n'hésite pas à ressusciter, en pleine Première Guerre mondiale, le personnage créé par Alfred Jarry, c'est autant par amitié pour ce dernier que parce que la guerre est un sujet difficile, particulièrement en temps de guerre, où la censure militaire qualifie aussitôt de défaitiste tout texte un peu critique. S'exprimer par le truchement d'un personnage ubuesque, par la dérision ou le burlesque, apparaît alors comme un expédient utile, qui n'évite cependant pas, Vollard l'a constaté lui-même, les ukases de l'armée¹. Pour les musées qui veulent parler de la guerre, la tâche n'est pas plus facile, à ce qu'il semble. Non que la censure, dépourvue en temps de paix du soutien de la loi martiale, puisse encore exercer ses ravages, mais on constate, le plus souvent, une sorte d'autocensure ou de conformisme patriotique qui réduit le discours de l'exposition à un panégyrique des actions militaires de la nation en cause, qu'elles soient d'ailleurs victorieuses ou non.

C'est particulièrement vrai, bien sûr, lorsque c'est l'armée elle-même qui se charge d'écrire le discours de l'exposition. Une autre voie est possible, cependant. Pour le montrer, je vais comparer deux musées assez récents, l'un au Canada, l'autre en France, qui ont adopté deux démarches diamétralement opposées.

Le Musée canadien de la Guerre

En mai 2005 s'est ouvert à Ottawa le nouveau Musée canadien de la Guerre, dans un vaste bâtiment contemporain dû à l'architecte Raymond Moriyama. Construit sur d'anciens terrains industriels désaffectés, en périphérie ouest du centre ville, le bâtiment est bas et étendu, à la manière d'une fortification. Les matériaux utilisés – le béton brut de décoffrage à la planche, le cuivre pour la toiture, un dallage vert pour les sols – renforcent l'aspect martial de l'ensemble. Rien n'est d'équerre dans ce bâtiment : les salles sont de forme trapézoïdale, les murs et les cloisons sont inclinés, de même que les toitures. Une flèche en cuivre patiné rouge, haute de 24 m, s'élanche de cette structure rampante. Selon les architectes, « la conception novatrice s'inspire du thème de la 'régénération', qui évoque non seulement l'impact de la guerre sur le paysage, mais aussi la capacité de la nature de se régénérer et de se remettre de la dévastation causée par les conflits humains »².

L'exposition se cantonne strictement à montrer la guerre, avec tous les ingrédients requis : armes et autres équipements militaires, y compris blindés et avions, uniformes, médailles, photos d'archives et documents divers. La scénographie y ajoute des décors reconstitués et de nombreux dispositifs multimédias (bornes, grands écrans, projections). Le son est omniprésent. De grandes peintures murales complètent la mise en ambiance.

Tout est grand, là, les espaces, les projections, les éléments scénographiques, mais ces grands espaces – le parcours fait deux kilomètres de long – sont remplis, ce qui conduit vite à une saturation et une confusion visuelle et sonore. Il n'y a pas un angle visuel qui ne soit occupé, soit par des expôts, soit par des éléments de décor, qui ne sont pas neutres eux non plus : l'œil ne se repose jamais.

Après une salle d'entrée qui donne la structure générale de l'exposition et permet au visiteur de s'orienter et d'organiser sa visite, le parcours se déroule de façon assez linéaire, strictement chronologique. Il se divise en quatre périodes, réparties en quatre zones distinctes s'ouvrant sur un couloir commun : avant 1885 ; 1885 – 1931 ; 1931 – 1945 ; après 1945.

Les divisions chronologiques ont retenu des dates importantes de l'histoire canadienne : 1885 marque l'achèvement du chemin de fer qui unit le pays de l'Atlantique au Pacifique et en 1931, le Canada devient un état souverain. La première période s'ouvre sur les guerres entre nations iroquoises (dont le musée dit qu'elles étaient particulièrement belliqueuses) avant l'arrivée des colons européens, histoire de mettre à mal l'image du « bon sauvage ». L'après '45 est marqué par la Guerre froide et les opérations de maintien de la paix et autres missions humanitaires. Le pacifisme des années 60 et 70 est brièvement évoqué. Malgré ce qu'affirme la promotion publicitaire du musée, c'est strictement de guerre et d'opérations militaires dont l'exposition parle, absolument pas des civils. Lorsque ceux-ci sont évoqués, c'est de façon très marginale et toujours comme victimes directes des faits de guerre. On est loin, ici, de l'approche muséographique de l'Historial de la Grande Guerre de Péronne.

Bien que le Musée canadien de la Guerre affirme vouloir montrer et dénoncer les « horreurs de la guerre », c'est quand

même une impression d'apologie de l'armée, du patriotisme et de la guerre qu'il laisse au visiteur. Les rares évocations des victimes sont discrètes, leur impact émotionnel est atténué, même lorsque sont exposées quelques photos de la libération du camp d'extermination de Bergen-Belhsen par les troupes canadiennes ou des photos – petites et cachées – des brûlures des victimes de Nagasaki. Ce n'est pas pour autant que les concepteurs aient opté pour une muséographie qui renonce à rechercher les effets dramatiques : la taille des dispositifs scénographiques pour mettre en valeur la puissance des équipements militaires, l'oppressante présence des décors sonores, le gigantisme des éléments graphiques, tout cela contribue à dramatiser la visite. La puissance et la gloire : cette dernière est mise en scène à travers des vitrines qui ponctuent le parcours et montrent des ensembles de médailles disposées sur un coussin de velours³. Chaque ensemble correspond souvent aux médailles obtenues par une même personne, qui est nommément identifiée. Les héros de la patrie, en quelque sorte. On est loin, à nouveau, de Péronne.

Une « salle de la régénération » prolonge la visite, après le parcours chronologique. Voulue par l'architecte, il s'agit d'un espace symbolique situé à la base de la flèche en cuivre, dont une étroite verrière verticale donne vue, au loin, sur le bâtiment du Parlement fédéral et la Tour de la Paix. Cette salle, qui se donne pour un espace de méditation, est encombrée par les plâtres d'un monument commémoratif aux victimes de la guerre. Plus que de méditation, c'est de contrition qu'il faudrait parler. Le thème de la régénération tel qu'énoncé ci-dessus est curieux et ambigu. Curieux de s'attacher prioritairement aux effets des guerres sur la nature. Et ambigu lorsqu'on le transpose

à l'homme : signifie-t-il que, quels que soient les désastres de la guerre, ils ne sont pas si graves puisque la société peut se régénérer ? L'effet en est d'autant plus navrant que la salle donne accès à la Galerie Lebreton, une sorte d'immense hangar avec une magnifique verrière donnant sur la rue – c'est le seul espace d'exposition ouvert vers l'extérieur. Là sont alignés en rangs d'oignons des dizaines de blindés, de tanks, de camions, de véhicules légers, chacun dûment documenté par un cartel qui détaille les dimensions, le poids, l'épaisseur des blindages, les chevaux-vapeurs du moteur, la puissance de tir, le poids des obus. On n'y trouve aucune mention des victimes potentielles, cependant. La puissance et la gloire, voilà, on l'a vu, ce que met en valeur ce musée. Mais pourrait-on s'attendre à autre chose, pourrait-on espérer une dénonciation de la guerre lorsqu'on sait que le musée dépend du ministère de la Défense et qu'il a été conçu en collaboration avec la Légion, l'association des vétérans de l'armée, qui dispose d'ailleurs d'un espace au sein de l'exposition. Les décors reconstitués sont souvent dramatiques et parfois glauques, comme celui qui évoque la bataille de l'Yser. Mais malgré leur aspect repoussant, je pense qu'il ne servent pas une quelconque dénonciation de la guerre. Au contraire, ils renforcent la dramatisation et rendent d'autant plus efficace l'apologie du patriotisme : « la guerre est une sale chose, soit, mais on se grandit en la faisant ».

Ah oui, j'oubliais : l'espace consacré à la Seconde Guerre mondiale a été sponsorisé par Boeing. Un geste de contrition, aussi, de la part de ce fabricant d'armement majeur ?

Péronne

L'approche des concepteurs de l'Historial de la Grande Guerre à Péronne, dans la Somme, est diamétralement opposée et,

pour tout dire, quasi unique dans les musées consacrés à la guerre⁴. Il s'agit à Péronne d'une réalisation nettement plus ancienne, puisque le musée s'est ouvert en 1992. Dans un bâtiment contemporain conçu par Henri Ciriani, qui a soigné son intégration dans la forteresse historique de Péronne, les concepteurs de l'exposition ont privilégié une scénographie sobre, tout en retenue, qui, en s'adressant à l'intelligence, cherche davantage à convaincre qu'à émouvoir. L'exposition se répartit en quatre salles principales organisées autour d'un hall central et consacrées chacune à un moment de la Première Guerre mondiale : avant la guerre, 1914 - 1916, 1916 - 1918, après la guerre. L'espace central communique visuellement avec les quatre salles et montre les hommes et les femmes dans la guerre selon une approche plus sensible, au moyen de grands portraits photographiques et de gravures d'Otto Dix tirées de la série *Der Krieg*. La chronologie détaillée des événements militaires est en fait peu présente, sauf au travers de documents graphiques (notamment de cartes) et de bornes multimédias « pour en savoir plus ». La muséographie de l'Historial s'intéresse autant, sinon plus, à la vie des populations civiles, sur le front comme à l'arrière des lignes, qu'aux opérations militaires. En outre - et cela est très original -, elle traite sur un pied d'égalité les trois belligérants principaux du conflit : les Allemands, les Anglais et les Français. Pas d'agresseur ou de d'agressé ici, pas de guerre juste ; pas de héros, non plus. Une présentation en trois registres parallèles, qui courent à travers les vitrines, matérialise cette option de façon visible. Les objets de la vie quotidienne, les documents, coupures de presse, images de propagande sont disposés selon ces registres horizontaux, en groupant sur une même verticale les expôts homologues.

L'une au-dessus de l'autre, trois affiches de propagande, l'une allemande, l'autre française, la troisième anglaise, relatives à un même fait de guerre, par exemple. Le parallélisme des situations et l'antagonisme des points de vue sautent aux yeux, soulignant quelques-uns des ressorts de la guerre, tels que les a décrits Anne Morelli⁵ : « Nous ne voulons pas la guerre », « l'ennemi a le visage du diable », « c'est une cause noble que nous défendons », « l'ennemi provoque sciemment des atrocités ; si nous commettons des bavures, c'est involontairement », « notre cause est sacrée »... Les objets militaires – uniformes, armes et autre matériel – sont présentés à plat à l'horizontale, dans des fosses peu profondes ménagées dans le plancher : refus total de toute reconstitution et de présentation sur mannequin. Les armes sont là pour montrer les changements techniques qui déterminent l'orientation de la guerre. En aucun cas pour servir à l'exaltation de la puissance et de la force. La dernière partie de l'exposition, relative à l'après-guerre, montre des modèles de monuments commémoratifs pour souligner l'exploitation patriotique des drames de la guerre. Alors que les reliefs en plâtre de la « salle de la régénération » à Ottawa sont là pour dire : « toutes ces souffrances sont insupportables mais l'homme survivra et les surmontera comme la Nature se régénère », autrement dit : « tournons la page et oublions », l'exposition des plâtres de Péronne nous invitent à réfléchir sur la mémoire de ces événements, sur l'utilisation qui en est faite pour raffermir la patrie, voire pour préparer les esprits à la prochaine guerre.

Situé en un des points névralgiques de la Bataille de la Somme, le musée de Péronne limite strictement son propos à la Première Guerre mondiale. Mais

à travers elle, c'est le phénomène guerre dans sa globalité qui est abordé et, pour tout dire, dénoncé. À l'inverse, le Musée canadien de la Guerre s'intéresse à toutes les guerres dans lesquelles les populations canadiennes ont été impliquées – et elles furent nombreuses, lorsque le Canada devait servir la grandeur de l'Empire britannique –, mais ce propos large parle moins de la guerre dans son ensemble que de la patrie canadienne. On a vu comment la scénographie dramatise la présentation pour favoriser une perception plus émotive que rationnelle, plus à même d'entraîner l'adhésion affective.

On pourrait, selon cette grille d'analyse, envisager de nombreux autres musées consacrés à la guerre, qu'il s'agisse d'institutions nationales ou de musées liés à un site de bataille (Austerlitz ou Waterloo mais aussi *In Flanders Fields* à Ypres), ou encore à une guerre particulière. L'espace nous manque, ici. Il me semble cependant que le double exemple des institutions d'Ottawa et de Péronne suffit à montrer que le regard critique que le musée doit porter sur les choses, l'invitation à la réflexion qu'il adresse au visiteur est d'autant plus indispensable que sont grands les risques d'instrumentalisation par le sujet de l'exposition. « Le musée est un outil du doute, et il doit le rester » dit Michel Colardelle.

1. Alfred Jarry, le créateur du Père Ubu, est mort en 1907.

Ambroise Vollard, ami du père de la pataphysique, publie, à partir de 1916 et en hommage à Alfred Jarry, sa propre série des « Ubu ». *Le Père Ubu à la guerre* est rédigé au printemps 1917 et publié sous sa version définitive, non censurée, en 1920.

2. Document communiqué par le Musée canadien de la Guerre.

3. Le musée a acquis 28 Victoria Cross pour l'occasion.

4. Adeline Rispal, *La muséographie de l'Historial de la Grande Guerre*, dans M.-H. Joly et Th. Compère-Morel (éds.) *Des musées d'histoire pour l'avenir*, Paris, 1998, p. 177-182.

5. Anne Morelli, *Principes élémentaires de propagande de guerre. Utilisable en cas de guerre froide, chaude ou tiède...*, Lovreval, Éd. Labor, 2006 (1^{re} édition 2001).

Sexe et Musée

(Interview de Jacques Hainard

Directeur du Musée d'Ethnographie de Genève

P. DARTEVELLE

En quoi consistait l'exposition *X, spéculations sur l'imaginaire et l'interdit* que vous avez présentée en 2003 à Neuchâtel et à quel projet répondait-elle ?

J. HAINARD

On n'avait pas refait l'histoire de la sexualité mais on était parti des années '60 et on essayait de regarder quels étaient les acquis, les échecs, quelles étaient les ambiguïtés de la révolution sexuelle depuis les années '60.

Cette exposition essayait de proposer au visiteur un parcours dans lequel il allait vivre toute une série d'émotions et de propositions sur la sexualité au sens large du terme. Pour ce faire, nous avons dû créer un parcours : on entrait par exemple dans un intérieur bourgeois dans lequel on voyait toute une série de représentations érotiques sur les murs, à travers les objets. C'était un intérieur assez commun qui mettait en place les premières positions, les premières réflexions que l'on pouvait avoir sur la sexualité. Ensuite, on entrait par exemple dans la chambre ou le boudoir d'un collectionneur d'objets érotiques. Il y avait un passage extrêmement violent qui consistait à traverser des toilettes publiques dans lesquelles nous avons écrit sur les murs des insultes pornographiques. Ensuite, il y avait la sexualité que l'on retrouvait dans le voyage-vacances, la mer, les palmiers, etc, et tout ce discours qui n'est



Dans l'espace vide du désir, les places sont chères
© A. Germond - Neuchâtel

jamais clair, ces relations que les gens peuvent avoir quand ils partent dans des pays plus ou moins consacrés à la pornographie, à l'érotisme, à la prostitution. On traversait ensuite une chambre d'adolescent dans laquelle on voyait toute une série de problèmes liés à la pédophilie, liés aux problèmes d'âge qui sont d'ordre juridique. Est-ce qu'on est majeur à 16 ans, 18 ans ? Ensuite, on arrivait dans la violence et là on avait une salle avec des armes. Nous avons mis en scène un congélateur dans lequel un homme avait découpé sa femme en morceaux et l'avait conservée, des choses que l'on voit encore fréquemment dans la presse quelques fois par année. Il y avait une sorte de tribunal qui était mis en scène pour savoir comment la société posait ses normes. Le parcours se terminait sur un marché total où on avait essayé de montrer des objets que l'on trouve dans les magasins spécialisés, dans une certaine presse, pour

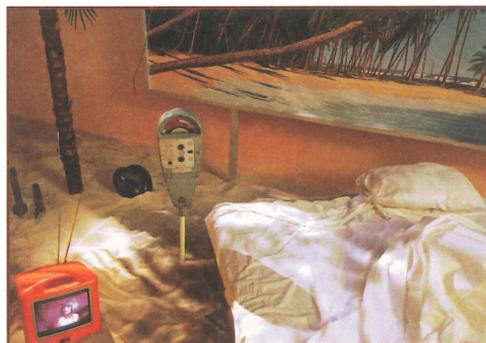
montrer que tout peut se vendre et tout peut se mettre en scène. Cette réflexion, on ne pouvait pas la conduire sans essayer de mettre en scène un élément éthique ou un élément culturel fort. Lorsque l'on avait fait ce parcours, à travers ses dix sections, on entrait dans un espace central et, à ce moment-là, on comprenait que chacune de ces pièces que nous avons traversées était munie d'un miroir sans tain. À l'intérieur de cet espace, le visiteur pouvait relire les espaces qu'il avait traversés, puisque le miroir lui permettait de revoir chacune des propositions qui avaient été faites. Ce que nous avons trouvé pour organiser ces espaces, c'était une référence aux dix commandements bibliques. On pouvait voir écrit : « Tu ne feras pas ceci, tu ne tueras pas » ou « Tu honoreras ton père et ta mère », etc., qui collait à la chambre de l'adolescent. Cette relecture des dix commandements qui passait en deuxième lecture était une tension très forte qui permettait au visiteur de relire à un degré autre ces propositions. On terminait dans une sorte de lieu paradisiaque qu'on peut carrément appeler le bordel. Par ce lieu très luxueux, on s'interrogeait véritablement à titre personnel sur la position que l'on prenait par rapport à la sexualité, par rapport aux normes, par rapport à la déviance et par rapport aux systèmes de représentation.

P. DARTEVELLE

Vous ne vous étiez jamais censurés ?

J. HAINARD

C'était une exposition qui avait été construite de manière très esthétique, de manière très provocatrice au niveau des propositions, mais je crois que nous nous étions quelque part auto-censurés. Même s'il y avait des choses extrêmement fortes, extrêmement violentes, il n'y avait jamais, si vous voulez, des choses intolérables et inadmissibles parce que c'était



Amours tropicales © A. Germond - Neuchâtel

toujours contextualisé dans des rapports avec d'autres objets et par rapport à quelques mots, à quelques propositions de texte qui faisaient que l'on sentait la réflexion théorique forte. Dans ma pratique de muséographe, j'ai toujours réussi à faire passer des éléments ou à faire des propositions au public parfois extrêmement interpellantes mais sans jamais susciter la polémique, parce qu'on sent bien que derrière, il y a une réflexion théorique extrêmement forte. Je crois que c'est ça qui fait la force et qui permet l'audace dans les expositions, quelles qu'elles soient. Il n'y a jamais de débat hors de ce que nous voulons proposer et même le fait de mettre une seconde relecture à travers les dix commandements n'a suscité aucune critique de la part des religieux, de tous les représentants de la religion judéo-chrétienne. Cela a suscité des interrogations, des articles de presse et des débats de haut niveau parce qu'on était là véritablement au centre d'un problème. Dans une société comme la nôtre, où l'on est constamment en train de réfléchir sur la construction de l'interdit et sur le rôle de l'imaginaire et sur les injonctions paradoxales qui sont issues de la consommation dans le domaine du sexe, dans le domaine de l'intimité, où sont les codes de la pornographie ? Est-ce que c'est une nouvelle esthétique du capitalisme ? Est-ce que c'est une nouvelle

esthétique des médias ? On pourrait aussi s'interroger sur les acquis, les échecs, toute une série d'ambiguïtés sur la révolution sexuelle des années '60.

P. DARTEVELLE

Sauf erreur de ma part, ce type de travail dans les musées européens est extrêmement rare. Que ce soit par rapport à la sexualité ou autre chose, quel était votre projet réel ? Je m'intéresse par exemple aux rapports des musées avec la rationalité. Est-ce que c'est une manière de sortir des démarches historiques ou rationnelles dans les musées ?

J. HAINARD

J'ai de la peine à réfléchir en terme de rationalité parce que je ne sais pas finalement ce que c'est. Il y a des droits, des lois, des juridictions qu'on respecte ou qu'on transgresse dans une société. Il y a des normes éthiques qui sont posées par rapport à ce droit et qui sont parfois de tradition non écrite et puis il y a la censure qui joue là au travers. La difficulté dans les musées de traiter de certains sujets est une difficulté politique parce que, qu'on le veuille ou non, les musées sont au service du politique. Je renverse aussi la proposition : le politique a besoin des musées. C'est cette relation qui doit être étudiée. Mais il faut que ce type de provocation ne soit pas de la provocation pour être de la provocation. Et cela, les gens le sentent, même s'ils ne comprennent pas toujours. Je crois à cette infiltration de la réflexion, de la théorie, à cette irradiation de la théorie dans la réflexion et la présentation muséographique très forte. Ce qui manque dans les musées, aujourd'hui, je le dis, et de manière peut-être un peu péremptoire, c'est de la théorie. Du savoir, on en a, de l'histoire, on en a, mais on n'est jamais assez audacieux dans les musées pour proposer des réflexions de type théorique. Les conservateurs font état

de leur savoir classique et bien souvent chronologique. On ne met pas en posture de réflexion des sujets qui sont liés aux problématiques de la société dans laquelle nous vivons aujourd'hui. Nous avons mis en exergue de vrais problèmes de société et, en 2003, le choix de la sexualité était parfait. On s'était dit : comment avons-nous évolué de 1960 à nos jours ?

P. DARTEVELLE

Vous parliez de la relation des musées avec le politique. La décision d'aborder des problèmes qui sont soit tabous soit extrêmement conflictuels est un problème pour les musées. C'est aussi une question de relations avec le public. Le public peut être censurant.

J. HAINARD

Ce que je dis, que j'ai toujours dit et que je répéterai jusqu'à ma mort, c'est que ce n'est pas au public de proposer les thématiques. Les musées n'ont pas à se soucier de l'attente des publics. Cela relève du marketing et d'une toute autre conception. Certains y sont parfois contraints par le politique qui souhaite des entrées, qui souhaite du succès. Ce que je dis, c'est que les responsables de musées doivent proposer au public des réflexions, des savoirs pour qu'il puisse apprendre et en même temps s'interroger. Je dirais le musée propose et le public dispose. Et après, que le public réagisse, que le public critique, que le public débatte. Cela me paraît évident et formidable mais en aucun cas le public ne peut censurer. Mais il faut voir que le fait de montrer n'est pas suffisant parce que la nécessité est véritablement de construire un discours et de construire un propos, de raconter une histoire au visiteur. Quand vous juxtaposez les objets, avec quelques cartes et quelques explications, ce n'est bien souvent pas suffisant

pour que le visiteur puisse entrer en discussion et en contact avec ce genre de proposition. C'est là qu'un immense travail de mise en forme et d'écriture doit être fait. Il faut que ce soit dans une structure. C'est vraiment écrire, écrire le propos et, à ce prix-là, le message passe mieux. Il n'oblitére pas la contestation ou la discussion mais on ne se bat pas sur des fautes ou des erreurs scientifiques, chronologiques et historiques. On se bat sur des interprétations que l'on peut donner dans l'actualité aujourd'hui avec les savoirs que nous avons, avec l'environnement politique, culturel, juridique, philosophique, marchand, économique dans lequel nous vivons. C'est ça qui est formidablement intéressant.

P. DARTEVELLE

La tradition muséographique de neutralité et de scientificité est probablement fortement idéalisée. Les conservateurs n'éprouvent-ils pas là un problème ? Le risque de subjectivité est beaucoup plus fort dans la conception que vous proposez que dans une exposition sur des thématiques plus historiques, plus traditionnelles et avec des méthodes moins interprétatives ?

J. HAINARD

Bien sûr. Les expositions devraient être signées. On devrait savoir qui les a conçues, quelle équipe est derrière. C'est cela qui me manque vraiment dans les expositions. Une signature permettrait un engagement fort de ceux qui mettent en scène dans des expositions des problématiques et exposent des objets. Évidemment, c'est un risque lorsqu'on signe. J'ai beaucoup insisté en disant que toutes les propositions que nous faisons sont signées Musée d'Ethnographie de Neuchâtel à telle date. Il faut prendre en compte l'histoire de l'institution, la position

géographique de l'institution. Appliquer à Genève les positions systématiques que j'ai menées à Neuchâtel, cela ne se peut. Ce ne sont pas des modèles qui se transbahutent d'un lieu à un autre. Il faut prendre en compte tout un environnement, se créer des espaces de liberté dans les exercices que nous faisons dans les expositions, on peut le faire partout. Mais il faut là prendre en compte l'histoire de l'institution, l'histoire du lieu, l'histoire du pays.

P. DARTEVELLE

Le conservateur ne peut donc s'effacer devant la neutralité de la science ?

J. HAINARD

Pour synthétiser un peu tout cela, je crois, même si c'est peut-être un peu présomptueux, qu'il faut utiliser le musée comme un dictionnaire. Les objets, les éléments, les artefacts, les documents que nous avons, ce sont des mots qui ont des définitions plus ou moins bonnes selon l'histoire, selon la qualité des conservateurs, selon la qualité des collectionneurs. Notre travail, c'est au fond avec ces mots, avec ce dictionnaire, de raconter des histoires à notre public. Alors on comprend bien ce que c'est qu'exposer : c'est écrire, c'est trouver une bonne syntaxe et si on est bon, on a peut-être du style et c'est cela qui fait le renom de l'institution, le renom de certaines expositions, parce qu'il y a un petit plus derrière.

Propos recueillis par Patrice Dartevelle et Christiane Dengreux

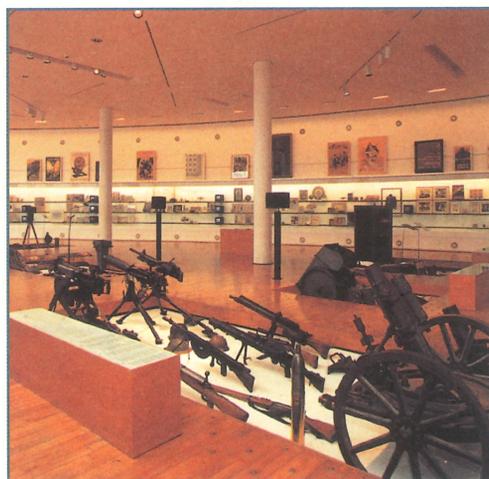
L'Historial de la Grande Guerre de Péronne, « L'Histoire autrement »¹

(Gaëtan Van Goidsenhoven
Attaché au Service du Patrimoine culturel
de la Communauté française

**Comment consacrer un musée à une page tragique de l'histoire guerrière de l'Europe sans tomber dans les travers d'une vision purement nationale ?
Comment évoquer l'histoire militaire sans glorifier le métier des armes ?
Comment évoquer la Grande Guerre sans la réduire aux seules batailles ?
Comment transmettre l'émotion d'une tragédie sans céder au sensationnel ?
Autant de gageures qui fondent, depuis les origines, la démarche muséale de l'Historial de Péronne.**

Une approche anthropologique et internationale

L'idée de créer un « historial » de la Grande Guerre date de 1986. Cette initiative s'inscrivait dans le cadre du quatre-vingtième anniversaire de la Bataille de la Somme². Il fut donc décidé d'implanter ce musée à Péronne, à proximité de la ligne de front. Plusieurs objectifs généraux furent énoncés durant l'élaboration du projet muséal : ne pas faire un musée militaire, ni un mémorial, mais privilégier l'approche anthropologique et internationale de façon moderne et novatrice, axée sur les populations civiles et militaires. Le Comité scientifique, fondé en 1989, issu de France, d'Allemagne et du monde anglo-saxon, développa un concept de « musée de société, celui des populations dans leur souffrance commune »³. Il insista sur la fracture engendrée par le conflit, entre le XIX^e et le XX^e siècle, et la notion de « guerre industrielle », de « guerre totale » et de « culture de guerre ». Le conflit se devait d'être dévoilé comme un phénomène social, global et quotidien. Dans ce contexte,



Historial de Péronne — L'intensification du conflit (1916-1918)
© Historial de la Grande Guerre de Péronne

la dimension humaine devait être privilégiée pour évoquer avec sobriété l'horreur indescriptible de la guerre. Si l'Historial fut finalement inauguré le 16 juillet 1992, il fallut cinq années, partant de rien, pour en constituer les collections selon un scénario défini par les historiens⁴.

Avec pragmatisme et selon les occasions du moment, le patrimoine fut engrangé, depuis les objets quotidiens les plus humbles jusqu'aux œuvres d'art, aux uniformes, aux armes, en essayant d'équilibrer les thèmes pour les trois belligérants retenus (France, Allemagne, Grande-Bretagne). Des ensembles furent constitués autour d'écrivains (Georges Duhamel), d'artistes (Alexandre Zinoviev, Lucien Jonas...). Des dépôts furent également accordés (Musée du Petit Palais, Imperial War Museum...) et des archives filmées réunies pour une diffusion sur cinquante postes vidéo individuels. Un important fonds de presse internationale, des archives et des photographies (soldats, familles...), des affiches et autres cartes, constituèrent également une ressource essentielle pour la compréhension de cette période⁵.

Une scénographie entre objectivité et émotion retenue

Nous l'avons déjà dit, l'Historial présente davantage l'histoire sociale que militaire de la Première Guerre mondiale. Toute

sa mise en œuvre s'articule autour de trois lignes directrices :

- Mettre l'homme au centre du dispositif mémoriel.
- Permettre à tout moment la comparaison entre les différentes populations en guerre sur le front Ouest.
- Distinguer le monde de « l'arrière » de celui du « front ».

Ces lignes de force sont partout visibles dans le parcours muséographique en ellipse qui suit, salle après salle, la chronologie du conflit : avant-guerre, période 1914 - 1916, période 1916 - 1918 et après guerre.

À la périphérie des salles, les collections relatives aux sociétés civiles à « l'arrière » sont présentées dans des vitrines à trois niveaux (Allemagne, France, Angleterre et autres alliés) afin d'en permettre une lecture comparative. Au centre des salles, les collections qui témoignent de la vie au « front » sont aussi réparties par nationalité ; chacune est présentée par ses soldats, leurs uniformes et leurs armes couchées dans des fosses de marbre blanc découpées dans le sol du musée – offrant de la sorte une véritable proximité avec l'objet en évitant les dangers de la reconstitution – renvoyant ainsi aux tranchées de la Somme. Quelques objets très symboliques émergent au-dessus des fosses dans le but de témoigner de la résistance et des ressources humaines face à la violence indescrivable du front : violon créé à partir d'une boîte de masque à gaz, mandoline allemande dont la caisse de résonance est un casque français⁶. Bref, la scénographie vise à objectiver le regard porté sur le conflit sans pour autant sacrifier toute forme d'émotion au profit de la compréhension pure⁷. De toute façon, l'objectivité totale n'est pas possible dans un musée d'histoire dont la création est sous-tendue par une idéologie ou un message



Salle centrale avec ses portraits photographiques monumentaux © Historial de la Grande Guerre de Péronne

de nature politique. Pour les concepteurs de l'Historial de Péronne, la guerre n'est pas un objet de rêveries glorieuses. Toute la scénographie vise plutôt à en finir avec l'esthétique de la sublimation de l'héroïsme national. Le héros guerrier, la valorisation esthétique des armes et de la guerre sont clairement évacués par le projet muséal⁸. C'est l'absurdité de la guerre, son inhumanité, qui sont exprimées. Cette déploration de la guerre est particulièrement mise en exergue dans la salle « centrale » du musée, également appelée « veillée de guerre ». Dans ce vestibule

sombre, transition entre l'avant-guerre et l'entrée en guerre, sont présentées les gravures d'Otto Dix « Der Krieg », un ensemble d'eaux-fortes expressionnistes qui dénoncent les horreurs de la guerre et son caractère déshumanisant. Devant ces gravures, sur des sortes de totems grisés, des visages anonymes de civils photographiés peu avant guerre, symbolisent les millions d'êtres humains qui seront bientôt consumés par la Grande Guerre. L'ensemble du musée, qui se veut résolument historique, est un musée de la guerre du point de vue

de la mémoire des acteurs de l'après-guerre, un conflit vu par ceux qui ne se battent plus mais qui portent en eux le souvenir de cet événement et en font le deuil de génération en génération⁹.

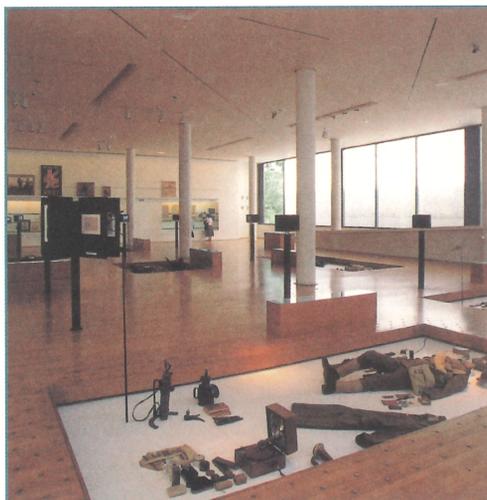
La place prépondérante des historiens

Si l'Historial de Péronne n'est pas le musée de la froide neutralité factuelle que son apparente sobriété pourrait faire croire d'emblée, il est néanmoins à la source d'une démarche historique riche et singulière. Par son approche tripartite, il offre une mise en recul par son décloisonnement des histoires nationales. Partie d'une idée de l'histoire telle qu'elle était conçue en 1989, cette institution révèle l'historiographie en évolution. L'Historial reste depuis 1992 le premier musée d'histoire culturelle comparée¹⁰.



Muséographie de l'Historial
© Historial de la Grande Guerre de Péronne

Il se fait qu'une large part du renouvellement de l'historiographie du premier conflit mondial, en France comme dans un certain nombre de pays, procède du travail historique



Historial de Péronne — L'intensification du conflit (1916-1918)
© Historial de la Grande Guerre de Péronne

lié au projet muséal. Les experts appelés à en élaborer le discours se sont constitués en «centre de recherche» afin d'accompagner la création du musée et, en même temps, de renforcer la recherche universitaire sur cette période. Il faut souligner que, dans le cadre de ce projet, les perspectives historiques des scientifiques se sont enrichies. En effet, confrontés aux objets et aux images, les experts (plus coutumiers des documents écrits) ont vu leurs perspectives s'élargir en confrontant leurs hypothèses à ces sources d'information nouvelles. Chose assez rare dans le chef des musées d'histoire, l'Historial est devenu le lieu d'un enrichissement mutuel entre le musée et la recherche historique.

Plus globalement, il a constitué un puissant adjuvant à une forme d'histoire de la Première Guerre mondiale à la fois plus culturelle, plus internationale, plus comparée et plus comparative¹¹.

Depuis l'ouverture de l'Historial, le centre de recherche n'a cessé d'étendre son autorité

et son réseau dans le monde entier, rassemblant les historiens les plus éminents en matière de Première Guerre mondiale. Il est devenu le passage obligé pour tout chercheur international intéressé par cet événement historique. Il a par ailleurs mission de poursuivre la recherche scientifique (ouvrages, articles, colloques), d'encourager les étudiants qui y participent (par l'attribution de bourses) et de soutenir l'aspect historique de la programmation culturelle du musée¹².

Musée d'histoire – et d'histoire d'une guerre en particulier – novateur tant par son approche de la nature du conflit dont il traite que par la volonté d'intégrer et d'enrichir la recherche historique la plus poussée, l'Historial de Péronne cherche à ne jamais disjoindre l'émotion de la réflexion. Il entend à la fois offrir aux visiteurs les clés de compréhension d'un phénomène historique et rendre perceptibles l'immense gâchis et l'horrible désastre de la guerre.

1. Maxime fondatrice de l'Historial.
2. De juillet à novembre 1916, offensive franco-britannique victorieuse qui soulagea le front de Verdun.
3. M.-P. PREVOST-BAULT, *L'Historial de la Grande Guerre de Péronne*, dans M. MOREL-DELEDALLE (éd.), *Mémoriaux. Actes des Journées d'étude des 18-19 novembre 2005*, Marseille, 2006, p. 108.
4. *Ibid.*, p. 109
5. *Ibid.*, p. 106-112
6. A. RISPAL, *La muséographie de l'Historial de la Grande Guerre*, dans M.-H. JOLY et T. COMPERE-MOREL (Éds.), *Des Musées d'histoire pour l'avenir*, Paris, 1998, p. 177-190.
7. T. COMPERE-MOREL, *L'Historial de la Grande Guerre et le circuit du souvenir*, Tournai, 2000.
8. S. WALNICH, *Trois musées de guerre au XX^e siècle: Imperial War Museum, Historial de Péronne, Mémorial de Caen*, dans J.-Y. Boursier (dir.), *Musée de guerre et Mémoriaux. Politique de la Mémoire*, Paris, 2005, p. 71.
9. *Ibid.*, p. 73.
10. M.-P. PREVOST-BAULT, *op. cit.*, p. 113.
11. S. AUDAIN-ROUZEAU, *Musée d'histoire et recherche. Le cas de l'Historial de la Grande Guerre (Péronne Somme)*, dans M.-H. JOLY et T. COMPERE-MOREL, *op. cit.*, p. 229-235.
12. T. COMPERE-MOREL, *op. cit.*, p. 31.

La Communauté française et la Convention du Patrimoine culturel immatériel (Unesco)

(Jean-Pierre Ducastelle
Président du Conseil supérieur d'Ethnologie

Dans le premier numéro de l'*Invitation au Musée* (janvier-mars 2003), Jean Fraikin a fait le point sur l'action de l'Unesco pour la sauvegarde et la mise en valeur du patrimoine culturel immatériel.

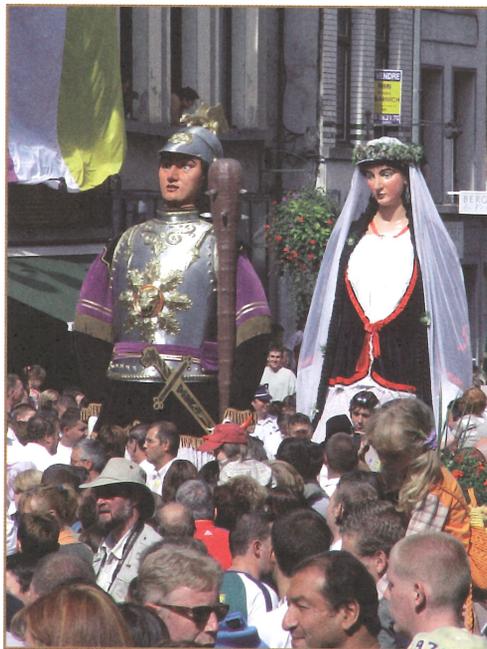
Trois assemblées d'experts ont été réunies au siège de l'Unesco en 2002 et 2003 en vue de mettre au point le texte de la convention du patrimoine culturel immatériel. Celle-ci a été adoptée par l'Unesco le 17 octobre 2003 lors de la 32^e session de la conférence générale.

Entre-temps, le carnaval de Binche a été proclamé chef-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité le 7 novembre 2003. La dernière proclamation des chefs-d'œuvre devait couronner notamment le dossier international des Géants et dragons processionnels de Belgique et de France présenté par les deux pays.

Les ducasses d'Ath et de Mons ainsi que le Meyboom de Bruxelles sont mis en valeur aux côtés des deux ommegangs de Malines et de Termonde et de quatre manifestations françaises : les fêtes de Gayant à Douai, les Reuzen de Cassel, la Tarasque de Tarascon et le Poulain de Pézenas.

Nonante chefs-d'œuvre ont donc été proclamés. La Communauté française de Belgique est bien présente sur cette liste.

Mais l'entrée en vigueur de la convention, le 20 avril 2006, met fin à la proclamation des chefs-d'œuvre au profit des listes prévues aux articles 16 et 17 de ce document. L'article 31 prévoit que les chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité intègrent la liste représentative.



Monsieur et Madame Goliath à la ducasse d'Ath en 2005
© Jocelyn FLAMENT - Office de Tourisme d'Ath

Le 24 mars 2006, le Ministre des Affaires étrangères de Belgique, Karel de Gucht, déclare que la Belgique est dorénavant liée par cette convention, constatant que les trois

communautés compétentes (la Communauté flamande, la Communauté française et la Communauté germanophone) ont marqué leur accord.

La Belgique devient ainsi le 41^e État-partie à avoir ratifié ce document et à s'être engagé dans le processus élaboré par l'Unesco. Lors de la première réunion des États-parties du 27 au 29 juin 2006 au siège de l'Unesco à Paris, 45 États avaient ratifié la convention. Le processus s'est poursuivi et, au 4 juin 2007, 79 États ont ratifié la convention. L'Europe occidentale et l'Amérique du Nord sont représentées par 10 pays (Islande, Luxembourg, Chypre, Belgique, Turquie, France, Espagne, Grèce, Norvège, Monaco). Les autres groupes électoraux de l'Unesco rassemblent 13 pays d'Europe de l'est, 17 pays d'Amérique latine, 15 pays d'Asie et Pacifique, 16 pays d'Afrique et 7 États arabes.

Le Luxembourg ayant retiré sa candidature, la Belgique et la Turquie ont été nommées sans élection au sein du comité de 18 membres qui sera chargé de la mise en œuvre de la convention.

Étant donné que le nombre d'États-parties dépasse 50 membres, le comité sera élargi à 24 membres lors de la session extraordinaire du 9 novembre 2006.

Les représentants des communautés de notre pays ont siégé au sein de ce comité à Alger les 18 et 19 novembre 2006, à Chengdu (Chine)

du 23 au 27 mai 2007 et à Tokyo (Japon) du 3 au 7 septembre 2007. Une réunion du comité est prévue à Sofia (Bulgarie) en février 2008.

1. On entend par « patrimoine culturel immatériel » les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire et leur procure un sentiment d'identité et de continuité, contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine. Aux fins de la présente convention, seul sera pris en considération le patrimoine culturel immatériel conforme aux instruments internationaux existants relatifs aux droits de l'homme, ainsi qu'à l'exigence du respect mutuel entre communautés, groupes et individus, et d'un développement durable.

2. Le « patrimoine culturel immatériel », tel qu'il est défini au paragraphe 1 ci-dessus, se manifeste notamment dans les domaines suivants :

- A. les traditions et expressions orales, y compris la langue comme vecteur du patrimoine culturel immatériel ;
- B. les arts du spectacle ;
- C. les pratiques sociales, rituels et événements festifs ;
- D. les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers ;
- E. les savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel.

La convention est gérée par une assemblée générale des États-parties qui se réunit tous

les deux ans. Le comité intergouvernemental de 24 membres est élu pour quatre ans par l'assemblée des États en tenant compte de la répartition géographique. La moitié des États membres est renouvelée tous les deux ans. Ainsi, le mandat de la Belgique prendra fin lors de l'assemblée des États-parties de juin 2008.



Les géants traditionnels du Meyboom à Bruxelles en 2005
© Jocelyn FLAMENT - Office de Tourisme d'Ath

Le rôle du comité est très important. Il est chargé de la mise en œuvre de la convention et notamment des inscriptions sur les deux listes prévues par la convention, à savoir la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité et la liste du patrimoine nécessitant une sauvegarde urgente. Il prend toutes les mesures pour l'utilisation de ressources du Fonds pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel.

À la suite des réunions d'Alger, Chengdu et Tokyo, le comité a mis au point la procédure d'inscription sur les listes prévues par la convention. Les candidatures devront être déposées le 15 mars 2009 au plus tard. La première proclamation aura lieu en septembre 2009. Chaque État-partie

à la convention pourra déposer autant de candidatures qu'il le souhaite.

Les États-parties s'engagent à prendre les mesures nécessaires pour assurer la sauvegarde et, notamment, chaque État-partie dresse, de façon adaptée à sa situation, un ou plusieurs inventaires du patrimoine culturel immatériel présent sur son territoire.

Il crée également des organes compétents et encourage les études scientifiques, techniques et artistiques ainsi que les méthodologies de recherche... Il prévoit aussi des programmes éducatifs et l'information du public.

Les communautés, les groupes et les individus participeront à la création, l'entretien et la transmission du patrimoine culturel immatériel.

En Belgique, le patrimoine culturel immatériel est de la compétence des trois communautés institutionnelles qui s'efforceront donc d'appliquer la convention.

En Communauté française, le décret du 11 juillet 2002 relatif aux biens culturels mobiliers de la Communauté française se préoccupe, dans son chapitre VII (articles 27 à 32), du patrimoine immatériel. Un arrêté du gouvernement de la Communauté française a mis au point la procédure relative aux titres de Trésor culturel vivant et de chef-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel.

À Mons, le 12 mai 2004, quinze chefs-d'œuvre ont été proclamés par le Ministre de la Culture, Christian Dupont. Ces reconnaissances ont été confirmées à Visé, le 13 novembre 2005 par Fadila Laanan, Ministre de la Culture, qui a ajouté deux nouveaux chefs-d'œuvre à la liste.

La Communauté française de Belgique s'inscrit donc pleinement dans l'action menée par l'Unesco. Elle devra poursuivre son travail, notamment en contribuant à la réalisation des inventaires et en encourageant les études scientifiques (voir les publications de la revue *Tradition wallonne* réalisées à l'initiative des Conseils par l'Administration du patrimoine culturel).

Dans un premier temps, les dix-sept manifestations reconnues sont soutenues concrètement par des aides financières. Une inscription budgétaire annuelle de 50.000 euros a été mise à leur disposition pour assurer la sauvegarde des éléments matériels indispensables à la mise en valeur de ces dix-sept chefs-d'œuvre.



Le combat dit «du Lumeçon» à la ducasse de Mons en 2005
© Jocelyn FLAMENT - Office de Tourisme d'Ath

Ainsi, la Communauté française de Belgique s'engage dans le processus visant à la sauvegarde et à la promotion du patrimoine culturel immatériel. Les traditions populaires seront ainsi mieux défendues et reconnues comme des éléments qui affirment l'identité de nos communautés locales ou régionales.

Bibliographie

Toute information peut être obtenue auprès de la section du patrimoine immatériel de l'Unesco: www.unesco.org/culture/ich

Pour la Communauté française

Rudy DEMOTTE, *Les politiques nationales en matière de patrimoine culturel: le cas de la Communauté française de Belgique*, dans *Museum international*, 221-222, mai 2004, p.174-179.

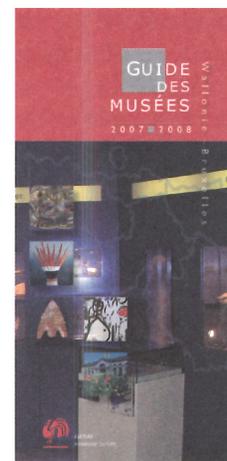
Jean-Pierre DUCASTELLE, *Le patrimoine immatériel en Communauté française (Wallonie-Bruxelles): analyse d'une politique*, dans *Le patrimoine culturel immatériel. Les enjeux, les problématiques, les pratiques*, Paris, Babel, Maison des Cultures du Monde, 2004 (*Internationale de l'Imaginaire*, nouvelle série, 17), p.161-174.

Jean FRAIKIN, *Le patrimoine culturel immatériel*, dans *L'invitation au musée*, 1, 2003, p.22-26.

L'édition 2007-2008 du **Guide des Musées** de la Communauté française de Belgique vient de paraître!

Cette quatorzième édition invite à la découverte de la richesse et de la diversité de pas moins de 485 musées et institutions muséales de Wallonie et de Bruxelles. Concise, aisée et agréable à lire, elle propose de faire connaissance avec les collections et met en évidence les services mis à la disposition des visiteurs et les informations pratiques, pour une meilleure liaison entre les musées et leurs publics. Par son format de poche et ses 5 cartes réunissant en un coup d'œil musées et routes d'une même province, le *Guide des Musées 2007-2008* s'impose aussi comme un compagnon de voyage indispensable.

Le *Guide des Musées* est conçu pour un public très large et très varié. Il satisfera avant tout la curiosité des visiteurs. Son prix (5 €) en fait indiscutablement une source de découverte, de connaissance et de plaisir pour tous!



Carte d'identité

Format 21 × 10,5 cm – 288 pages
5 cartes en fin de volume (Brabant wallon et Bruxelles-Capitale, Hainaut, Liège, Luxembourg, Namur)
2 index, l'un des lieux, l'autre par type de collection
En librairie & chez Altera Diffusion
(+32 (0)2 543 06 00 - info@altera.opya.be - www.altera.opya.be) Prix: 5 €

Informations complémentaires

Nathalie NYST
Service du Patrimoine culturel
Direction générale de la Culture
Tél : +32 (0)2 413 20 27
Fax : +32 (0)2 413 20 07
nathalie.nyst@cfwb.be

Notes sur quelques revues de muséologie

(François Mairesse
Directeur du Musée royal de Mariemont

L'information constitue, les éditeurs de l'*Invitation au musée* l'ont bien compris, un enjeu stratégique pour le développement du professionnalisme au sein du secteur muséal. Les revues de muséologie ou celles éditées par les associations de musées jouent à cet égard un rôle de première importance. La plupart des professionnels du secteur muséal en Communauté française sont des familiers de *La Vie des Musées**, la revue de l'Association francophone des Musées de Belgique (lancée en 1976), d'*Icom News** (1946) ou de *Museum International** (Unesco, 1948[1]). Si la première se concentre chaque année sur un thème spécifique, la seconde et la troisième comptent parmi les rares périodiques qui présentent, quatre fois l'an, un panorama réellement international du secteur. De manière plus généraliste, bon nombre de revues d'art telles que *Connaissance des Arts** ou *Le Journal des Arts** consacrent très régulièrement des articles reflétant l'actualité muséale (*Le Journal des Arts* édite chaque année un « palmarès » des musées de France ainsi qu'une liste des expositions les plus fréquentées).

Bien qu'il n'atteigne pas l'ampleur et l'organisation que l'on retrouve au sein du secteur des bibliothèques, le nombre de revues consacrées au monde des musées est relativement important. Ce bref article propose un rapide panorama des périodiques muséaux français et anglais les plus

connus[2], à caractère généraliste (deux secteurs spécifiques disposent en effet d'une littérature abondante : celui de la conservation-restauration et celui des études de public).

La plupart des grandes associations de musées éditent leur propre périodique. Il convient de rappeler, dans ce contexte, que certaines organisations, telles la Museums Association (britannique) et l'American Association of Museums, comptent un réseau de membres qui rivalise avec celui de l'ICOM.

La Museums Association, fondée en Grande-Bretagne en 1889, est la plus ancienne organisation de musées au monde ; comme son titre l'indique, son ambition initiale ne se restreignait pas à la seule Grande-Bretagne et s'inscrivait dans une perspective au moins aussi vaste que les frontières du Commonwealth. Son organe, *Museums Journal**, paraît de manière ininterrompue depuis 1901, ce qui en fait la doyenne des revues sur les musées. Sa périodicité actuellement mensuelle permet bien sûr de se rapprocher de l'actualité des musées britanniques, mais aussi d'aborder quantité de thèmes relatifs aux domaines les plus divers, tant ce qui touche à l'éthique (aliénation et rapatriement des biens, exposition des restes humains, liens du musée avec le marché) que ce qui concerne les dernières réalisations architecturales, les questions d'inventaire ou les multimédias. C'est le même parti qu'a adopté *Museum News** (1924), l'organe de l'association américaine, publié à un rythme bimestriel. Ces deux revues constituent les principales sources d'information sur l'actualité muséale dans le monde anglo-saxon ; au Canada,

c'est la revue bilingue *Muse* (1983) qui reflète cette actualité.

Le style de ces différentes revues se veut résolument pragmatique, prioritairement ouvert aux professionnels de musée.

Le caractère scientifique de *Curator* (1958) et de *Museum Management and Curatorship* (1982) est par contre nettement plus affirmé. La première de ces revues est éditée par l'American Museum of Natural History de New York, mais son contenu dépasse largement le domaine des musées d'histoire naturelle (plusieurs articles fondamentaux de Duncan Cameron y ont par exemple été publiés) ; la thématique de la seconde, éditée par les éditions Elsevier, ne concerne pas seulement la gestion dans un sens restreint, mais s'intéresse à l'ensemble des fonctions d'un musée. L'unique pendant francophone à ces revues est *Culture & Musées**, anciennement (1992) *Publics & Musées**, actuellement publiée par les éditions Actes Sud. Si *Culture & Musée* a ouvert son spectre d'analyse à d'autres médiums de communication (afin d'élargir sa diffusion, le monde des musées francophones demeurant restreint), la revue continue de s'intéresser essentiellement à l'objet qui nous préoccupe, se consacrant – sur le mode de numéros thématiques – à des sujets aussi divers que les nouveaux musées de société et de civilisation, les frontières entre les musées et les parcs d'attraction, la médiation de l'art contemporain, l'organisation des musées, etc. La revue de l'Office de Coopération et d'Information muséographique établi à Dijon, *La lettre de l'OCIM**, était initialement centrée sur la question des musées. Actuellement, elle déborde largement ce domaine

pour s'intéresser à la plupart des grandes thématiques du musée : conservation, recherche, architecture, multimédia, gestion, etc. *Musées et Collections publiques de France**, (1948) la revue de l'Association générale des conservateurs des collections publiques de France, de même que *la Revue du Louvre et des Musées de France**, se consacrent de manière plus générale à l'actualité du territoire des musées qu'elles recouvrent.

Voici quelques années, la Museums Association a lancé, en plus de la revue précédemment citée, *Museum Practice** (1996) qui paraît quatre fois l'an. Comme son nom l'indique, cette excellente revue répond essentiellement aux préoccupations pratiques des professionnels, rassemblant des informations très récentes sur l'état de la question en matière de mise en réserve, édition de site internet, conception d'expositions, etc. Dans chaque numéro, le fonctionnement d'un musée de référence (notamment les « musées européens de l'année ») fait l'objet d'une analyse détaillée.

Il serait dommage de clore ce trop rapide aperçu de la littérature périodique sur les musées sans mentionner le potentiel important des ressources offertes par internet. Un certain nombre de revues sont en effet partiellement ou totalement en ligne. Ainsi, *Icofom Study Series*, publiée par le comité de muséologie de l'ICOM, est partiellement en ligne sur le site internet de ce comité. De même, l'Université de Leicester édite, depuis 2003, un périodique en ligne, *Museum & Society*[3]. Dans un tout autre domaine, la revue des Amis des musées de France, *L'Ami de Musée*, est également disponible sur la toile[4].

Un manuel sur les musées disponible sur internet : Boylan P. (coord.), *Comment gérer un musée : manuel pratique* - Paris, ICOM/Unesco, 2006 <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001478/147854f.pdf> (consultation : juin 2007)
Un lien existe à partir du site de l'ICOM (version anglaise).

Voici un manuel qui vient à point nommé pour préparer un dossier de reconnaissance ! Édité en ligne et en trois langues (français, anglais, arabe), publié à la demande du comité intergouvernemental de l'UNESCO pour la sauvegarde du patrimoine culturel en Irak, cet ouvrage essentiellement pratique et destiné à l'instruction – il est également accompagné d'un guide du formateur – aborde en 12 chapitres l'ensemble des principaux thèmes concernant la gestion des musées.

Destiné aux futurs professionnels ou aux professionnels spécialisés souhaitant développer une approche plus globale du musée, ce manuel de 237 pages (et 91 pour le guide du formateur) apporte nombre de réponses concrètes à la plupart des problèmes auxquels sont confrontés les responsables d'un musée : déontologie, gestion des collections, inventaires, prévention des risques, mais aussi marketing, gestion du personnel, etc.

Le coordinateur de l'ouvrage, Patrick Boylan, est une figure incontournable du monde des musées. Ancien directeur des musées du Leicestershire, ancien Président de la Museums Association et Vice-Président de l'ICOM, Président d'ICTOP (le comité de formation professionnelle de l'ICOM), Boylan a aussi, durant de très nombreuses années, enseigné la gestion des musées à la City University de Londres. Ce grand connaisseur du monde muséal s'est entouré d'une équipe internationale de spécialistes,

tous également très proches des organes décisionnels de l'ICOM.

Le résultat, qui est mis gracieusement en ligne, constitue une excellente introduction à la logique du musée, mais aussi une aide précieuse à tous les professionnels souhaitant, pour un temps, se ressourcer en matière de normes de conservation, de méthodes de gestion des risques, d'analyse SWOT, de profils de fonction, de plans stratégiques, etc.

Structure du Livre

Rôle des musées et Code professionnel de déontologie (Geoffrey Lewis) :
Gestion des collections (Nicola Ladkin)
Inventaires et documentation (Andrew Roberts)
Préservation des collections (Stefan Michalski)
Présentations, œuvres exposées et expositions (Yani Herreman)
Accueil des visiteurs (Vicky Woollard)
L'éducation par le musée dans le cadre des fonctions muséales (Cornelia Brünighaus-Knubel) :
Gestion des musées (Gary Edson)
Gestion des effectifs (Patrick Boylan)
Marketing (Paal Mork)
Sécurité des musées et préparations aux catastrophes (Pavel Jirásek)
Trafic illicite (Lyndel Prott).

* L'astérisque signale que la présente revue est disponible à la bibliothèque du Musée royal de Mariemont.

La plupart des revues sont également disponibles dans les bibliothèques des musées fédéraux de l'État.

1. Les derniers numéros de *Museum International* sont accessibles en ligne, sur le site de l'Unesco.
2. De nombreuses revues sont éditées en allemand – *Museumskunde* (1905) est l'une des plus anciennes – et en espagnol.
3. <http://www.mpz.bayern.de/icofofom/press.htm> et <http://le.ac.uk/ms/museumsociety.html> (consultation : juin 2007)
4. <http://www.amis-musees.fr/revue/diaporama.php> (consultation : juin 2007)

Arrêté du Gouvernement de la Communauté française du 22 décembre 2006 portant exécution du décret du 17 juillet 2002 relatif à la reconnaissance et au subventionnement des musées et autres institutions muséales

A.Gt 22-12-2006 M.B. 09-03-2007

Le Gouvernement de la Communauté française,

Vu le décret du 17 juillet 2002 relatif à la reconnaissance et au subventionnement des musées et autres institutions muséales et plus particulièrement ses articles 6, 8, 9, 11, 13 alinéa 2, 14 alinéa 2, 17 et 28;

Vu l'avis de l'Inspecteur des Finances donné le 21 décembre 2005;

Vu l'accord du Ministre du Budget donné le 13 janvier 2006;

Vu l'avis du Conseil d'Etat n° 39.780/4, donné le 20 février 2006 en application de l'article 84, § 1^{er}, alinéa 1^{er}, 1°, des lois coordonnées sur le Conseil d'Etat;

Sur la proposition du Ministre de la Culture;

Après délibération:

Arrête:

CHAPITRE I. - Définitions

Article 1. - Au sens du présent arrêté, il faut entendre par:

1° « Ministre »: le Ministre qui a la Culture dans ses attributions;

2° « Administration »: le service du Ministère de la Communauté française compétent pour les musées;

3° « plan triennal »: le plan d'optimisation des fonctions muséales établi sur 3 ans;

4° « Conseil »: le Conseil des Musées et des autres Institutions muséales visé à l'arrêté du Gouvernement de la Communauté française du 23 juin 2006 instituant les missions, la composition et les aspects essentiels de fonctionnement des instances d'avis tombant dans le champ d'application du décret du 10 avril 2003 relatif au fonctionnement des instances d'avis oeuvrant dans le secteur culturel et plus particulièrement à ses articles 15 et 16;

5° « Décret »: le décret du 17 juillet 2002 relatif à la reconnaissance et au subventionnement des musées et autres institutions muséales.

CHAPITRE II. - De la reconnaissance des musées et autres institutions muséales de la Communauté française

Article 2. - La demande de reconnaissance qui n'a pas déjà fait l'objet d'un refus du ministre peut être introduite chaque année, au plus tard le 30 juin.

La demande est introduite auprès de l'Administration.

Le dossier de demande de reconnaissance est établi en quatre exemplaires et comprend au moins les éléments suivants:

1° le numéro d'entreprise du demandeur s'il est constitué sous forme d'association sans but lucratif;

2° les comptes, bilan, rapport d'activités du demandeur se rapportant à l'année précédant la demande dès approbation par son organe habilité pour ce faire;

3° ses budget et programme d'activités de l'année en cours;

4° sa déclaration sur l'honneur de ce que l'institution ne contient pas de biens acquis de manière illicite et qu'elle n'a pas pour objet la négation ou la réduction des droits d'un peuple, d'une personne ou d'un groupe de personnes;

5° sa déclaration sur l'honneur de ce que le musée ou l'institution est installé dans des bâtiments dont il a la propriété ou la jouissance par contrat de bail écrit d'une durée d'au moins quinze ans;

6° un plan triennal stratégique et opérationnel d'optimisation des fonctions muséales, tel que décrit à l'article 9 du décret;

7° les publications relatives au musée ou l'institution muséale et réalisées par le demandeur durant l'année précédant la demande;

Lorsque la demande de reconnaissance concerne un musée, le demandeur indique en sus la catégorie de classement souhaitée. Il justifie également les conditions fixées par l'article 8 du décret telles que détaillées, pour chaque catégorie, aux articles 5, 6 et 7 du présent arrêté.

Article 3. - L'Administration notifie la recevabilité de la demande de reconnaissance au demandeur dans les 30 jours de la réception de la demande. Le cas échéant, elle indique les pièces manquantes du dossier. Le Conseil donne son avis conformément à l'article 9, § 2, du décret du 10 avril 2003 relatif au fonctionnement des instances d'avis oeuvrant dans le secteur culturel.

Le Ministre notifie sa décision et l'avis du Conseil au demandeur par lettre recommandée, dans les 60 jours à dater de la réception de l'avis donné par le Conseil. Si le demandeur est un musée, le Ministre se prononce également sur la demande de classement.

Si le Ministre ne fait pas droit à la demande, le demandeur peut la renouveler au plus tôt 6 mois après la notification de la décision et selon la procédure décrite aux articles 2 et suivants du présent arrêté.

Article 4. - A dater de sa notification, la reconnaissance est valable 3 ans. Si l'institution muséale ou le musée souhaite obtenir le renouvellement de sa

reconnaissance, la demande doit être introduite dans les six mois précédant l'année d'échéance de la reconnaissance et selon la procédure détaillée aux articles 2 et suivants du présent arrêté.
L'institution muséale ou le musée peut demander une modification de sa reconnaissance ou de son classement, selon la procédure détaillée aux articles 2 et suivants du présent arrêté.

CHAPITRE 3. - Répartition des musées en catégorie

Article 5. - Pour être classés dans la catégorie C, les musées doivent répondre aux conditions suivantes:

1° Développer la cohérence de la collection gérée et en assurer sa pérennité;

2° Présenter un équilibre des fonctions muséales établi selon l'examen des critères muséaux au sein du plan triennal;

3° Présenter une politique de gestion des collections comprenant les objectifs scientifiques et culturels, le mode de collecte des pièces, la proportion de la collection appartenant au musée, aux différents pouvoirs publics, et aux autres déposants éventuels, la procédure de contrôle de l'état de conservation des pièces lors de leur mouvement ainsi que le personnel, les locaux, les formations continuées, et le budget consacrés à ces missions de formation.

4° Avoir entamé l'inventaire informatisé d'au moins 20 % des pièces représentatives du patrimoine culturel de la Communauté française entrées dans la collection permanente depuis le 1er janvier 2003, ainsi que les pièces appartenant au musée et destinées à faire objet du programme d'exposition et présenter tous les trois ans le taux d'exécution du programme d'inventarisation informatisée, détaillé année par année;

5° Participer autant que faire se peut à la mise en réseau des inventaires informatisés;

6° Utiliser un guide de la gestion des risques (sécurité, préservation, conservation, détection contre le vol, incendie, vandalisme, et caetera) et le relevé des procédures adaptées à la nature des collections devant être mises en oeuvre par le personnel concerné;

7° Disposer de locaux distincts et appropriés pour les activités techniques, éducatives, d'accueil du public, ainsi que les espaces et locaux prévus par les réglementations du travail;

8° Disposer les collections dans des locaux d'exposition ou de conservation répondant aux normes définies par le Conseil international des Musées (ICOM) et dispenser les accréditations d'accès aux réserves.

9° Formaliser des partenariats avec les institutions oeuvrant dans les domaines culturel, éducatif, social, économique ou touristique;

10° Organiser des activités culturelles et/ou pédagogiques adaptées à l'ensemble des publics, particulièrement de publics socialement et culturellement diversifiés;

11° Posséder et/ou détenir des pièces présentant un intérêt scientifique et susceptibles de faire l'objet d'un classement par la Communauté française conformément au décret du 11 juillet 2002 relatif aux Biens culturels mobiliers et au patrimoine immatériel de la Communauté française et particulièrement ses articles 4 et suivants;

12° Produire au moins une publication pendant les trois ans de la convention sous format papier ou numérique comprenant au moins des articles de mise en valeur des collections et/ou des brochures éducatives et pédagogiques liées aux activités permanentes et temporaires du musée;

13° Mener une politique triennale d'exposition;

14° Présenter un programme d'activités pédagogiques;

15° Disposer d'un personnel composé notamment d'un directeur ou d'un conservateur diplômé de l'enseignement supérieur. Lorsque le directeur ou le conservateur est la personne qui a mené la politique de collecte documentée ayant conduit à la création du musée, l'obligation relative au diplôme peut être levée par le Ministre;

16° Être accessible au public 250 jours par an suivant l'article 8, alinéa 1^{er}, 5^o, du décret. Une dérogation peut être accordée en cas de nécessité pour assurer le maintien ou l'optimisation des fonctions muséales ou pour les cas de force majeure.

Article 6. - Pour être classés dans la catégorie B les musées doivent répondre aux conditions énumérées à l'article 5, alinéa 1^{er}, 1^o à 9^o, sans préjudice des conditions suivantes:

1° Avoir réalisé l'inventaire informatisé des collections et avoir déterminé une priorité d'inventarisation des pièces;

2° Mener un programme de recherche et d'étude triennal, ouvert aux chercheurs extérieurs, comprenant la participation à des pôles de recherche nationaux ou internationaux en lien avec des universités et instituts de recherche;

3° Disposer d'un centre de documentation, accessible au public au minimum 3 jours par semaine;

4° Posséder des pièces majeures en ce qu'elles répondent à au moins deux critères de classement visés à l'article 4, alinéa 4, du décret du 11 juillet 2002 relatif aux Biens culturels mobiliers et au patrimoine immatériel de la Communauté française;

5° Contribuer à la mise en réseau d'actions et échanges au sein des musées ainsi qu'aux coopérations avec des institutions oeuvrant dans les domaines culturel, éducatif, social, économique et touristique;

6° Produire une publication par an sous format papier ou numérique comprenant au moins des articles de mise en valeur des collections ainsi que des supports pédagogiques liés aux activités permanentes et temporaires du musée.

7° Etablir une politique d'exposition comprenant la création ou l'accueil de deux expositions pendant la période triennale, ainsi que la production sous format papier ou numérique de la documentation y afférente;

8° Etablir une structure chargée de la réalisation du programme pédagogique;

9° Disposer d'une politique de communication au moins bilingue orientée vers les publics socialement et culturellement diversifiés et utiliser de façon optimale divers moyens d'information;

10° Disposer d'un personnel comprenant notamment un directeur ou un conservateur engagé à temps plein, et un responsable du service éducatif diplômés de l'enseignement supérieur. Lorsque le directeur ou le conservateur est la personne qui a mené la politique de collecte documentée ayant débouché sur la création du musée, l'obligation relative au diplôme peut être levée par le Ministre.

L'organigramme du personnel doit détailler pour chaque membre: statut, missions, qualifications, formations complémentaires, formations suivies depuis l'entrée en vigueur du décret ainsi que la politique de formation définie par l'institution;

11° Être accessible au public 300 jours par an suivant l'article 8, alinéa 1^{er}, 5^o du décret. Une dérogation peut être accordée pour assurer le maintien ou l'optimisation des fonctions muséales ou pour les cas de force majeure.

Article 7. - Pour être classés dans la catégorie A, les musées doivent répondre aux conditions énumérées aux articles 5, alinéa 1^{er}, 1^o à 11^o et 6, alinéa 1^{er}, 3^o et 8^o sans préjudice des conditions suivantes :

1^o Posséder et/ou détenir des biens mobiliers présentant un intérêt exceptionnel en ce qu'ils répondent à au moins trois critères de classement visés à l'article 4, alinéa 4, du décret du 11 juillet 2002 relatif aux Biens culturels mobiliers et au patrimoine immatériel de la Communauté française et/ou des trésors tels que définis à l'article 1^{er}, § 1^{er}, alinéa 1^{er}, b, du même décret;

2^o Mener une politique proactive de publication de mise en valeur des collections dans des revues scientifiques;

3^o Prendre chaque année des initiatives pour la mise en réseau d'actions et échanges entre musées et initier des coopérations et participations à des pôles se rapportant aux domaines culturel, éducatif, social, économique et touristique;

4^o Produire au moins deux ouvrages par an sous format papier ou numérique ainsi que des supports pédagogiques liés aux activités permanentes et temporaires de l'institution;

5^o Définir une politique triennale d'exposition comprenant au minimum la création annuelle d'une exposition et l'accueil d'une exposition, ainsi que la production sous format papier ou numérique des catalogues, avec résumés multilingues, et dossiers pédagogiques correspondants;

6^o Disposer d'une politique de communication multilingue et utilisant de façon optimale l'ensemble des moyens d'information;

7^o Disposer d'un personnel comprenant notamment un directeur ou un conservateur titulaire d'une licence ou d'un master et engagé à temps plein ainsi que d'un responsable du service éducatif diplômé de l'enseignement supérieur. Lorsque le directeur ou le conservateur est la personne qui a mené la politique de collecte documentée ayant débouché sur la création du musée, la condition de diplôme peut être levée par le Ministre;

8^o Etre accessible au public tout au long de l'année, 6 jours par semaine, en ce compris les samedi et dimanche. Une ou plusieurs fermetures planifiées à concurrence d'un total de 15 jours sont autorisées. Une dérogation peut être accordée pour assurer le maintien ou l'optimisation des fonctions muséales ou pour les cas de force majeure;

CHAPITRE 4. - De l'octroi de subventions

Section 1^{re}. - Des subventions annuelles aux musées reconnus

Article 8. - Conformément aux articles 9 et 10 du décret, le Ministre octroie au musée reconnu une subvention annuelle en fonction de la catégorie dans laquelle il est classé et de ses recettes propres.

La subvention est allouée à partir de l'année civile suivant l'année au cours de laquelle le Ministre a notifié sa décision de reconnaissance. Une convention dont le terme coïncide avec l'échéance de la reconnaissance fixe les modalités secondaires ou de détails par rapport aux arrêtés d'octroi de la subvention.

Article 9. - § 1^{er}. L'échelle des subventions liées aux catégories énumérées aux articles 5 à 7 du présent arrêté est arrêtée de la manière suivante :

1^o En catégorie C: de 5.000 à 69.999 euros;

2^o En catégorie B: de 70.000 à 249.999 euros;

3^o En catégorie A: de 250.000 à 500.000 euros.

§ 2. Les subventions allouées peuvent être augmentées annuellement sur base de l'indice moyen des prix à la consommation et selon la formule suivante :

SUBVENTION DE BASE x NOUVEL INDICE INDICE DE DEPART

La subvention de base est celle initialement allouée. Le nouvel indice est l'indice du mois précédant la date anniversaire de la conclusion de la convention visée à l'article 8, alinéa 2, du présent arrêté. L'indice de départ est l'indice du mois précédant l'entrée en vigueur de la convention.

Section 2. - Des subventions aux institutions muséales reconnues exerçant des activités permanentes de préservation ou de mise en valeur de leur patrimoine

Article 10. - § 1^{er}. Dans la limite des crédits budgétaires, le Ministre peut octroyer aux institutions muséales reconnues une subvention s'élevant à 40 % de leurs dépenses relatives aux activités permanentes de préservation ou de mise en valeur de leur patrimoine.

Les dépenses de personnel des institutions muséales reconnues ne sont pas prises en compte dans le calcul de cette subvention qui est plafonnée à 15.000 euros.

§ 2. Pour bénéficier de la subvention visée au paragraphe 1^{er}, l'institution muséale reconnue doit :

a) Disposer d'un plan de préservation;

b) Disposer d'un plan d'affectation du personnel et des locaux;

c) Etre accessible au public 250 jours par an;

d) Disposer d'un plan de collaboration avec les institutions muséales et musées reconnus.

Article 11. - § 1^{er}. La demande de cette subvention peut être faite chaque année, au plus tard le 30 juin.

L'institution muséale reconnue introduit sa demande auprès de l'Administration. Le dossier de demande comprend les pièces justificatives de la réunion des conditions énumérées à l'article 10, § 2.

L'Administration notifie la recevabilité de la demande de subvention à la demanderesse, dans les 30 jours de la réception de la demande. Le cas échéant, elle indique les pièces manquantes du dossier;

§ 2. Le Conseil donne un avis conformément à l'article 9, § 2 du décret du 10 avril 2003 relatif au fonctionnement des instances d'avis oeuvrant dans le secteur culturel;

§ 3. Le Ministre notifie sa décision et l'avis du Conseil à la demanderesse par lettre recommandée, dans les 60 jours à dater de la réception de l'avis donné par le Conseil;

Section 3. - Des subventions aux mouvements associatifs qui agissent dans l'intérêt des musées et autres institutions muséales.

Article 12. - § 1^{er}. Les mouvements associatifs peuvent bénéficier d'une subvention de maximum 10.000 euros si :

- ils sont constitués sous forme d'association sans but lucratif,

- ils disposent d'un projet circonstancié dont l'objet est la levée de fonds pour l'acquisition de pièces majeures en faveur de musées ou d'institutions muséales reconnues ou la restauration de pièces majeures détenues ou possédées par un musée ou une institution muséale.

La subvention peut couvrir jusqu'à 60 % du coût prévu pour l'acquisition ou la restauration dans la limite des crédits budgétaires;

§ 2. Le Ministre se prononce sur la demande de subvention suivant la procédure détaillée à l'article 11 du présent arrêté.

Le demandeur joint à sa demande de subvention son projet et ses statuts. Il communique également toute pièce supplémentaire à son projet, si demande en est faite par l'Administration après réception de son dossier.

Section 4. - Des subventions pour la création d'un musée ou d'une institution muséale visés aux articles 4 et 5 du décret - Des subventions pour permettre à une institution de se mettre en conformité avec les exigences requises pour être reconnue en tant que musée ou institution muséale.

Article 13. - § 1^{er} Pour bénéficier d'une subvention pour la création d'un musée ou d'une institution muséale visés aux articles 4 et 5 du décret ou pour permettre à une institution la mise en conformité nécessaire à sa reconnaissance en tant que musée, le demandeur doit :

a) Posséder une collection présentant un intérêt scientifique ou culturel pour la Communauté française comprenant éventuellement un ou des biens mobiliers susceptibles de classement comme trésor conformément au décret du 11 juillet 2002 relatif aux Biens culturels mobiliers et au Patrimoine immatériel de la Communauté française et particulièrement ses articles 4 et suivants;

b) Disposer d'au moins un membre du personnel justifiant d'une expérience en gestion des collections et titulaire d'un diplôme de l'enseignement supérieur;

c) Etablir un plan de création ou de mise en conformité;

d) Etablir un plan triennal de développement des fonctions muséales définies dans le décret.

Cette subvention est allouée selon les modalités prévues dans le décret du 17 juillet 2002 réglementant l'octroi de subventions aux collectivités locales pour les projets d'infrastructures culturelles;

§ 2. Le Ministre se prononce sur la demande de subvention suivant la procédure détaillée à l'article 11 du présent arrêté.

Le demandeur joint à sa demande de subvention les pièces justifiant la réunion des conditions énumérées à l'article 13 § 1^{er}, du présent arrêté.

CHAPITRE 5. - De la suspension du versement des subventions et du retrait de la reconnaissance

Article 14. - Les institutions muséales et musées reconnus remettent, à la première demande, les pièces justificatives qui leur sont demandées par l'Administration pour vérifier si les dispositions du décret et du présent arrêté sont respectées. Ils accueillent les agents de l'Administration envoyés dans leurs locaux pour procéder à cette vérification.

L'Administration communique un rapport au Ministre de tout constat de manquement grave et avéré, de négligence ou d'actes contraires à la préservation du patrimoine. Elle joint à ce rapport une proposition de sanctions prévues à l'article 12 du décret.

Le Ministre notifie la proposition de sanction à l'institution muséale ou au musée concerné, par lettre recommandée. Au plus tôt 15 jours et au plus tard 30 jours après cette notification, s'il en fait la demande, le représentant de l'institution muséale ou du musée est entendu par le Ministre ou son délégué.

Le Ministre transmet le dossier pour avis au Conseil, au plus tard 15 jours après l'audition. Le dossier comprend : le rapport et la proposition de sanction de l'Administration, un compte rendu de l'audition qui s'est déroulée et les pièces complémentaires éventuellement remises par le représentant de l'institution muséale ou du musée lors de celle-ci.

Le Conseil donne un avis motivé au Ministre, dans un délai de 90 jours à dater de sa saisine.

Le Ministre notifie sa décision et l'avis du Conseil à l'institution muséale ou au musée concerné par lettre recommandée, dans les 60 jours à dater de la réception de l'avis donné par le Conseil.

CHAPITRE 6. - Dispositions finales

Article 15. - Le présent arrêté entre en vigueur le jour de sa publication au Moniteur belge.

Article 16. - Le Ministre du Gouvernement de la Communauté française ayant la Culture dans ses attributions est chargé de l'exécution du présent arrêté.

Bruxelles, le 22 décembre 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