

l'invitation au musée

Courrier
du Patrimoine culturel
de la Communauté française

autorisation de fermeture
Bruxelles X - 2400305

Dépôt Bruxelles X
Trimestriel

N° 18/19
2^e/3^e trimestre 2007



l'invitation au musée

Courrier du Patrimoine culturel de la Communauté française

Trimestriel n°18/19 – 1^{er} avril au 30 septembre 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 f.f.

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 Vandewattyne

Jean-Paul Springael

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

Conception graphique

ÉO Design, Bruxelles

Imprimeur

Édition & Imprimerie, Bruxelles

En couverture:

Vue aérienne du Musée de la Vie rurale en Wallonie

© Damien Watteyne, Musées provinciaux luxembourgeois

Sommaire

2 Éditorial

Patrice Dartevelle

4 Entre tradition et modernité. Entre nostalgie et prospective. Visions de la ruralité au Musée de la Vie rurale en Wallonie, Fourneau Saint-Michel

Damien Watteyne

8 Dossier: Les réserves

Les réserves du Musée de la Vie wallonne, la difficulté de passer du stockage à la conservation - Des réserves visibles ou accessibles? Sujet sensible! - Les réserves du Centre de la Gravure et de l'Image imprimée. Gestion des réserves et problématiques diverses - Protection des biens culturels - La problématique de la constitution des réserves pour les pièces muséales volumineuses - Le musée évolue, la réserve aussi

Manon Collignon, Marie-Claude Thurion, Nathalie Nyst, Catherine de Braekeleer, Véronique Blondel, Rino Büchel, Bruno Van Mol, Philippe Englebert, Jean Van Branteghem

23 Projet européen en chantier: améliorer la mobilité des collections

Caroline Marchant

25 Publications 2006 des musées conventionnés et du Musée royal de Mariemont

28 Liste des membres de la Commission consultative du patrimoine culturel mobilier

29 La collection du patrimoine culturel. Acquisitions de l'année 2006

Caroline Marchant

31 Le *Guide des musées et institutions muséales en province de Namur 2007*

Nathalie Nyst

Éditorial

(Patrice Dartevelle

Directeur du Service général du Patrimoine culturel et des Arts plastiques

Les musées, l'argent et le monde

Le débat a été et reste vif en France à propos de la « succursale » du Louvre et des Musées de France à Abou Dhabi, le tout contre d'importantes contreparties financières. C'est un pas de plus dans la stratégie d'internationalisation des grands musées.

Les muséologues qui s'y opposent invoquent des arguments qui ne manquent pas de poids.

Les voyages ne sont pas bons pour les œuvres et in casu ils ne se font pas pour des motifs scientifiques et culturels pour lesquels on accorde habituellement des prêts, à savoir une exposition qui présente et matérialise les résultats d'une recherche originale ou d'une synthèse nécessaire.

Que dire des problèmes de conservation à Abou Dhabi entre la chaleur extrême et l'eau prévue pour entourer le bâtiment ! C'est l'argument retenu contre le projet par le directeur du Metropolitan Museum de New York ⁽¹⁾.

Hors Europe occidentale, on est encore moins sûr de l'autonomie intellectuelle du responsable scientifique des expositions. Ceci dit, on remarquera qu'exposer des peintures figuratives ne va pas forcément de soi en terre d'Islam ⁽²⁾ et que l'émirat d'Abou Dhabi pose un geste qui n'est pas de règle dans tous les pays voisins. Des périls purement scientifiques existent. N'a-t-on pas vu qu'un tableau d'attribution incertaine du Louvre s'est retrouvé à Atlanta sous le nom d'un grand maître de la peinture européenne ?

Dans les réticences, il y a peut-être aussi une part inconsciente : la difficulté d'accepter qu'un État européen, de surcroît parmi les plus prestigieux, ait besoin de pays longtemps dominés pour (bien/mieux) vivre et qui dès lors posent des conditions, expriment des exigences ⁽³⁾.

On peut certes voir les choses sous un autre angle et considérer les implantations comme autant d'épisodes de la lutte mondiale en cours pour prendre place (et si possible la première) dans un marché des musées en train de se créer depuis une bonne décennie avec les Guggenheim à Bilbao, Venise, Le Louvre, le Centre Pompidou à Metz, le prêt d'œuvres du Louvre à Atlanta.

Au plan international, il y a bien une lutte pour le développement des grands musées en cause et une autre aux multiples facettes, pour étendre ou conserver une influence culturelle. Nul doute que l'attitude du Gouvernement français ne provienne en partie du souci de ne pas laisser le monde entier à la seule influence de grandes institutions américaines dont le Guggenheim de Bilbao risquait bien de n'être que la première d'une grande série de conquêtes.

Et les musées belges ?

Mais que peuvent venir faire nos musées belges dans une pareille bataille ?

En principe rien, seules quelques dizaines de musées de par le monde constituent une marque exportable ⁽⁴⁾. Quelques musées belges ont une collection d'envergure internationale,

mais pas au même degré que Le Louvre et leur image est loin d'être aussi claire (il faut dire que des appellations comme musées royaux de x ou y ne « sonnent » pas comme Prado, British Museum, Tate Gallery, ...). Le Museum des sciences naturelles est peut-être, avec ses iguanodons, de Bernissart le moins éloigné du but.

Il ne faut cependant pas s'en tenir à la seule formule Guggenheim ou Louvre.

Dans l'opération Abou Dhabi, d'autres musées que le Louvre sont associés, généralement des grands musées de province. Eux aussi prêtent des œuvres et en tireront des bénéfices : le Louvre ne reçoit que 40 % d'un contrat d'un milliard d'euros⁽⁵⁾. Encore faut-il une « locomotive » qui nous fait défaut.

Il faut tenir compte des problèmes que j'ai évoqués mais l'internationalisation est une qualité en soi-même si l'option du déplacement des visiteurs eux-mêmes vers les musées-proprétaires doit être prise en considération avant de transférer des pièces au loin avec les risques que cela comporte.

Un réseau existe entre des musées américains et français, le French Regional & American Museum Exchange est certes davantage centré sur des échanges, mais néanmoins bien utile. À l'automne dernier, le Musée des Beaux-Arts de Rouen a pu quasiment importer toute une exposition d'art américain très peu connu et a rencontré un intérêt certain⁽⁶⁾.

Nos musées sont moins riches en moyens qu'en collections. Nous parlons plus facilement à nos pairs européens qu'à ceux qui, dans d'autres continents (ne perdons pas de vue l'Asie), sont demandeurs de certaines de nos collections et nous ne sommes pas habitués à intégrer des données économiques et financières.

On trouve en fait dans la création des « succursales » comme le concentré des problèmes des musées pour les musées belges de taille moyenne.

Le problème semble différent mais les deux situations ont comme trait commun non point tellement la recherche de financement, mais le fait que celle-ci ne se limite pas aux crédits publics nationaux. Les fonds européens ont déjà quelque peu modifié la donne mais pas si radicalement.

Les conservateurs des musées se trouvent néanmoins devant des tâches nouvelles. Les États et pouvoirs publics européens sont quasiment tous en difficulté financière structurelle. Même si la « recette » n'est pas transposable, le Louvre tire aujourd'hui 43 % de son budget de ses ressources propres et du mécénat⁽⁵⁾.

Tout le problème vient de la difficulté de concilier deux objectifs. Il faut maintenir des objectifs culturels définis intrinsèquement et accéder à des univers différents de ceux d'autrefois.

Si l'on ne maintient pas le premier, le second est vain mais sans le second, le premier est compromis.

Mieux vaut réfléchir et s'organiser.

(1) *Le Monde*, 15 octobre 2007.

(2) L'affaire est historiquement complexe, j'en conviens.

(3) L'ancien directeur des Musées de France, Jacques Sallois, voit bien le problème. Cf. son interview dans *Le Journal des Arts* n° 269 (16 au 29 novembre 2007).

(4) Je ne puis que confirmer ce qu'écrit François Mairesse dans le n° 14 (2^e trimestre 2006) de *L'Invitation au Musée, Les succursales*.

(5) Cf. l'interview du Conservateur en chef du Louvre, Henry Loyrette, dans *Le Monde* du 27 décembre 2007.

Entre tradition et modernité Entre nostalgie et prospective Visions de la ruralité au Musée de la Vie rurale en Wallonie, Fourneau Saint-Michel

(Damien Watteyne

Directeur scientifique des Musées provinciaux
luxembourgeois

Dans le numéro 5 (1^{er} trimestre 2004) de «*L'invitation au musée*», j'exposais les atouts ainsi que les enjeux du Musée de la Vie rurale en Wallonie en tant qu'acteur touristique à part entière.

Mon propos d'alors est, plus que jamais, d'actualité.

Programme Vulcain

En 2005 et 2006, les Musées provinciaux luxembourgeois ont fait l'objet d'une étude menée par Philippe LEDENT (société LEDENT Co-Management S.C.S.), appelée «*Programme Vulcain. Diagnostic de la situation actuelle et perspectives futures. Réflexion et pistes d'actions 2006 – 2010*»

En liminaire au document final, à usage interne, l'auteur citait judicieusement Luc De Brabandere¹: «*Un projet, c'est une vision claire d'un objectif à atteindre, individuellement ou collectivement, une idée qu'on se fait de son aboutissement. (...) Un projet catalyse les énergies et stimule l'imagination. Un projet cultive deux dimensions: le «*quoi*» et le «*comment*»... ».*

Une des conclusions de cette étude était: «*Les Musées provinciaux n'ont d'autre choix aujourd'hui que d'assumer leur place sur un marché extrêmement concurrentiel qu'est celui des loisirs à vocation culturelle. Dans ce secteur, et nous l'avons précisé, l'absence de taille critique empêche d'être concurrentiel et «rentable»... ».*

Si le «*Comment*» est clarifié dans le cadre de cette étude par un ensemble d'actions améliorantes, qu'il conviendra de concrétiser dans les actions à court, moyen et long terme, le «*Quoi*» nécessite des développements...

Lors d'une réunion tenue en juillet 2006 dans le cadre de ce «*Programme Vulcain*», l'ensemble des partenaires publics financiers potentiels (Service général du Patrimoine culturel, Cabinet de Madame la Ministre Fadila Laanan, Commissariat général au Tourisme et Division du Patrimoine du Ministère de la Région wallonne) s'accordaient pour exprimer l'absolue nécessité de bien cerner le «*Quoi*» des Musées situés au Fourneau Saint-Michel. Il est préoccupant de constater que si certains musées de plein air européens bénéficient d'un succès indéfectible auprès du public visiteur, d'autres connaissent d'importantes chutes de fréquentation avec en corollaire, quel que soit leur statut juridique, des problèmes d'équilibre financier.

Une institution à statut provincial

Le Musée de la Vie rurale en Wallonie, musée de plein air, est une des unités muséographiques des Musées provinciaux luxembourgeois, un Service du Département des Affaires culturelles de la Province de Luxembourg.

En ces temps de restrictions budgétaires, de plus en plus sévères pour tous les « Pouvoirs locaux » (Provinces et Communes), il n'est point étonnant que toute autorité sollicite une diminution des dépenses et une augmentation des recettes (en l'occurrence, une augmentation du nombre de visiteurs). Cette demande est généralisée à nombre de musées dépendant de pouvoirs locaux... Il convient de rappeler que l'institution « Musées provinciaux luxembourgeois » est, avant toute chose et en-dehors de son statut juridique de service provincial, un « Musée » dans le sens du décret du 17 juillet 2002 relatif à la reconnaissance et au subventionnement des musées et autres institutions muséales.

Somme toute, quels que soient le statut et la tutelle sur les Musées provinciaux luxembourgeois et, dans le cadre du présent article, sur le Musée de la Vie rurale en Wallonie, le fond du questionnement est le suivant :

Si les objectifs fondateurs étaient de constituer un catalogue de l'architecture rurale traditionnelle – ce qui reste toujours d'actualité –, ne convient-il pas de définir d'autres objectifs plus actualisés, qui tiennent compte de l'évolution de la société ?

Le « propos » actuel

Une analyse du « propos » actuel du Musée de la Vie rurale en Wallonie est instructive sur le plan des objectifs tels qu'ils sont actuellement ressentis, sans être pour autant exprimés :

- La vie rurale en Wallonie est limitée dans l'espace et dans le temps : ne sont transposables ou copiables que des bâtiments du sud du Sillon Sambre-et-Meuse. Exit donc l'architecture traditionnelle hesbignonne, du tournaisis, du Pays des Collines,...

Ne sont par ailleurs considérées que les périodes dites « traditionnelles » de la ruralité, du XVIII^e siècle à la première moitié du XX^e siècle.

- L'acte de transplantation est une occasion de sauvegarder, d'étudier et d'exprimer les savoir-faire architecturaux traditionnels. Le mortier est (ou doit être ?) à base de chaux et non à base de ciment. Le matériau des toits de chaume est (ou doit être ?) de la paille de seigle et non du roseau frison. La peinture extérieure est (ou doit être ?) du lait de chaux et non du latex, fusse-t-il plus durable...

- Si le Musée de la Vie rurale en Wallonie est avant tout un musée dont les collections sont basées sur le patrimoine architectural, le patrimoine mobilier (plus de 50.000 objets) est perçu comme « instrument » d'occupation des bâtiments, sans qu'il n'y ait automatiquement de rapport entre l'usage ancien du bâtiment et son utilisation actuelle comme espace d'exposition. Ces collections ont donc un rôle « décoratif ». Bien plus, lors de leur collecte, aucune documentation n'a été faite, jusqu'à présent, sur la « vie » de l'objet : qui l'a fabriqué ou acquis, qui l'a utilisé, quelles étaient les conditions et raisons de son utilisation, ... En bref, il n'y a pas (encore) d'enquête ethnologique scientifiquement menée lors de la collecte de tout objet, qu'il soit mobilier ou immobilier d'ailleurs... Mais le Musée de la Vie rurale en Wallonie partage cette lacune avec nombre d'autres musées ethnologiques en Wallonie et à Bruxelles...

- Lors d'événements à destination d'un large public, versus le plus nombreux possible, les thématiques, la nature et la qualité

des « artisanats » sont mélangées. Le public fait-il la distinction entre un artisanat fidèle, dans sa forme, et un « artisanat d'art » qui laisse plus de liberté d'expressions et de techniques à l'artisan ?

Ces quelques exemples, loin d'être des critiques négatives, sont des bases de questionnement et de réflexions sur le propos actuel du Musée de la Vie rurale en Wallonie. Qu'exprimons-nous et que pourrions-nous exprimer d'autre ou de plus ?

En d'autres termes, rien que sur le principe de l'attractivité, ne devrions-nous pas mieux exprimer notre spécificité, faire non pas comme d'autres mais différemment et plus spécifiquement que d'autres ? Cette vision permet en outre de diminuer la perception, peu constructive, de concurrence en la remplaçant par une philosophie de complémentarité, de partenariat et d'enrichissement mutuel entre institutions muséales ou entre attractions de tourisme culturel...

Pistes d'un propos alternatif

Le potentiel du Musée de la Vie rurale en Wallonie prend toute son ampleur si, tout en poursuivant et raffermissant sa spécificité de musée d'architecture (et de vie) en milieu rural, le musée peut transcender sa mission de sauvegarde et d'étude en modifiant ses actions d'expression vers un propos bien plus spécifique.

Le décret du 17 juillet 2002 relatif à la reconnaissance et au subventionnement des musées et autres institutions muséales précise que le *musée* a pour objet des « témoins matériels et immatériels de l'homme et de son environnement » et que, pour ce qui concerne sa mission d'expression, il « communique et notamment expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation ».



Tournage du documentaire *Moi, Belgique* par la RTBF, 17 septembre 2005. Enfin, une vision réaliste des difficultés de la ruralité au milieu du XIX^e siècle... © Damien Watteyne, Musées provinciaux luxembourgeois

Éducation, délectation...

Éducation, terme associé à l'apprentissage cognitif sans beaucoup de place à la citoyenneté, à la critique...

Délectation, terme suranné pour un propos qui pourrait l'être tout autant...

Quel message un musée de la ruralité fait-il passer auprès de ses visiteurs? La vision du passé rural est très souvent teintée de nostalgie, ce que je qualifie de « nostalgie pastorale à la Jean-Jacques Rousseau » : les bergères ont toutes les joues roses et des décolletés suggestifs, les fermiers sont toujours propres et explosent de santé et de bien-être viril, en opposition avec le monde urbain ou industriel, pollué et stressant... Cette perception d'un « *c'était bien beau au temps jadis* » est source de plaisir car normalisée dans l'acte d'expression de l'institution visitée... Le visiteur est rassuré, confirmé dans son présupposé nostalgique. Quant au musée, il use de ce cercle vicieux, se rassurant lui-même de la satisfaction du visiteur...

La ruralité, si elle reste profondément (!) ancrée dans son terroir, n'est pas aussi immuable et traditionnelle qu'il n'y paraît de prime abord. À l'instar du chapeau du Gille de Binche, dont la taille et le nombre de plumes d'autruche a augmenté au fil des années durant les XIX^e et XX^e siècles, la vie rurale a également évolué. Certes lentement au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, de manière accélérée après la Seconde Guerre mondiale, de manière exponentielle à la fin du XX^e siècle et au début de ce nouveau millénaire. Ces grandes étapes évolutives cachent, à l'instar de l'évolution du climat depuis les temps préhistoriques, de plus petites évolutions dont le visiteur ne perçoit que trop rarement l'importance. Ainsi, en milieu ardennais, l'amélioration puis l'augmentation des moyens de locomotion tels que la ligne de chemin de fer Bruxelles – Luxembourg ou l'augmentation des « Chemins vicinaux » ont permis une meilleure circulation des biens. La charrue « Mélotte double Brabant » a connu un succès non négligeable, certes moins rapide qu'en Hesbaye ou en Brabant, mais tout aussi irréversible dans son apport technique d'un meilleur labourage des terres.



Hangar agricole, abri à bétail de Compogne – Bertogne, (reconstitution) © Damien Watteyne, Musées provinciaux luxembourgeois

Le Musée de plein air au Fourneau Saint-Michel s'est concentré sur la période XVIII^e siècle – première moitié du XX^e siècle. Ainsi, n'ont été transplantés ou reconstitués que des hangars en bois, à couverture végétale, d'ardoise ou parfois de tuiles.

Posons-nous la question suivante : dès l'instant où eux aussi sont en voie de disparition, est-il concevable de transplanter ou de reconstituer des hangars plus récents, datant des années 1960–1970, à couverture ou parois de tôle ondulée ou de plaques d'éternit? Ces hangars disparaissent, remplacés par de grandes infrastructures permanentes, très proches des exploitations agricoles, permettant un élevage intensif du bétail (vaches viandeuses, vaches laitières, porcs ou poulets).



Hangar agricole, abri à bétail de Tenneville, repérage en 2005 © Damien Watteyne, Musées provinciaux luxembourgeois

Autre évolution : « naguère », le bétail s'abreuvait soit directement à la rivière, soit dans un abreuvoir en pierre placé près d'une source dans la pâture ou dans le village. L'usage des éoliennes a apporté un confort dans le travail d'élevage, avec en corollaire des systèmes de pompe à traire branchée sur les « premiers » tracteurs. Aucun objet de cette évolution n'existe actuellement au sein des collections du Musée de la Vie rurale en Wallonie.

Pourtant éoliennes et pompes à traire sont en voie de disparition et nul ne se préoccupe de leur sauvegarde...



Éolienne dans les environs de Neufchâteau, repérage juin 2004
© Damien Watteyne, Musées provinciaux luxembourgeois.

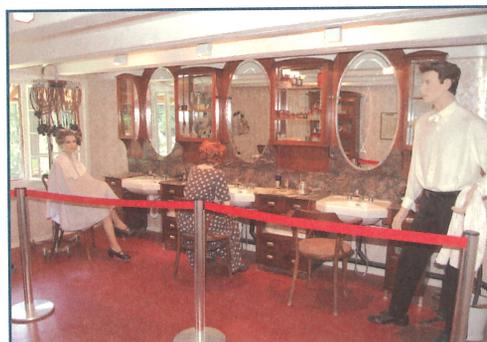
Ainsi, au delà des objets « anciens », il s'avère aujourd'hui pertinent de collecter le récent voire même le contemporain qui caractérisent la vie en milieu rural, tant au niveau domestique que professionnel et collectif.

Dans cette démarche, la collecte n'a de sens que si il y a expression.

Le « Musée de la Vie rurale en Wallonie » se trouve alors devant une contradiction vis-à-vis de la demande du public – celle-ci pouvant d'ailleurs être suscitée par le musée lui-même – qui exprime un besoin de « nostalgie d'un passé idéalisé ». Or, notre propos tend à démystifier ce passé et à apporter un regard critique sur le présent... L'exposition temporaire de 2004 « Aux abris », réalisée dans le cadre de la thèse de doctorat de Noémie Drouguet (Université de Liège), répondait d'ailleurs à ces objectifs, en apportant une interprétation (parfois étonnante) des objets patrimoniaux...

L'exposition « prototype » qui a eu lieu en juillet 2007 au sein du « Pôle européen culturel » à Athus sous le titre « *Objets travestis. Ceci n'est (peut-être) pas de la fiction* » préfigure une exposition programmée en 2008. Elles se veulent être un regard sur les expressions contemporaines de la « nostalgie pastorale » par laquelle nombre d'objets anciens sont transformés dans leurs forme et usage pour affirmer l'appartenance à un passé idéalisé...

Cette démarche de perception et d'expression critique et prospective de l'évolution de la ruralité est, systématiquement ou ponctuellement, réalisée dans d'autres musées de plein air européens, en réponse à la vision nostalgique du « *temps jadis* ». Openlucht Museum à Arnhem, Ecomusée d'Alsace près de Mulhouse, Musée de Ballenberg près d'Interlaken en Suisse sont des exemples qui indiquent que cette démarche de communication peut être source de regard critique sur la ruralité et son évolution.



Musée de plein air de Ballenberg (Suisse), salon de coiffure des années 1960 © Damien Watteyne, Musées provinciaux luxembourgeois, juillet 2006.

Il convient dès lors, à l'échelle de la Communauté Wallonie-Bruxelles, de montrer qu'il est possible de ne pas se limiter à une vision nostalgique du monde rural. Utilisant cette vision comme vecteur de sensibilisation, le Musée peut exprimer un regard plus critique, mariant, enfin, en une subtile alchimie, ses missions de sauvegarde, d'étude et de mise en valeur d'un patrimoine que l'évolution de la société rend de plus en plus récent. Même les expressions artistiques contemporaines peuvent être associées, pour autant qu'elles participent à ce propos de manière cohérente.



Création artistique contemporaine, dans le cadre d'un stage de fours-sculpture de l'Académie d'Été de Libramont, Musée de la Vie rurale en Wallonie, 2004 © Damien Watteyne, Musées provinciaux luxembourgeois.

1 De Brabandere L., *Le Management des idées*, Ed. Dunod, 1998.

Le présent article n'engage que son auteur à titre personnel. Il n'engage en aucune manière la Province de Luxembourg, Pouvoir local représenté par son administration, par le Collège provincial ou par le Conseil provincial.

Les réserves du Musée de la Vie wallonne, la difficulté de passer du stockage à la conservation

(Manon Collignon
Attachée scientifique

(Marie-Claude Thurion
Conservatrice

Une collection hétéroclite

Musée d'ethnographie et de société, le Musée de la Vie wallonne s'intéresse à tous les aspects de la vie en Wallonie. Entreprise depuis le début du XX^e siècle, la collecte ininterrompue de pièces fait de cette institution le conservatoire d'un patrimoine riche et diversifié.

Parfois luxueux, souvent modestes et usuels ou encore fragiles, les objets conservés présentent une grande variété de matières, de natures, de techniques, de formes, de dimensions, de poids, de valeurs.

Une collection aussi hétéroclite rencontre quantité d'obstacles empêchant le rangement et la conservation dans des conditions optimales. Des choix s'imposent et varient selon les époques et les circonstances, ceux-ci sont toujours perfectibles.

L'héritage du passé

Pendant plus de trente ans, une grande partie de la collection d'objets a dû se contenter des combles situés au-dessus des salles publiques du Musée. La température y fluctuait au rythme des saisons mais le taux d'humidité restait acceptable et la lumière du jour pénétrait à peine les lieux. Les insectes xylophages et les mites ont causé de nombreux dégâts. L'accumulation de poussière grasse et tachante a entraîné des altérations.



Vue partielle des réserves : racks de rangement assemblés en logettes et planchers © MVW

Deux rangées de *compactus* en bois, lourds et difficiles à manipuler (chaque mouvement générait des secousses), recevaient les objets de petites et moyennes dimensions. Ils y étaient rangés selon les sujets, tels que définis dans la nomenclature *Musée de la Vie wallonne – Principales divisions du catalogue*. Les marionnettes étaient rassemblées dans une petite pièce particulière, les textiles dans des armoires vitrées ou des malles de voyage. Les œuvres encadrées étaient alignées sur des rayonnages métalliques et les gros objets répartis selon la place disponible. Celle-ci se raréfiant au fil des acquisitions, le moindre espace était exploité : il devenait périlleux de descendre certains objets perchés sur des planchers de fortune étagés jusqu'au faite du toit et impossible de parvenir jusqu'à certains autres sans déplacer de nombreuses

pièces lourdes et encombrantes. Saturées, les réserves étaient devenues un lieu d'entreposage plutôt que de rangement. Il était vain d'y procéder valablement à l'entretien des espaces et des objets et d'y maintenir une mise en place rationnelle. De plus, le poids conjugué des pièces et du mobilier présentait un risque pour la stabilité du bâtiment.

Les objets de très grandes dimensions (véhicules, machines, établis, ameublement, équipement domestique, artisanal, industriel, etc.) étaient stockés dans des bâtiments extérieurs au Musée, inadaptés à la conservation. L'humidité qui y régnait ainsi que les déménagements successifs leur ont porté préjudice.

Les pièces présentées dans les salles publiques n'ont pas été épargnées et ont également subi de nombreux dommages : surchauffe des lieux d'exposition, éclairage naturel et/ou artificiel intensif, empoussièrement, infestation.

De nouvelles réserves

Afin de réunir toute la collection d'objets dans un même endroit, la Province de Liège a acquis un entrepôt décentré. Peu avant le déménagement de l'ensemble de la collection d'objets en 2004, elle a entrepris son aménagement en réserves. Cet entrepôt comprend deux halles compartimentées en plusieurs sections : des magasins dont une partie est



Stockage de caisses et colis acheminés par les déménageurs et en attente de rangement © MVW

équipée de racks, un imposant *compactus* métallique, particulièrement maniable, une réserve climatisée sur deux niveaux et munie de larges étagères, une autre réserve climatisée pour le rangement de grandes pièces, un petit espace clos et conditionné tout spécialement pour la conservation des quelque 400 pièces relatives à la gnomonique. Le bâtiment dispose également d'un bureau et de locaux sociaux pour le personnel. Un système de surveillance protège l'ensemble du bâtiment.



À gauche, vue d'ensemble du *compactus* et, à droite, une travée du *compactus*: rangement de la collection de céramiques © MVW

Dans les magasins, les racks sont assemblés en loquettes, planchers ou encore espaces de stockage de caisses. Un premier assemblage a permis de réceptionner et d'entreposer les quelque 2.000 caisses et colis acheminés par les déménageurs. Tous ces éléments évoluent aisément avec l'aide d'une équipe d'ouvriers, au fur et à mesure du déballage et selon le programme de rangement préalablement établi. En dehors des racks, des espaces sont ménagés pour y recevoir les objets de très grandes dimensions.

Le *compactus* comprend 54 travées munies d'étagères amovibles et recouvertes de plaques de liège. Il conserve les objets de petites et moyennes dimensions, réunis selon la matière qui les compose. Plusieurs planches sont réservées aux pièces composites. Les très petits objets sont conservés dans des boîtes. La grande réserve climatisée accueille les matières fragiles présentant un grand risque d'altération lorsqu'elles sont soumises aux fluctuations climatiques. La température n'y excède jamais 18° C et le taux d'humidité y est stabilisé entre 45% et 55%.

Par manque de structure spécifique, la petite réserve climatisée est provisoirement aménagée en atelier de restauration : toutes les pièces en partance pour le nouveau parcours muséal y sont nettoyées et restaurées¹.

Chaque espace de rangement possède son code de localisation. De plus, colis, caisses, et boîtes sont numérotés. L'outil informatique permet, à partir du numéro d'inventaire, de localiser n'importe quel objet dans les réserves. Le déménagement offrait l'occasion de procéder au récolement des quelque 100.000 objets que comprend la collection et le rangement permet de numériser de nombreuses données supplémentaires, d'établir des liens avec les fiches techniques de restauration et de photographier chaque pièce.

Procéder par étapes

Des relevés de température et d'hygrométrie sont régulièrement opérés dans l'ensemble des réserves. Il serait trop coûteux de climatiser les magasins et le *compactus* mais ces endroits ne sont pas encore chauffés. Les objets y sont donc soumis aux fluctuations climatiques (température et humidité), ce qui est grandement préjudiciable. Un projet visant à y assurer une température d'au moins 15° est actuellement à l'étude.

Les différentes zones des réserves sont fréquemment entretenues. Une entreprise spécialisée procède régulièrement à la dératisation des lieux et au traitement contre les mites. Malheureusement, les petites vrillettes ont quitté les combles du Musée avec les objets qu'elles habitaient. Les réserves ne possèdent pas encore de salle de quarantaine,



Vue partielle de la grande réserve climatisée © MVW

mais les objets fortement attaqués par les insectes xylophages sont emballés et stockés dans une zone délimitée, en vue d'un traitement futur. Une désinfestation systématique est à l'étude. L'ampleur des lieux pose problème : impossibilité de procéder par anoxie, nécessité d'intervenir sur place (eu égard au nombre d'objets attaqués), d'assurer l'étanchéité maximale, de diffuser de grandes quantités de produit nocif dont la production

et l'emploi sont officiellement contrôlés. De plus, ce procédé est onéreux et sa réalisation est tributaire des budgets disponibles.

Conclusion

Si les réserves doivent rester les garantes de l'intégrité de la collection, elles ne peuvent plus se contenter d'être un simple espace statique de rangement. Elles occupent une place de plus en plus prépondérante dans l'Institution et se transforment en centre de gestion de la collection d'objets. Pour répondre à l'accélération du mouvement des pièces (renouvellement de la présentation permanente, expositions temporaires, prêts extérieurs, restaurations et études), un *régisseur d'objets*² et une équipe spécialisée y travaillent en permanence.

Mais les réserves du Musée de la Vie wallonne ne disposent pas encore de tous les locaux adéquats : locaux techniques (de transit, de stockage et d'emballage, d'enlèvement), salle de quarantaine, ateliers (nettoyage, restauration, préparation pour les restaurations externes, conditionnement des œuvres avant rangement), bureaux pour les gestions administrative et scientifique, espaces pour l'étude et la photographie, locaux sociaux suffisants.

Créer, conditionner et entretenir des réserves de musée, cela exige d'importants moyens techniques, financiers et humains. Les nouvelles réserves seront conditionnées par étapes, selon les ressources disponibles. Il est donc indispensable d'établir un programme et de planifier à long terme les objectifs fixés, tout en limitant les risques au maximum.

¹ Le Musée est actuellement fermé pour rénovation. D'importants travaux d'aménagement et un nouveau parcours permanent sont en cours de réalisation. La réouverture est prévue pour le printemps 2008.
² Sur la fonction du régisseur d'œuvres, voir *Bienvenue au Sénat (...)* La gestion des collections des musées (<http://senat.fr/rap/ro2-379/ro2-3796.html>).

Des réserves visibles ou accessibles? Sujet sensible!

Réserves visibles ou visitables, l'un des thèmes à la mode dans le monde muséal... notamment depuis l'ouverture parisienne du Musée du Quai Branly et de sa « tour » des instruments de musique, mais aussi depuis que le projet du Louvre-Lens a trouvé un écho médiatique...

Ce thème « in » trouve en partie son origine dans des problèmes réels rencontrés pour l'entreposage de leurs collections par des musées récemment réaménagés ou créés¹.

(Nathalie Nyst Attachée au Service du Patrimoine culturel

Primo, nombre d'institutions sont confrontées à un manque d'espaces de stockage :

- Les surfaces réservées à l'accroissement des collections sont rapidement saturées, comme au Musée Picasso (Paris), dont les rénovateurs n'ont pas estimé que les collections vont s'enrichir, mais ont en plus nié à des œuvres telles les gravures la nécessité de prendre du repos régulièrement. L'institution se trouve donc très à l'étroit dans des locaux exigus, pour certains réaménagés en 2000!

Sans parler des 100.000 archives qui doivent trouver refuge dans 20 m²...

- Il n'y a parfois pas du tout d'espace d'entreposage : malgré son installation dans un bâtiment neuf conçu pour l'accueillir, le Musée d'Art moderne de la Communauté urbaine de Lille (Villeneuve-d'Ascq) ne compte aucune surface de réserves pour conserver l'extension des collections...
- Et quand les surfaces de stockage sont suffisantes, ce n'est pas toujours le cas des zones fonctionnelles périphériques ou assimilées aux réserves : zone de quarantaine, espace d'emballage ou d'inspection des œuvres, salles de lavage et de travail, etc. C'est le cas

au Musée d'Orsay, qui procède pourtant à plusieurs centaines de prêts par an!
Secundo, des erreurs de conception lourdes de conséquences se produisent plus souvent qu'à leur tour : à titre d'exemple, plusieurs grands musées parisiens (Louvre, Orsay, Quai Branly) disposent de réserves récentes partiellement inutilisables car inondables!

Réserves visitables, réalités variables

Trois types de « réserves visitables » peuvent actuellement être distingués.

• Des réserves accessibles à des publics spécifiques

En réalité, dans un grand nombre de musées, divers publics précis ont de longue date accès aux réserves muséales, même si celles-ci ne sont pas spécifiquement conçues pour accueillir ces étudiants et chercheurs. C'est Georges-Henri Rivière qui, le premier, se serait soucié du confort tant des collections que des chercheurs en créant en 1972 la galerie d'études du Musée des Arts et Traditions populaires (Paris) : il y a rassemblé des objets ethnologiques répartis sous vitrines thématiques. Cependant, à l'usage, une telle

présentation s'est rapidement révélée dépassée en raison du progrès des recherches et des connaissances des objets concernés.

La tendance actuelle de ce type de réserves va logiquement vers une rationalisation de leur organisation et, partant, de leur accès. Autrement dit, les musées qui procèdent à un (ré)aménagement de leurs réserves, qu'elles soient intra ou extramuros, prennent généralement en compte la présence récurrente de chercheurs en leur sein. Les collections remises constituent en effet avant tout autant d'objets d'études et doivent par conséquent être aisément accessibles. Raison pour laquelle, lors des travaux de 1985, le Muséum national d'Histoire naturelle parisien a créé une zoothèque riche de 45 kilomètres de rayonnages².

Le Musée des Arts et Métiers de Paris³ bénéficie aujourd'hui dans la plaine Saint-Denis de réserves construites sur les plans de l'architecte François Deslaugiers. Le bâtiment se compose de deux parties : l'une abrite les collections et est parcourue de travées autorisant des déplacements aisés ; l'autre accueille les ateliers de restauration et de prise de vues photographiques, les locaux d'étude et de consultation. En-dehors du personnel du musée, ces deux ensembles ne sont accessibles, sur rendez-vous, qu'aux chercheurs, professionnels et enseignants.

• Des réserves « démocratiques » accessibles au grand public

Pour diverses raisons, une série d'institutions muséales utilisent partie de leurs réserves comme lieux de monstration – et non d'exposition, puisque les procédés muséographiques ne sont pas de mise dans ces cas-là. Tel est le cas du Museu nacional de Etnologia de Lisbonne, qui a en effet pour politique de monter des circuits d'expositions temporaires thématiques et non de présenter ses collections de façon permanente. Il a dès lors choisi

d'offrir l'accès à une partie de ses réserves, les Galeries de l'Amazonie, qui conservent la totalité des objets amérindiens de cette région du monde. Des visites guidées sont organisées deux fois par jour ou sur réservation. Depuis 1995, le Musée national des Prisons français est installé dans l'ancienne maison d'arrêt de Fontainebleau (1845), construite sur un plan panoptique cellulaire témoin de l'architecture carcérale du XIX^e siècle. Retraçant l'histoire de l'institution pénitentiaire depuis le XVI^e siècle, les collections y sont exposées / entreposées sous forme de réserves visitables : les objets de plusieurs fonds s'y côtoient mais ne sont visibles par le grand public que sur rendez-vous, dans le cadre de visites guidées sous la conduite d'un conférencier.

Mentionnons encore le projet du Louvre-Lens qui, au lieu de dissimuler ses coulisses (réserves et espaces techniques), veut dévoiler ses arcanes, rendre visibles et visitables ses réserves, révéler au public les secrets de la restauration d'œuvres... Pour atteindre cet objectif, le Louvre-Lens combinera 1) des réserves aménagées pour accueillir le public sur inscription préalable et accompagné d'un médiateur spécialisé ; 2) un espace libre d'accès offrant aux visiteurs un point de vue sur les réserves autorisé par l'architecture transparente du bureau d'architecture japonais Sanaa ; 3) un « espace de découverte des métiers des musées », où se côtoieront œuvres d'art, outils et professionnels, y compris de la restauration. Il s'agira donc d'une sorte de laboratoire permettant diverses démonstrations des savoir-faire des gens de musées. L'accès simultané aux expositions permanente et temporaires et aux réserves est supposé refléter « la diversité des civilisations, des matériaux, des techniques de fabrication, des états de conservation et des méthodes de stockage »⁴.

De l'autre côté de la Manche, le Natural

History Museum de Londres a développé le concept de « Visites » de 45 minutes sous deux déclinaisons⁵ :

- le Darwin Centre Explore Tour, qui permet au public de visiter les coulisses, de contempler des trésors interdits comme les spécimens collectés par Darwin. Les amateurs peuvent y découvrir 27 kilomètres d'étagères, 22 millions de spécimens et la recherche scientifique de pointe ainsi que contempler l'encornet géant Archie (*Architeuthis dux*), capturé au large des îles Falkland en mars 2004 ;

- le Botany Explore Tour, qui propose un coup d'œil sur la collection botanique historique et sur le travail scientifique du Département de Botanique. Les parties de réserves accessibles aux publics le sont, dans tous les cas mentionnés, uniquement dans le cadre de visites guidées qui garantissent tant la bonne information du public que la préservation et la sécurité des collections.

• Réserves visibles : concept risible ?

Le troisième type de réserves sont les réserves visibles, comme au Musée du Quai Branly (MQB), dont la collection d'instruments de musique est présentée dans un grand silo transparent reliant tous les niveaux du bâtiment et donc ouverte aux regards des visiteurs. Le site internet du MQB explique en quelques phrases que c'est Jean Nouvel qui, dans son projet architectural, a choisi d'offrir à cet ensemble de pièces non exposées une place de choix en les rendant visibles tout en dévoilant au public l'une des coulisses du musée... Les quelque 9.500 instruments de musique sont donc disposés dans une « réserve muséographiée » qui adopte, pour ceux qui ne l'ont pas encore aperçue, la forme d'un cylindre de verre de 23 mètres de haut pour 51 mètres de périmètre.

« Véritable colonne vertébrale du bâtiment,

pièce maîtresse et centrale de l'architecture, la réserve se déploie sur 6 niveaux qui représentent une surface utile totale d'environ 620 m² »⁶.

Enfin, question de voir... vu les conditions de conservation requises pour la majorité de ces instruments, c'est dans la pénombre que sont plongées les réserves visibles, qui s'en trouvent donc relativement invisibles...

Que pense le public des réserves visitables ?

Des expériences menées dans les années 1980 au Canada n'ont pourtant pas vraiment conclu à l'intérêt du public pour les réserves de musées... S'inspirant d'une action menée au Musée d'Anthropologie de l'Université de Colombie britannique (Vancouver) en 1976, le Musée Glenbow de Calgary (Canada) a mené une expérience pilote en présentant, de 1981 à 1985, un « entreposage visible » de l'ensemble de sa collection Cree. La monstration se composait de multiples objets exposés par catégories en fonction de leur provenance et très sommairement commentés (provenance, nom, numéro), l'objectif premier étant d'illustrer la richesse et la diversité d'une seule collection – le musée en conservant des dizaines d'autres. La zone contenant les objets était complétée d'un espace d'interprétation et d'un module didactique. Le public n'a en réalité pas du tout été séduit par le principe d'une accumulation d'objets agrémentés de rares informations et a donc délaissé la première zone ; ce sont les modules informatifs qui ont eu du succès. « Si les visiteurs tendaient à ignorer la zone d'entreposage visible, c'est parce qu'ils ne comprenaient pas sa raison d'être : elle ne ressemblait à rien de ce qu'ils avaient vu précédemment... »⁷. Par ailleurs, si les conditions de préservation et de conservation des collections étaient respectées, les objets étaient difficilement accessibles au personnel du musée, dont les chercheurs. Plutôt que

de plaider en faveur de réserves visibles permanentes, l'expérience a surtout permis d'améliorer les expositions permanente et temporaires dans leur conception...

Conclusion

S'il est évident que les réserves constituent la partie cachée de l'iceberg muséal, dans laquelle est conduite la majeure partie du travail de conservation, d'étude, de recherche et de préparation d'expositions, l'argument qui veut que les réserves doivent être accessibles au public car elles recèlent des trésors jamais exposés est pour moi un mythe. Les musées relèguent généralement dans leurs dépôts des objets estimés de peu d'intérêt ou opèrent des tournantes entre leurs collections, certains types d'œuvres ayant d'ailleurs besoin de repos.

D'autres arguments sont encore avancés en faveur de l'accessibilité des réserves⁸ :

- 1) une « application de l'idéal démocratique par la mise à disposition de tous de domaines traditionnellement réservés à des cercles restreints » : je souris ! De là à rendre accessibles soins intensifs, coulisses théâtrales ou salles d'accouchement, il n'y a qu'un pas...
- 2) un « effet de l'intérêt commun pour la réalité patrimoniale et du désir de réappropriation de ses richesses par un public de plus en plus nombreux » : en quête d'identité, sans doute ?
- 3) un « mouvement d'élargissement de la notion d'espace public dont témoigne notamment le succès renouvelé des journées 'Portes ouvertes' »... la généralisation, la banalisation de telles occasions d'ouverture au public en vertu d'une pseudo « transparence » ne balaieraient-elles pas leur intérêt ? Je ne crois pas plus aux dangers encourus par les collections remisées qui seraient dorénavant accessibles à tout un chacun, puisqu'elles le seraient sur réservation et sous surveillance. J'estime seulement que

les réserves doivent avant tout rester des réserves, des lieux à l'accès restreint, des espaces qui ne doivent pas être aménagés pour accueillir le public – il y a suffisamment à faire dans les salles conçues pour l'exposition ou les animations –, des zones qui demeurent un tant soit peu mystérieuses aux yeux des visiteurs sous peine de voir s'étioler tout intérêt pour l'institution muséale en tant que telle, ce dont elle n'a pas vraiment besoin, comme chacun sait... En plus, de façon basique, les réserves sont avant tout un lieu de travail pour le personnel muséal et y croiser du public n'aidait en rien les activités des professionnels du lieu.

Ne serait-ce pas en raison de l'essoufflement de leur inventivité et de leur créativité, mais aussi du souci d'un marketing de plus en plus prégnant et esclave des tendances que certains musées préféreraient ouvrir leurs coulisses et dévoiler leurs dessous plutôt que de remuer leurs méninges et de proposer des approches inédites...

Il est en effet plus simple de donner accès à des lieux secrets ou méconnus supposés faire rêver les visiteurs que de leur proposer du neuf en termes de création intellectuelle...

1 P. Richert, *Collections des musées : là où le pire côtoie le meilleur. Rapport d'information fait au nom de la Commission des Affaires culturelles par la Mission d'information chargée d'étudier la gestion des collections des musées*, Sénat français, n° 379, 3 juillet 2003.

2 D. Ferriot, *Les réserves dans les Musées : un colloque international*, dans : *Museum International*, 188 (= vol. 47, n° 4 : *Les réserves*), 1995, p. 37.

3 www.arts-et-metiers.net

4 *Quand des réserves deviennent musée. Le cas du Louvre-Lens, Journée de réflexions*, Paris, Musée du Louvre, 18.04.2007.

5 R. Bloomfield & A. M. Indrio, *Le concept du Darwin Center : le visiteur derrière la scène*, exposé lors de la Journée de réflexion, *Coulisses des musées : pour une ouverture des réserves ?*, Paris, Auditorium du Louvre, 18.04.2007.

6 www.quaibrantly.fr

7 Slater, D., *L'entreposage visible : l'expérience de Glenbow*, dans : *Museum International*, 188 (= vol. 47, n° 4 : *Les réserves*), 1995, p. 14.

8 *Coulisses des musées : pour une ouverture des réserves ?*, Journée de réflexion, Paris, Auditorium du Louvre, 18.04.2007.

Les réserves du Centre de la Gravure et de l'Image imprimée

Gestion des réserves et problématiques diverses

(Catherine de Braekeleer
Directrice du Centre de la Gravure à la Louvière

(Véronique Blondel
Attachée scientifique, responsable de la conservation

Nature et ampleur de la collection

Le Centre de la Gravure et de l'Image imprimée de la Communauté française est situé à La Louvière, dans une ancienne piscine réaménagée en 1988 par les architectes Hubert Pourtois et Jean Glibert.

Il possède une riche collection qui rassemble plus de six mille cinq cents estampes d'artistes contemporains belges et internationaux, près de deux mille affiches, quelque sept cents livres d'artistes et portfolios que constitue la réserve précieuse et un certain nombre d'autres réalisations aux caractéristiques bien particulières, qu'elles soient tridimensionnelles, qu'elles consistent en un immense papier peint ou en des feuilles légères et superposées ou encore que leur support d'impression soit en béton. Leur diversité explique en partie celle des réserves.

Initiée par la Communauté française, cette collection s'enrichit annuellement grâce aux dons et legs d'artistes, de collectionneurs et d'éditeurs ainsi que grâce aux échanges

Parler de la gestion des réserves et des problématiques diverses qui en découlent, c'est ouvrir le propos sur des questions de conservation, à savoir les espaces disponibles à l'entreposage, les conditions de température et d'humidité, l'état des œuvres et leur restauration éventuelle; c'est évoquer des questions de sécurité et celles liées à l'inventorisation, la reproduction photographique, la gestion et le suivi des entrées et des sorties des œuvres pour raison d'acquisition, de monstration ou de recherche, de prêt d'encadrement voire de restauration. C'est parler également de la mise en valeur du patrimoine, laquelle nécessite un atelier d'encadrement.

Toutes ces questions découlent naturellement de la nature et de l'ampleur de la collection conservée.

entre institutions. L'administration communale de La Louvière alloue un crédit annuel destiné à l'achat d'estampes conservées dans nos réserves et la Communauté française dépose au Centre bon nombre des pièces acquises par elle dans ce domaine de création.

Les mouvements des pièces, que ce soient dans le cadre de productions, de décentralisations ou de collaborations qui, par ailleurs, témoignent de la reconnaissance du Centre et du rayonnement de sa collection, s'accompagnent de l'obligation de respecter les mesures préventives évidentes et indispensables vu la fragilité des œuvres sur papier : toutes doivent quitter le Centre encadrées. Elles sont ainsi présentées et doivent revenir de la même façon.

La base de données

Afin de mener à bien la gestion des réserves, une base de données créée de manière spécifique pour le Centre de la Gravure joue un rôle primordial et efficace : elle donne l'inventaire complet de la collection et permet d'obtenir des informations essentielles et d'effectuer instantanément une recherche sur une œuvre ou un artiste représenté dans la collection, d'inventorier et de documenter chacune des œuvres, de les identifier, de connaître leur technique, de visualiser leur image, d'être connecté aux références et thèmes auxquels elles renvoient : en lien avec la bibliothèque du Centre, une rubrique, mentionnant les cotes de références d'un livre ou d'un document, apporte des renseignements sur l'artiste et l'œuvre.

LES RÉSERVES

Cet outil donne également le moyen d'assurer la gestion et la localisation de chaque pièce, d'en gérer les mouvements, que ce soit à l'occasion d'un prêt extérieur, d'une exposition interne ou d'une sortie pour restauration ou encadrement.

La gestion des réserves à partir de la base de données a fait ses preuves et bon nombre d'institutions muséales nous questionnent sur ce logiciel.

Gestion de la collection

Plusieurs personnes assurent la gestion quotidienne des pièces de la collection et par conséquent des réserves. La responsable de la collection et chargée de l'inventaire, encode chaque pièce à son arrivée, réalise la fiche signalétique et technique, détaille ses caractéristiques et alimente la biographie de l'artiste qui en est l'auteur.

La gestionnaire de la collection est secondée par une autre personne chargée notamment de la gestion des droits d'auteur et de la documentation. Elle photographie les œuvres et archive sur cédérom les images en haute définition. Trois formats Jpeg sont enregistrés sur la base de données. Ils sont accessibles selon les besoins, en basse, moyenne ou haute résolution. Ce système photographique permet l'identification et les échanges avec les institutions et la presse et facilite l'accessibilité des œuvres. Surtout, il évite leur manipulation.

Une troisième personne, en charge de la conservation, gère l'état de conservation des œuvres. Le suivi comprend certaines interventions préventives tels le maintien des conditions optimales d'hygrométrie et de température, la vérification régulière de celles-ci, la salubrité des armoires et des fardes ainsi que des interventions sur les pièces.

Néanmoins, pour un bon nombre de travaux de restauration, le Centre fait appel à du personnel qualifié extérieur. Enfin, le préparateur réalise les encadrements, encadre et désencadre les œuvres.

Les réserves

Les réserves des estampes et des affiches se situent en sous-sol, à l'abri de la lumière et des variations climatiques, là où l'hygrométrie relative et la température correspondent au mieux aux conditions optimales de la conservation des œuvres sur papier. Celles-ci sont majoritairement conservées à plat dans des fardes, elles-mêmes entreposées à l'abri de la lumière dans des armoires à plan, métalliques, pour éviter toute acidification.

Un premier local contient les estampes de la collection qui doivent être inventoriées ou restaurées. Ce lieu conserve également les œuvres des artistes classés alphabétiquement de la lettre « T » à la lettre « W ». La salle d'encadrement qui fait partie intégrante des réserves, contient les œuvres des artistes classés de la lettre « A » à la lettre « S ».

C'est dans ce local que sont également entreposées les affiches. Celles-ci sont conservées non encadrées sur des étagères ouvertes et classées dans des fardes.

Dans la partie moins accessible de la réserve, que l'on appelle « la piscine », sont conservées les estampes dont les dimensions dépassent les formats standards. Elles sont enroulées ou mises à plat sur une grande étagère faite sur mesure.

À droite ci-dessus : vue de l'étagère pour grand format dans le fond de la piscine © CGII

Ci-contre : vue de la bibliothèque, d'une partie des armoires de rangement de la réserve précieuse et de l'encombrement au-dessus des étagères © CGII



Un certain nombre d'estampes sont conservées encadrées, soit en raison de leur grandeur ou de leur spécificité, le cadre faisant partie intégrante de l'œuvre, soit par obligation du dépositaire, à savoir la Communauté française. Ces pièces encadrées sont toutes situées dans un long couloir équipé d'étagères verticales et ouvertes.

L'ensemble des espaces de conservation du sous-sol sont sécurisés par des portes fermées à clef, situées aux extrémités. La « réserve précieuse » qui abrite les livres d'artistes, les recueils, les portfolios et les objets en trois dimensions, se situe au deuxième étage, dans la bibliothèque, local sécurisé et d'accès facile au personnel en charge de la collection. Les œuvres de la réserve précieuse sont déposées dans des armoires fermées à clef dont le bois des étagères est recouvert d'une couche stratifiée adéquate à la conservation.



Problématiques rencontrées

Le manque de place et le souci de la meilleure utilisation possible des espaces disponibles à la conservation expliquent une certaine dispersion des réserves et une trop grande quantité d'œuvres entreposées dans un même volume (trop de fardes par tiroir, trop d'œuvres encadrées l'une contre l'autre et trop de livres d'artistes et portfolios par étagère). Il est alors difficile d'y avoir accès rapidement.

La table d'encadrement et celle de la bibliothèque servent également de table de consultation.



Vue de la salle d'encadrement © CGII

La dispersion des réserves engendre, elle aussi, un problème de sécurité.



Problème d'infiltration © CGII

Alors qu'en sous-sol, l'analyse de la température et de l'humidité relative a pu établir une faible variation hygrométrique et thermique, un apport d'humidité issu du mur du couloir en sous-sol est déjà survenu. Ce problème a occasionné un traitement par injection de résine polyuréthane et application d'un mortier étanche en automne 2002. Cependant, depuis peu et lors de fortes pluies, cette solution n'a pas résorbé des infiltrations d'eau en quelques endroits de ce couloir.

Cet apport d'humidité est actuellement enrayeré par des déshumidificateurs mobiles réglables automatiquement. Le contrôle de leur bac de récupération d'eau a lieu tous les deux jours en période humide. Cela signifie donc une surveillance régulière et un ajustement constant du chauffage et de l'aération. Les portes des caves sont laissées ouvertes, si nécessaire, afin de laisser circuler l'air.

Un autre souci concernant la bonne conservation des œuvres a été de constater que les cartons utilisés pour la confection des fardes de rangement des estampes dégageaient un taux d'acidité nuisible à leur conservation. Il a été décidé de les remplacer par des nouveaux cartons fabriqués sans lignine et sans acide avec réserve alcaline, au pH 7,5.



Nouvelle fardes, enveloppes et numéro d'inventaire © CGII

Pour les œuvres en transit (œuvres de notre propre collection ou provenant d'autres institutions) destinées à être intégrées dans une exposition temporaire, il n'existe pas de local spécifique. A ce manque d'espace s'ajoute donc la question d'une sécurité peu optimale.

La conservation des œuvres

Actuellement, la confection de nouvelles fardes aux qualités appropriées et le transfert des œuvres sont en cours.

Les dimensions des fardes sont standardisées et par leur taille, plus faciles à manipuler. L'état de chaque œuvre et sa localisation dans les réserves sont mis à jour dans la fiche signalétique de l'inventaire. Sur chaque estampe est déposé à dimension du « spider tissue », sorte de voile de protection, non tissé et sans acide.

À chaque artiste correspond une ou plusieurs fardes identifiées. S'il y a plusieurs fardes pour un artiste, alors le numéro de la fardes (fardes 1, fardes 2, fardes 3, ...) est indiqué sur la fiche signalétique de l'œuvre dans la base de données.

Certaines œuvres trop fragiles sont placées dans une enveloppe en papier de conservation, coupée à dimension avant d'être posée dans la fardes en carton.



Enveloppe sur mesure et nouvelle fardes © CGII

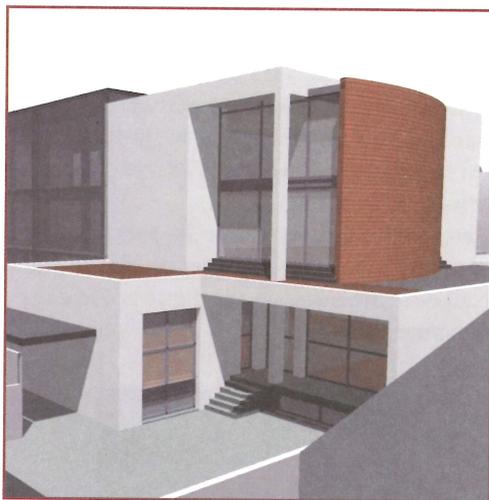
LES RÉSERVES

Chaque œuvre possède un numéro d'inventaire inscrit au crayon, au verso. Ce numéro renvoie à la base de données et permet d'accéder immédiatement à la fiche signalétique de l'œuvre afin d'obtenir tous les renseignements désirés et de modifier les informations nécessaires.

A l'occasion du transfert, les tiroirs sont dépoussiérés et nettoyés avec un produit assainissant à base d'eucalyptus.

L'extension

Afin de pallier au manque crucial de place et de renforcer la sécurité, le Centre de la Gravure prévoit dès l'automne 2007, la construction d'une extension principalement destinée à la conservation des œuvres.



CGII vue avant recadrée © CGII

Cette extension permettra de centraliser l'ensemble des collections dans un espace unique, par conséquent également beaucoup plus sécurisé. Ces locaux permettront de tripler la capacité actuelle des réserves et de dégager les tiroirs trop remplis, les étagères et dessus d'armoires de la bibliothèque, du bureau voisin et de la réserve précieuse.

Outre de nouvelles armoires à plan métalliques, ces locaux comprendront également des espaces de rangements verticaux et des grilles sur rail servant à conserver les œuvres encadrées, une armoire construite sur mesure pour les œuvres de grand format et des armoires à plateaux coulissants pour la réserve précieuse.

Les œuvres pourront facilement être consultées sur place grâce à des tables et des surfaces de travail. Elles pourront également être étudiées plus minutieusement dans une salle de consultation prévue à cet effet au niveau du deuxième étage et seront facilement transportables grâce à un monte-charge suffisamment large. Ce local sera doublé d'un deuxième espace où des restaurations de base pourront être réalisées. Un système de climatisation adapté aux nécessités d'une bonne conservation est d'ores et déjà prévu.

Ces armoires seront sécurisées comme c'est déjà le cas actuellement : un seul jeu de clés ouvrant chaque tiroir est conservé par la responsable de la collection. Leur utilisation est d'un usage restreint. Dans l'extension, une seule porte donnera accès aux réserves.

Actuellement, le laboratoire photographique réservé aux reproductions des pièces de la collection se situe dans un autre bâtiment, extérieur au Centre. Ceci nous oblige à dépendre des conditions climatiques pour nous y rendre.

Dans le nouveau bâtiment, ce local sera d'accès facile car situé en sous-sol, au même niveau et proche des réserves, et pourvu de tout le matériel nécessaire à la prise de vue.

L'atelier d'encadrement, actuellement en sous-sol et dans le local où sont conservées les œuvres, se trouvera au niveau du rez-de-chaussée du nouveau bâtiment, à proximité de l'atelier de menuiserie. Un monte-charge assurera le lien entre les réserves et cet atelier. A cet étage, il est également prévu un lieu spécifique et sécurisé pour les œuvres en transit.

Conclusion

La grande chance pour les collections du Centre de la Gravure sera cette extension. Elle permettra de résoudre les difficultés évoquées concernant la gestion des réserves. Elle offrira les moyens d'accueillir toutes les œuvres présentes et à venir avec les conditions des plus favorables pour leur mise en valeur et leur conservation.

Protection des biens culturels

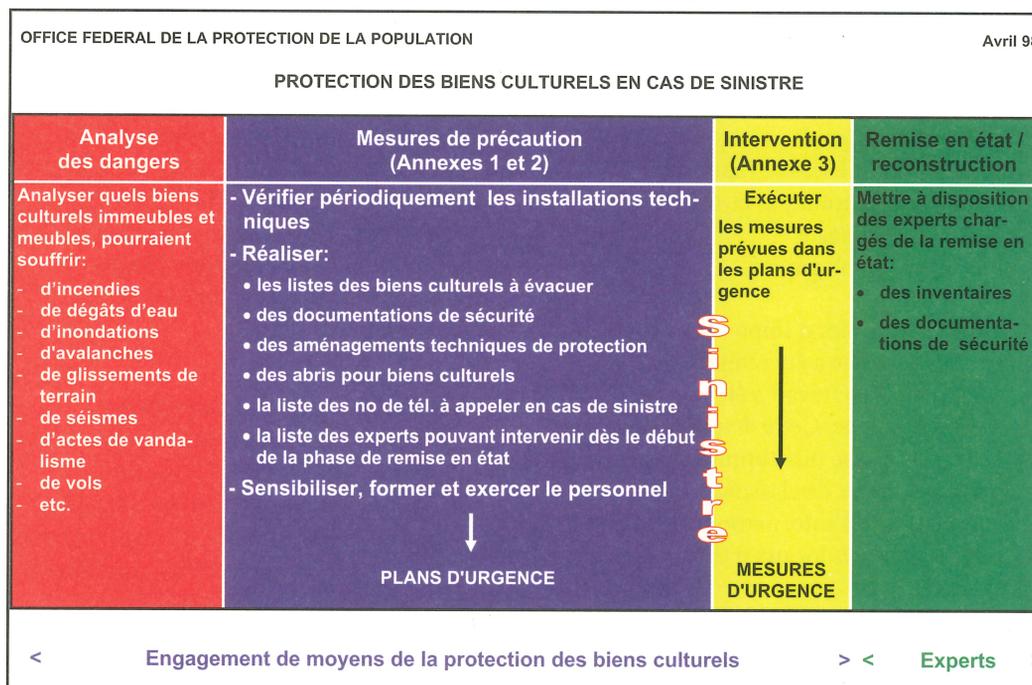
(Rino Büchel
Responsable de la Section Protection des Biens culturels en Suisse

Entreposage des collections en cas d'urgence

En cas de sinistre, et quelle qu'en soit l'importance, se pose la question de l'entreposage provisoire des objets contenus dans les collections de biens culturels, qu'ils soient endommagés ou non. Les dépôts existants sont pour la plupart déjà entièrement occupés. La recherche de locaux provisoires appropriés vient alors s'ajouter aux tâches liées à la maîtrise de la catastrophe. Dans ce contexte, quelles sont l'importance et la valeur des collections? Si l'on interroge en situation normale le personnel des musées sur une éventuelle classification des objets en fonction de leur importance, on obtient généralement la réponse que tous ont la même valeur. Il en va autrement en cas de sinistre: en l'absence de lieu d'entreposage et dans le stress induit par la nécessité d'agir dans les plus brefs délais, le tri des collections doit se faire aussi rapidement que possible. Deux questions se posent alors: quelles sont les collections les plus précieuses et quelles conditions d'entreposage requièrent-elles, notamment pour ce qui est du climat du local? En Suisse, dans le but de restreindre autant que possible les risques d'endommager les collections, le service fédéral concerné (protection des biens culturels) et les cantons - comparables aux régions de la fédération belge - ont développé un plan d'urgence en cas de catastrophe.

Outre le relevé des dangers existant dans et aux alentours des bâtiments, ce plan comprend des mesures d'amélioration, qu'il convient ensuite d'appliquer.

qu'il n'existe pas, en Suisse, de critères uniformes de classification appliqués aux collections des musées. Un groupe de travail a par conséquent été chargé d'élaborer



Plan d'urgence en cas de catastrophe

Planifier et mettre en œuvre des mesures préventives...

Evaluation des collections

Dans le cadre de la mise à jour de l'inventaire suisse des biens culturels, nous avons constaté

une marche à suivre interne permettant de comparer les musées. Pour ce faire, il a repris les catégories définies dans le modèle du Guide des musées suisses.

LES RÉSERVES

– *Musées régionaux et locaux*

Musées municipaux et locaux, musées d'importance régionale ou locale

– *Musées des Beaux-Arts*

Beaux-Arts et arts appliqués, y compris trésors d'églises et collections se rapportant à l'histoire de l'architecture

– *Musées historiques*

Histoire générale, militaire et des religions

– *Musées d'ethnographie*

Collections relatives aux cultures européennes et extra-européennes

– *Musées de sciences naturelles*

Y compris les collections en rapport avec la médecine et la santé ainsi que jardins botaniques et zoologiques

– *Musées techniques*

Sciences et techniques, histoire industrielle, transports et télécommunications

– *Musées thématiques*

Collections spécialisées se rapportant à des sujets ne figurant pas ci-dessus

– *Musées d'archéologie*

Collections archéologiques.

Pour tous les musées d'importance nationale, la fiche signalétique a été remplie par trois personnes, dont le travail a été régulièrement suivi par un groupe. Cette démarche a permis d'éviter que chaque institution ne développe ses propres critères de classification.

On dispose ainsi d'informations concernant les collections et les locaux d'entreposage.

À cela s'ajoute une fiche d'inventaire, accompagnée d'une photo et des dimensions des différents objets. Il est par conséquent très important que les informations n'existent pas seulement sous forme électronique mais aussi sur papier. Il apparaît également opportun de conserver un double de ces documents dans un endroit sûr. La recherche de photos et descriptifs d'une collection endommagée peut s'avérer très laborieuse, comme l'a montré une fois de plus une expérience récente. Ces données sont particulièrement importantes pour les restaurateurs, qui ont besoin d'images de qualité afin de pouvoir faire leur travail et documenter l'état des objets avant et après le sinistre.

Dans les petits musées, la question de la désignation correcte des objets revient constamment. Une série d'aide-mémoire, disponible sur internet, a donc été créée en collaboration avec des spécialistes dans le but de répondre à ce besoin. (www.kulturgueterschutz.ch/PublicationsPBC/Aide-mémoire).

... afin de réagir correctement et efficacement en cas de sinistre

Seule la prévention permet de mettre prioritairement à l'abri et en lieu sûr les objets précieux en cas de sinistre. Si l'on est partout conscient que les locaux ne sont pas suffisants, il faut aussi penser que les petits objets, les archives et les photos requièrent non seulement de la place, mais des conditions d'entreposage adéquates. Il est donc nécessaire de réfléchir à l'emballage et à l'équipement à prévoir.

Les objets endommagés par l'eau ou le feu ne peuvent pas simplement être intégrés à des collections déjà existantes. Les ateliers de restauration ne disposent en général pas de beaucoup de place pour l'entreposage. La question des dépôts de secours se pose donc. Il est possible de déterminer aujourd'hui déjà les dépôts de secours potentiels. Les principaux aspects qui entrent en considération pour le choix des dépôts de secours au moyen du plan en cas de catastrophe sont le chemin d'accès (accès au dépôt dans le bâtiment), la taille des objets ou encore l'ouverture des portes. Les questions de sécurité et de climat du local ne doivent pas non plus être négligées. Pour ce qui est du climat, il ne faut pas se fier uniquement à ce qui est visible. Il est nécessaire de procéder à une analyse du climat sur une longue période (sur plusieurs saisons) pour éviter des dommages supplémentaires. En fonction des besoins, il faut savoir où se procurer du matériel d'emballage, des containers de transport et des véhicules.

Collaboration et échange d'expériences

Il est judicieux que les institutions culturelles collaborent pour régler ces questions, par exemple pour exploiter un dépôt de secours commun. En outre, il est également nécessaire de convenir de certaines mesures avec les sapeurs-pompiers et la police. Les expériences faites en cas de sinistre montrent que d'autres dangers tels les vols et les pillages doivent également être pris en compte. Une raison de plus pour connaître dès aujourd'hui les personnes qui peuvent apporter de l'aide.

Plus d'informations : www.kulturgueterschutz.ch

La problématique de la constitution des réserves pour les pièces muséales volumineuses

(Bruno Van Mol
Conservateur du Musée de la Route à Mons



Le «clou» du Musée de la Route, en état de marche

La caractéristique principale de ces engins est leur volume (2,50 m de large, 5 à 10 m de long, 3 à 8 m de hauteur)... et surtout leur poids (6 à 25 tonnes)! La plupart d'entre eux ont été déclassés dans les entreprises donatrices, pour panne, bris de pièces, désuétude, mais toujours inactifs. Certains sont à l'état d'épaves.

Pour les engins sur pneumatiques, cela se traduit par des pneus plats qu'il faut regonfler le temps d'un transport et puis les placer sur chandelles.

Pour les engins sur chenilles, c'est la rouille de celles-ci qui pose le plus de problèmes car elles sont souvent tendues et presque

Le Musée de la Route, installé depuis 1985 dans les Casernes Casematées de la place Nervienne, présente une collection, unique en Belgique, d'engins de génie civil et particulièrement de construction routière: rouleaux compresseurs, bouteurs, grues, pelles, chargeurs, niveleuses, camions et tombereaux de chantier, engins de déneigement (fraises à neige ardennaises), d'accessoires de voirie (panneaux de signalisation),...

toujours bloquées, soit que les maillons sont «soudés» l'un à l'autre par la rouille, soit que les roues d'entraînement dentées sont grippées sur leurs axes.

La manœuvre de telles masses demande alors de puissants engins (en état de marche et d'un poids équivalent!) pour les charger, les retenir et les guider au déchargement, puis les mettre en place.

Jusqu'à présent, un rouleau compresseur tricycle diesel à bandages lisses de 12 tonnes et une (petite) benne sur pneus de 16 tonnes ont suffi.

Un tracteur d'aérodrome Clarktor 6 beaucoup plus maniable nous permet d'assurer ces déplacements dans un espace plus restreint, la mise en position finale se faisant le plus souvent à l'aide d'un élévateur à fourches Clark ou, plus simplement, à la main avec des leviers!

Les pièces statiques posent d'autres problèmes de manutention. Ce sont des moteurs



Benne EUCLID R22 de 16 tonnes en ordre de marche: un puissant tracteur

stationnaires (l'un d'eux pèse plus de 7 tonnes...), d'anciennes machines-outils utilisées dans les ateliers de réparation d'entreprises routières (étaux-limeurs, tours, scie à ruban, raboteuse à bois, marteau-pilon,...), des pompes d'épuisement, des presses à briques, des machines d'essai de matériaux (presse à cubes d'essais, machine d'usure,...), un appuis de pont, etc.

La plupart sont placées dès leur arrivée sur

LES RÉSERVES

des palettes à double entrée, ce qui permet de les déplacer à l'aide d'un (ou parfois deux, jumelés) simple transpalette manuel ou, pour des poids supérieurs à 2,5 tonnes, au moyen d'un élévateur à fourches (peu évident à faire évoluer entre d'autres machines!). D'anciens poteaux et bornes de signalisation en béton ou en tubes d'acier (dont s'enorgueillit le Musée de la Route), qu'il s'agit de planter solidement dans le sol, requièrent un forage préalable par couronne diamantée dans le revêtement de sol, la mise en place s'effectuant à l'aide d'un élévateur à fourches.



Chargeur ATHEY Overloader sur porteur CATERPILLAR R4 de 1943. La limite de ce qui entre dans les Casemates de Mons

Une dizaine de machines n'ont pas pu prendre place dans les Casemates à cause de leur gabarit et ont trouvé asile sur un terrain à ciel ouvert mais clôturé à Jemappes, le long de la N51, du ring R5 et de la ligne SNCB n°78. Ce qui en soit n'est pas un problème, les engins étant, par nature, conçus pour rester dehors. Elles y sont rangées et repeintes (en jaune «Highway yellow» pour la plupart) au fur et à mesure de leur arrivée.

La moindre intervention de restauration (ou de peinture) ne peut toutefois se faire que dans des conditions climatiques favorables.

C'est là qu'il est indispensable de disposer de réserves, équipée d'un atelier de restauration, dont les dimensions sont capables d'accueillir ces énormes pièces, de pouvoir les manœuvrer et y travailler pour les mettre en état de présentation satisfaisant (démontage, dérouillage, nettoyage, graissage, ... et enfin peinture).

Logiquement, ces réserves devraient jouxter le musée pour éviter de longs déplacements qui, eux aussi, demandent l'aide de transports exceptionnels et puissants (porte-engins surbaissés ou conteneurs à matériaux).

À l'heure actuelle, faute de place dans les Casemates où notre espace vital s'est rétréci considérablement depuis dix ans pour laisser la place à d'autres administrations plus influentes (Service de Fouilles de la Région wallonne, Ville de Mons, ...), les réserves du Musée de la Route sont établies depuis deux ans à Hérimettes (Pecq), au-delà de Tournai (à 60 km de Mons!), dans une ancienne gare des chemins de fer vicinaux (bien plane) avec ateliers et hangars (remises pour locomotives à vapeur de 1909). Sur place, quelques machines encore en ordre de marche nous permettent de manœuvrer les pièces mobiles sur l'aire bétonnée et pavée.

Il est patent que le choix de la disposition du matériel exposé dans le musée demande une réflexion préalable et un programme de mise en place mûrement réfléchi sur plan. Mais avant tout il s'agit que le bâtiment qui l'abrite soit suffisamment haut (8 à 10 m au centre pour pouvoir dresser des flèches de grues) et soit équipé de portes suffisamment grandes (4 x 4 m au minimum pour pouvoir entrer le matériel), ce qui n'était pas le cas des Casemates de Mons de 5,25 m de haut au milieu des salles voûtées et dont les portes cintrées ne mesurent «que» 2,60 m de large et 3,40 m à la clé. Il n'est pas évident de trouver «chaussure à son pied»!



Rouleau compresseur RUTHEMEYER de 1929 pesant 18 tonnes dans les Casemates de Mons

La gestion du Musée de la Route est plus proche d'un musée de l'automobile ou du chemin de fer que celle d'une collection de porcelaines ou de dentelles!

Un roulement des pièces à présenter au public est un problème d'un autre ordre.



Fraise à neige SCHMIDT sur porteur UNIMOG de 1959. Le Musée de la Route est devenu le refuge des engins qui ont fait leur temps aux Ponts et Chaussées

Depuis plusieurs années, le musée doit quitter les Casemates de Mons. Un projet d'installation à Leuze-en-Hainaut à côté du Musée de l'Automobile *Mahymobiles* est en gestation : un bâtiment industriel «sur mesure» de 2.000 m² (à construire...) abriterait le Conservatoire du génie civil routier (Centre d'interprétation de la Route) complémentaire à son prestigieux voisin. Affaire à suivre ...

Pour toutes les photos de cet article: © Musée de la Route

Le musée évolue, la réserve aussi

Ce bref aperçu de la physionomie des réserves des musées aujourd'hui s'appuie sur les travaux et enseignements de Roland May, conservateur en chef du patrimoine, chef du service « conservation préventive », CICRP, Marseille, de l'Institut national du Patrimoine.

Si les réserves sont liées à l'une des fonctions fondamentales du musée, la conservation de ses collections, aujourd'hui, cependant, cet espace n'est plus appréhendé comme en marge.

Appelant des organisations de fonctionnement et le recours à des équipements et du matériel spécifiques, les espaces de stockages des biens culturels ont pris d'autres visages ces vingt dernières années.

Vu l'essor tant des prêts que des expositions, les œuvres détenues par les musées accusent une exploitation accrue. Il est alors attendu que les réserves assurent une logistique optimale. Les multiples consultations et recherches dont les collections font l'objet alimentent cette priorité en raison des multiples opérations et manutentions ainsi générées sur les œuvres.

Des structures de conservation et d'études de collections, a priori encore pionnières, sont certainement amenées à se multiplier. Avec un degré de sophistication extrême, proche voisin, le musée des Confluences (département du Rhône – Lyon) en est certainement un des plus remarquables exemples.

(Philippe Englebert
Gestionnaire de collections

Construire ou aménager

Dans le cas de création de réserves, le besoin d'obtenir davantage de surfaces conduit souvent en ce moment à les transférer à l'extérieur du musée, voire à installer un dispositif mutualisé de stockage de collections diverses provenant de plusieurs partenaires culturels qui mettent alors en commun moyens et espaces, voire personnel - plusieurs structures, notamment des musées -, réunis sous un toit unique. Ainsi, pourrait-on bien voir se multiplier prochainement les cas où, externalisées, des réserves constituant une seule et unique infrastructure combinent – il s'agit là d'un exemple – dépôt d'archives, de décors de théâtres, de costumes d'opéra et espaces de stockage de collections de plusieurs musées. (Il est question que la ville de Liège se dote d'un tel outil.)

L'assistance à la maîtrise d'ouvrage demande désormais des études et évaluations diverses faisant appel à des compétences spécifiques entrecroisées.

Piloter un projet de réserves suscite au préalable une vaste réflexion alors en lien étroit avec :

(Jean Van Branteghem
Responsable du service Conservation
Musée royal de Mariemont

1. le projet scientifique et culturel de l'institution (celui-ci définit la politique globale du musée sur la conservation de ses collections et de diffusion auprès du public) ;
2. l'usage des collections (collections d'étude, pièces fréquemment prêtées, durée d'exposition de pièces fragiles et rotations, fréquence de sortie de pièces pour consultation,...) et la pratique professionnelle des utilisateurs des œuvres et des réserves ;
3. les intentions de développement et d'extension du musée : situation de l'espace de stockage par rapport aux autres fonctions du musée et locaux – c'est le schéma fonctionnel de la structures "réserves" à organiser, réformer, compléter –, implantation de l'espace de quarantaine, espace de transit où les œuvres en mouvement stationnent, atelier de photographies, espace de consultation pour les chercheurs et le public spécialisé,... ;
4. la politique d'accroissement des collections (la prévision d'achats et de dons planifiée sur une dizaine d'années) ;
5. les ressources budgétaires actuelles et prévues.

L'organisation de l'espace

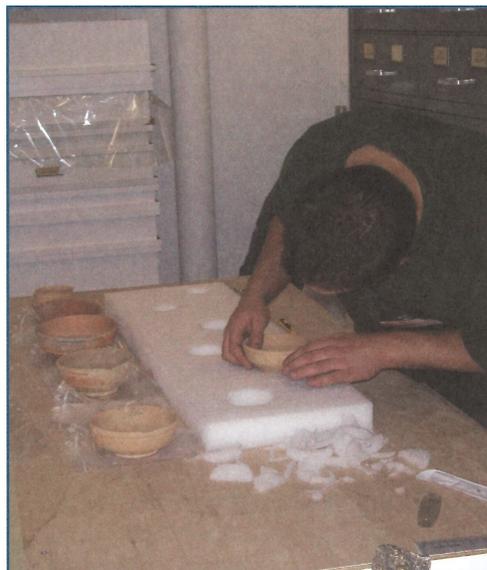
Si le manque d'espace est une des difficultés, parmi diverses contraintes, que les réserves intègrent : conditions climatiques, sécurité, modalités de rangement, ..., la distribution des locaux devrait ménager une surface dévolue aux locaux et aires connexes dans un rapport approprié avec celle des locaux de stockage des œuvres.

En situation d'aménagement, optimiser la réserve implique de tirer le meilleur parti de ce qui existe déjà.

Difficile, assurer la coexistence compatible de plusieurs fonctions au sein de locaux en nombre restreint est toutefois possible, alors que les surfaces disponibles destinées aux rangements des objets pourront être augmentées par certaines organisations, notamment une conception du stockage en mezzanine, l'implantation de mobilier compact ou encore de dispositifs mobiles suspendus stockant les grands textiles sur cylindres.



Installation d'un rayonnage compact © Musée royal de Mariemont



Callage d'objets dans du polyéthylène préalablement à leur transfert et rangement © Musée royal de Mariemont

Les ratios entre surfaces des salles de stockage et locaux assurant les fonctions nécessaires doivent être étudiés ; les proportions les plus optimales entre ces locaux existent et évitent de se prémunir d'écueils.

Les critères

Rigueur et exactitude, bon sens/logique, prévention des risques, président à l'organisation des locaux ; les emplacements et modes de rangement assurent :

- le stockage de toute collection ;
- une accessibilité (le besoin de repérer et de consulter facilement les pièces) et une manipulation aisée et rapide aux œuvres ;
- une circulation fluide dépourvue d'obstacles aidée d'une signalétique appropriée des locaux et collections (localisation et indexation topographique).

L'impact du facteur architectural sur l'état des collections n'est plus à démontrer. Cependant, les questions relatives au rangement et à la conservation des objets demandent aujourd'hui encore une attention accrue via divers éléments : climat, éclairage (plus particulièrement pour la photographie contemporaine), matériaux de contact et de conditionnement des collections, prévention des polluants, personnel de logistique formé adéquatement.

Dans une approche holistique, piloter un projet de réserve doit pouvoir compter sur les mesures d'accompagnement suivantes :

- des dispositifs spécifiques : conditions climatiques particulières, plans d'urgences, luttés contre le vol et le vandalisme, ... ;
- des outils de gestion assurant l'indexation et la localisation des collections ;
- des conditionnements et des rangements adaptés aux collections ;
- des protocoles ainsi que des règlements qui concernent l'utilisateur des collections et réserves ;
- en cours d'exploitation, des évaluations périodiques et des mesures correctives.

La réserve est devenue aujourd'hui l'instrument approprié assurant la transmission des biens culturels légués aux futures générations. Il lui revient enfin pleinement un rôle déterminant qui ne lui avait pas été attribué, ou alors que trop partiellement.

Ce mouvement ne touche pas que des institutions dites de premier plan.

Tout au long de ces prochaines années, il sera certainement attendu d'elles de jouer un rôle de courroie de transmission aidant à étendre les changements à de nombreux musées.

Projet européen en chantier : améliorer la mobilité des collections

(Caroline Marchant
Attachée au Service du Patrimoine culturel

Un groupe d'experts européens a été constitué sous la Présidence néerlandaise afin d'étudier la question. Leurs conclusions sont présentées dans l'étude *Lending to Europe. Recommendations on collection mobility for Europe*. Cette étude ainsi que les débats qui ont suivi ont permis de mettre en exergue sept grands domaines qui constituent la trame du « Plan d'Action » réalisé sous la Présidence finlandaise. Afin d'encourager la mise en œuvre du « Plan d'Action », un groupe de travail composé d'experts européens a été constitué pour chaque domaine (à l'exception du dernier point, qui fait déjà l'objet à lui seul de projets européens d'envergure).

Ces domaines sont :

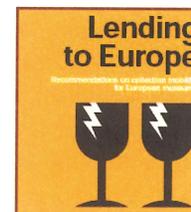
1. la gestion des prêts et les standards en matière de prêts
2. le système de garantie d'Etat
3. l'estimation, l'auto-assurance et la non assurance
4. l'insaisissabilité
5. les frais liés aux emprunts et les prêts à long terme
6. l'instauration de la confiance à travers la mise en place de réseaux
7. la numérisation.

Depuis plusieurs années, l'Union européenne œuvre en faveur d'une meilleure circulation des collections muséales à l'intérieur de ses frontières.

À travers l'organisation de conférences, la réalisation d'études et la mise en place de groupes de travail, les présidences européennes successives ont progressivement avancé le projet. L'objectif est de faciliter l'accès au patrimoine culturel européen en identifiant ses principaux obstacles et en agissant sur ceux-ci.

La difficulté du projet est de se montrer efficace tout en respectant le principe de subsidiarité dans un domaine touchant à l'identité des États membres. Il faut bien entendu tenir compte des législations nationales, qui peuvent parfois se montrer extrêmement exigeantes en ce qui concerne les mouvements de leur patrimoine (citons l'exemple des antiquités grecques). En termes de recommandations dans la gestion des prêts, deux textes peuvent actuellement faire office de référence pour les États membres : le Code d'Ethique de l'ICOM ainsi que les *Principes généraux de gestion des prêts et échanges d'œuvres d'art entre établissements* du Groupe Bizot¹. Le réseau indépendant NEMO (Network of European Museum Organizations) travaille actuellement à la rédaction d'un modèle standardisé de convention de prêt.

Selon l'étude « Lending to Europe », la hausse des frais d'assurance est l'un des principaux obstacles à la mobilité des collections. Plusieurs solutions sont proposées afin de limiter



La couverture de l'étude « Lending to Europe »

ceux-ci. La première est d'encourager les pays membres à instaurer un système de garantie d'État, ou à améliorer celui en application. Aussi appelé système d'indemnités d'État, celui-ci est utilisé sous de très nombreuses variantes dans 17 pays européens et avec des succès divers. Il consiste en général pour l'État à se porter garant pour ses musées des œuvres reçues en prêt en provenance de l'étranger lors d'expositions temporaires. Le système utilisé au Royaume-Uni semble fonctionner de manière très satisfaisante. C'est ce qui ressort de l'étude n°2003-4879 commanditée par la Commission européenne visant à dresser un inventaire des systèmes de garanties de l'État dans 31 pays.

D'autres solutions à la hausse des frais d'assurance sont prudemment considérées, telles que la non assurance ou l'auto-assurance. Si ces pratiques sont parfois d'usage dans des cas très précis à un niveau national, il serait question ici d'envisager d'étendre ces systèmes dans le cadre d'accords bilatéraux (là où les garanties d'Etat n'existent pas). La plus grande prudence doit néanmoins être de mise dans ce type d'accord, où la confiance entre institutions et le respect de standards très stricts sont primordiaux. Le transport d'œuvres d'art doit pour sa part toujours être couvert par une assurance. Une autre solution, moins risquée, est d'encourager l'établissement de la valeur juste de l'œuvre dans un contexte où la surévaluation est bien souvent de mise.

L'étude présente également comme un frein potentiel aux prêts l'absence de dispositions légales protégeant l'œuvre empruntée à un autre pays contre toute saisie. De telles dispositions ont été introduites en Belgique en 2004².



La Pinakothek der Moderne de Munich, où s'est tenue la conférence sur la mobilité des collections organisée en avril 2007 © Caroline Marchant

La promotion de stratégie de prêts à long terme dans les politiques des musées est également perçue comme un moyen économique d'enrichir les collections et de rentabiliser au maximum les ressources des collections au profit du public. Dans cette perspective, le projet envisage de promouvoir les standards en matière de prêts à long terme ainsi que les directives pour les bonnes pratiques entre musées. Ces prêts devraient être encouragés par l'intensification des échanges et partenariats entre musées.

Favoriser la confiance entre institutions reste naturellement un point primordial dans ce projet. Le « Plan d'Action » prévoit ainsi d'encourager les contacts et de développer des partenariats entre musées, de soutenir et d'élargir les réseaux européens de musées, de développer des directives et recommandations concernant les meilleures pratiques et de mettre à disposition des outils de formation professionnels.

Quant à la numérisation des collections, il est clair que celle-ci facilite grandement l'accès au patrimoine culturel européen : il peut s'agir en effet de mobilité virtuelle. Par ailleurs, la numérisation des collections facilite les contacts et l'échange d'informations sur celles-ci entre musées. La numérisation du patrimoine culturel et scientifique dépasse largement le cadre de ce projet et est soutenue par de nombreuses initiatives de coopération européenne telles que i2010 Digital Libraries Initiative, Minerva, MinervaPlus et Michael.

C'est un vaste et ambitieux chantier qui a été entamé, dont les enjeux dépassent le cadre strict de la mobilité. Ce n'est pas l'intensification à tout prix de la mobilité des collections qui est ici visée, mais bien

l'accès au patrimoine culturel européen par le biais de l'amélioration des conditions sous-jacentes à celui-ci. Le souci de la protection physique des œuvres impose en effet, pour mener à bien ce projet, une harmonisation par le haut des standards de prêts, des conditions d'accueil et de traitement des œuvres, en ce compris les équipements muséaux.

Liens utiles

- Le site officiel du projet : <http://www.museumcollectionsonthemove.org>
- Le site officiel du réseau NEMO : www.ne-mo.org
- L'étude « Lending to Europe. Recommendations on collection mobility for European museums » : http://www.museumcollectionsonthemove.org/references/Lending_to_Europe.pdf
- Le « Plan d'Action pour la Promotion à l'intérieur de l'Union européenne de la Mobilité des Collections de Musées et des Standards en matière de prêts » : http://www.nba.fi/mobility/Action_Plan_for_the_EU_Promotion.pdf
- Les « Principes généraux de gestion des prêts et échanges d'œuvres d'art entre établissements » du Groupe Bizot, en version anglaise : http://www.museumcollectionsonthemove.org/references/Bizot_Admin_of_loans.pdf
- L'étude n°2003-4879 sur les garanties d'État rédigée par la « Réunion des Musées nationaux » (France) avec le concours des « Staatliche Museen zu Berlin » : http://ec.europa.eu/culture/eac/sources_info/studies/garanti_fr.html

1. Il s'agit du « groupe des responsables des musées et institutions organisateurs d'expositions » créé en 1992 à l'initiative de la Réunion des Musées nationaux (France). Il se réunit deux fois par an en deux formations, l'une européenne et l'autre internationale.

2. Loi du 14 juin 2004 modifiant le Code judiciaire en vue d'instituer une immunité d'exécution à l'égard des biens culturels étrangers exposés publiquement en Belgique.

Publications 2006 des musées conventionnés et du Musée royal de Mariemont

Bastogne – Musée en Piconrue

• *Bestiaire d'Ardenne. Les animaux dans l'imaginaire. Des Gallo-romains à nos jours* (318 p., ill.)

L'album, qui accompagne l'exposition 2006, dresse l'inventaire des principales figures animales dans l'art et la littérature comme dans les rites religieux de protection sur le territoire de l'ancien duché de Luxembourg. Il relève l'importance et la signification de la présence animale dans l'imaginaire social et dans le langage religieux et symbolique de l'Antiquité à nos jours, du culte du dieu gallo-romain Intarabus à la Foire de Libramont, en passant par les légendes des saints Hubert et Remacle. Il y est aussi question de la sirène Mélusine, mythe fondateur de la Nation luxembourgeoise, et du sanglier, symbole identitaire de l'Ardenne et de la province de Luxembourg.

Binche – Musée international du Carnaval et du Masque

• G. KOSTADINOVA, M. REVELARD & F. ANSION, *Carnaval de Binche: sociétés de fantaisie du mardi gras d'antan* (74 p., ill.)

Ce catalogue d'exposition présente une analyse orientée vers les nombreuses sociétés de fantaisie qui animèrent autrefois le carnaval de Binche. La participation de ces personnages multiples, appelés Conspirateurs, Albanais, Mousquetaires, Chics Types ou Princes d'Orient, ne remonte peut-être pas à un temps aussi immémorial que pour le Gille; néanmoins, leurs origines appartiennent déjà à l'histoire ancienne. L'ouvrage propose

également un article sur le personnage de Pierrot et est illustré de nombreux documents anciens.

• *Le masque, l'autre visage de l'humanité – 30 ans, une sélection de pièces remarquables* (74 p., ill.)

Ce catalogue est celui de l'exposition organisée à l'occasion du 30^e anniversaire du Musée du Masque. Il présente une quarantaine d'objets majeurs faisant partie des collections du Musée et provenant des cinq continents. Il s'agit de masques et costumes, mais également de silhouettes d'ombre et de marionnettes.

Bruxelles – Musée bruxellois de l'Industrie et du Travail – La Fonderie

• *Destination Bruxelles. Le tourisme, un secteur d'avenir (= Cahier de La Fonderie, 34 – 76 p., ill.)*

Regard historique et actuel sur Bruxelles qui fut (et reste!) l'une des plus importantes destinations touristiques du pays. Thèmes développés: le rôle des guides touristiques (personnes et livres), la place des musées dans le tourisme, l'Horeca et le commerce ou encore les politiques urbaines.

• *Tout feu, tout flamme (= Cahier de La Fonderie, 35 – 108 p., ill.)*

La fabuleuse aventure du chauffage domestique en Belgique, du poêle au chauffage central, racontée par des spécialistes et illustrée d'une iconographie inédite. Thèmes développés: l'industrie belge de la poêlerie, la révolution du confort domestique, le design

et la publicité des appareils de chauffage, les collections belges liées au chauffage.

Charleroi – Musée de la Photographie

• X. CANONNE & F. DEGOUYS, *Julien Coulommier. Entre mondes* (112 p.)

Tout comme Gilbert De Keyser ou Serge Vandercam, le photographe belge Julien Coulommier a tourné le dos au réalisme autant qu'à l'idéalisation, créant un univers visuel souvent mystérieux ou fantastique, oscillant entre l'interprétation du réel et la complète abstraction. C'est dans un contexte, qui voyait ressurgir l'abstraction et le sur-réalisme, que Julien Coulommier fonda son œuvre sur la non figuration. Se basant sur des éléments de la réalité quotidienne parfois banale, le photographe, âgé aujourd'hui de 84 ans, les a transfigurés, créant un monde hallucinant, duquel surgissent d'étonnantes créatures.

• *Bois du Cazier, Marcinelle 1956* (5^e éd. revue et complétée, 108 p., 80 ph.)

Cinquante ans après la catastrophe restée dans les mémoires, au-delà même de nos frontières, les Archives de Wallonie et le Musée de la Photographie à Charleroi publient la cinquième édition complétée d'un texte interpellant de Marcel Mariën, *Le grand étal*, écrit peu après les événements, et d'une photographie de Leo Dohmen.

Flémalle – Préhistosite de Ramioul

• F. COLLIN & A. GOB, *Le Préhistosite en*

questions. *Catalogue du musée de la Préhistoire en Wallonie*

Cette publication réunit de manière interactive l'ensemble des contenus présentés dans le musée. 65 questions que tout un chacun peut se poser sur la Préhistoire trouvent des réponses simples et illustrées par des « objets témoins » du musée. Une publication de synthèse sur la Préhistoire destinée au grand public et, plus particulièrement, aux milieux scolaires.

• C. LEPERS, *Arcs et flèches, Histoire et Savoir-faire* (= hors série n° 1 du *Bulletin de la Société royale belge d'Études géologiques et archéologiques « Les Chercheurs de la Wallonie »*, 2006 (2005), 216 p.)

Depuis 1999, les Chercheurs de la Wallonie animent une section de tir à l'arc préhistorique où des passionnés fabriquent des arcs et flèches « préhistocompatibles ». Christian Lepers, animateur de groupe, réalise une synthèse richement illustrée de l'archerie de la Préhistoire aux temps modernes, en abordant tant les aspects archéologiques que les techniques de fabrication. Un ouvrage pour les scientifiques comme pour les bricoleurs.

• *Bulletin de la Société royale belge d'Études géologiques et archéologiques « Les Chercheurs en Wallonie »*, 44, 2006 (2005)

Ce tome réunit les actes du colloque Archéologie et publics organisé conjointement par le Préhistosite de Ramioul et les Chercheurs de la Wallonie à l'occasion des dix ans du Préhistosite et une dizaine d'articles consacrés à l'archéologie régionale, la biospéléologie et des traditions populaires.

La Louvière – Centre de la Gravure et de l'Image imprimée

• V. BLONDEL, J. LAMBERT ET J. VAN DER VRECKEN, *Cuba s'affiche*.

Collection José Lambert (catalogue d'exposition, 16.09.06–17.12.06, 80 p., ill.)

L'ouvrage propose de nombreuses reproductions sélectionnées parmi les 160 affiches sérigraphiées exposées, éditées par l'Instituto cubano del arte e industria cinematograficas et l'Organisation de Solidarité avec les Peuples d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine. Il consiste en une approche de l'affiche politique et de l'affiche de cinéma.

• C. JOUBERT, *Jaume Plensa. Livres, estampes et multiples 1978-2005* (= *Guide du visiteur de l'exposition*, 21.01.06–16.04.06, 16 p., ill., co-éd. avec Arte News Magazine)

La Louvière – Écomusée du Bois-du-Luc

• J. PUISSANT, G. VANDE VIJVER, Y. QUAIRIAUX, A. DEWIER, K. HAUDY, I. STRAUVEN, O. CNOKAERT, B. MORITZ, P. RASSON & M. THIRY, *Baume & Marpent. De la Haine au Nil: itinéraire d'un géant*
Cet ouvrage va à l'origine de Baume & Marpent, fonderie établie en 1853 le long de la gare d'Haine-Saint-Pierre par Clément Delbègue, médecin originaire de Morlanwelz. Absorbant ses rivales, modernisant ses équipements, créant des usines au Congo belge, en Égypte et au Brésil, Baume & Marpent arpente le globe pour y développer ses projets en ingénierie métallique.

Cette publication repose sur des fonds d'archives exceptionnels (plans techniques, devis, catalogues de production, archives administratives, etc.) conservés à l'Écomusée du Bois-du-Luc. Les témoignages des ouvriers, employés et ingénieurs associés aux archives d'institutions publiques ou de collections privées permettent de retracer l'essor et le déclin fabuleux de l'entreprise.

• *Des puits de lumière / Des cris en négatif (s)*. (= Carnet n° 1 du cycle *Extraire*, préface de G.

VERCHEVAL – Collection de négatifs sur verre et 29 photographes: B. Bay, A. Breyer, C. Carez, J.-L. Deru, C. Meynen, O. Navarre, J. Salgaro, L. Van Malderen, V. et G. Vercheval, etc.)
Avec l'exposition *Des puits de lumière / Des cris en négatif (s)*, la photographie inaugure le cycle *Extraire*, qui vise à mettre en lumière la force d'inspiration de la mine dans l'art. Trois regards sont croisés. Le premier point de vue émane de la Société des Charbonnages du Bois-du-Luc, qui s'engage, de la fin du XIX^e siècle au milieu du XX^e siècle, dans une entreprise photographique. Le deuxième point de vue est celui des habitants des corons, anciennes habitations construites et gérées autrefois par le charbonnage. Enfin, le troisième point de vue est celui des 29 photographes qui ont exploré le site exploité, abandonné et reconverti. Au carrefour de ces trois regards, l'Écomusée, qui se veut être le miroir de son territoire, confronte de multiples images.

• A. DEWIER, *La Louvière, collection Mémoire en images* (éd. Tempus)
En 1869 naît La Louvière. Ville champignon qui attire une main-d'œuvre issue d'horizons proches ou lointains, La Louvière s'érige brusquement au rythme de l'industrialisation. Les charbonnages, les faïenceries, les entreprises de construction métallique et ferroviaire foisonnent, innovent et sont connectés par un réseau dense de routes, de canaux et de voies ferrées. L'ouvrage dévoile La Louvière de son éclosion à nos jours à travers deux cents photographies et cartes postales. Des collections privées et, surtout, celles de l'Écomusée livrent leurs précieux témoignages.

Morlanwelz – Musée royal de Mariemont

• *Celtes. Belges, Boïens, Rèmes, Volques...*

(catalogue d'exposition, 420 p., ill.)

L'ouvrage réunit des contributions originales de spécialistes émanant de plusieurs centres de recherches. Il présente une vaste synthèse sur l'Europe des Celtes et, plus particulièrement, sur l'histoire des quatre grands peuples que sont les Belges, les Boïens, les Rèmes et les Volques. La partie catalogue décrit et illustre les quelque mille objets présentés dans l'exposition.

• N. K. DUNG & C. NOPPE, *À la rencontre des potiers du fleuve Rouge. Un itinéraire culturel* (122 p., ill.)

Éditée à l'occasion de l'exposition sur les potiers du fleuve Rouge, fruit d'un partenariat entre la Communauté française et le Ministère de la Culture et de l'Information du Vietnam, cette publication rassemble des contributions originales relatives aux richesses patrimoniales de quatre villages de potiers aux abords du fleuve Rouge: Bat Trang, Phu Lang, Thô Ha et Đông Triêu.

• L. RECCHIA, *Vincent Beague. Porcelaines* (= *Arts céramiques contemporains* 1 – 55 p., ill.)

Cet ouvrage est le premier volume d'une nouvelle collection consacrée aux créateurs belges ou étrangers actifs dans le domaine des arts du feu et de celui de la porcelaine en particulier. Céramiste belge né à Comines en 1955, Vincent Beague est l'auteur d'une vaste production de grès tournés et de pièces à vocation sculpturale.

• P.-J. FOULON, *Jean-Luc Herman. Couleurs poétiques* (24 p., ill.)

Il s'agit du catalogue des livres d'artistes illustrés et réalisés par le peintre d'origine liégeoise Jean-Luc Herman, livres appartenant à la donation effectuée par l'artiste au Musée de Mariemont. L'ouvrage compte également une biographie de J.-L. Herman.

• *Le Livre. Variations et déclinaisons. Une exposition de l'Atelier du Livre de Mariemont. Livres animés. Livres d'artistes. Livres-objets. Livres textiles. Papiers décorés. Reliures. Restaurations* (feuilles, ill.).

Cet ensemble de feuillets constitue le catalogue des œuvres créées au sein de l'Atelier du Livre de Mariemont.

• *L'art du livre 1 : Reliures contemporaines, reliures et installation* (co-éd. avec Labor et Communauté française de Belgique, 350 p., ill.)

Cette publication est parue à l'occasion de l'exposition *L'art du livre : matérialité* présentée à la Maison de la Culture de Tournai du 7 octobre au 26 novembre 2006. Fort de quelque 350 pages, cet ouvrage est à la fois un livre de référence pour la connaissance de la reliure ancienne et, surtout, contemporaine en Communauté française, mais aussi et peut-être avant tout un répertoire professionnel particulièrement détaillé présentant près de quatre-vingts créateurs actuels de reliures, livres-objets ou installations ayant trait au livre.

• B. MEURICE, *Autos 1900 (Fonds Geoffroy de Beaufort)* (72 p., ill.)

Ce catalogue a été rédigé à l'occasion de l'exposition d'une sélection de livres offerts à Mariemont par le comte Geoffroy de Beaufort; l'ouvrage présente quelques œuvres représentatives de cette collection exceptionnelle essentiellement consacrée à la littérature automobile du début du XX^e siècle. Cette collection contient également d'autres fonds spécifiques tels que la littérature de jeunesse, l'antoinisme et le dorisme, les chiens de mitrailleuse, la science-fiction et la spiritualité.

• M.-C. BRUWIER & A.-F. RASSEAUX (coord.) *Connaître... les anciennes écritures et les alphabets par les collections du Musée*

royal de Mariemont (68 p., ill.)

Ce dossier a été édité à l'occasion de l'exposition *Alphabet*, organisée au Musée royal de Mariemont en 2006 et qui s'intègre à la collection initiée par le Service pédagogique du Musée afin d'illustrer certains thèmes spécifiques des collections.

• *Les Cahiers de Mariemont, 34: Champa* (82 p., ill.)

Les Cahiers de Mariemont constituent la publication scientifique périodique du Musée royal de Mariemont, commencée en 1970. Ce numéro est consacré à la civilisation du Champa et édité à la suite de l'exposition *La fleur du pêcher et l'oiseau d'Azur. Arts et civilisations au Vietnam* (2002).

Seneffe – Domaine du Château de Seneffe

• P. AMEL & M. HANSSENS, *Maroc: Couleurs & Matières* (24 p., ill.)

Le catalogue propose un regard sur l'exposition du même nom, qui a comme point de départ la céramique marocaine citadine des XVIII^e et XIX^e siècles. Anciennes ou contemporaines, les formes et les couleurs caractéristiques des arts marocains traversent le temps au Domaine du Château de Seneffe.

• M. HANSSENS, *Sculptures: Formes & Couleurs* (24 p., ill.)

Ce catalogue d'exposition montre comment le Parc du Domaine du Château de Seneffe s'est laissé séduire par les œuvres d'artistes sculpteurs, qui rythment à leur manière les couleurs, le temps et l'espace: Thierry Bontridder, Pol Bury, Niki de Saint-Phalle, Marta Pan et Takis.

Tournai – Centre de la Tapisserie, des Arts du Tissu et des Arts muraux

• *Catalogue Recherches 2006*

Constitué de dix cahiers indépendants, ce

catalogue accompagne l'exposition annuelle des boursiers de chaque exercice. Il en retrace les travaux poursuivis durant l'année dans les trois départements : tapisserie, textile, structure.

• *L'or et le fil, rétrospective de l'artiste Olga Boldyreff* (œuvres des années 1980 à 2006)
Publié à l'occasion de l'exposition du même nom, ce catalogue présente, à travers des thèmes chers à l'artiste, comme l'errance, la joie

et l'amour, l'œuvre d'Olga Boldyreff. L'artiste emprunte des techniques à l'art populaire : le fil devient métaphore du trait et elle délaisse les techniques habituelles du dessin ou de la peinture pour choisir la broderie comme moyen pictural.

• *Chevalier Masson – Les Drapiers* (Liège)
Pour la première fois, le Centre de la Tapisserie présente très complètement dans une publi-

cation un lieu et une exposition qui lui sont géographiquement extérieurs : la Galerie des Drapier et sa première exposition, *Chevalier-Masson*. Eric Chevalier et Anne Masson œuvrent surtout, mais pas seulement, dans le domaine du textile, du design et du vêtement. En ouvrant un discours nouveau dans les « entre-deux de l'art » avec humour et raffinement, ils abordent réellement une réflexion au cœur de la matière.

Liste des membres des commissions consultatives en Patrimoine culturel

Commission du Patrimoine culturel mobilier

Véronique Bucken, Jean-Patrick Duchesne, Pierre Gilissen, Francis Hautmont, Valentine Henderiks, Pierre-Yves Kairis, Jacky Legge, Marylène Laffineur-Crépin, Dawinka Laureys, Albert Lemeunier, Anne Liénardy, Régine Remon, Philippe Tomsin, Jacques Toussaint, Claude Vael, Benoît Van Den Bossche, Laurent Verslype, Gaëtane Warzée
Secrétariat: Claude Vandewattyne

Conseil des Musées et autres Institutions muséales

Henry Cahay, Véronique Carpiaux, Pierre Cattelain, Constantin Chariot, Fernand Collin, Diana Gasparon, André Gob, Jean-Pierre Jacquet, Pascal Lefèbvre, Chantal Lemal-Mengeot, Pascale Recht,

Joël Roucloux, Christelle Rousseau, Jacques Toussaint, Catherine Van Zeeland, Damien Watteyne
Secrétariat: Geneviève Van Nimmen

Conseil d'Ethnologie

Céline Bouchat, Jean-Denys Boussart, Constantin Chariot, Jacques Charneux, Christel Deliège, Jean-Pierre Ducastelle, Jean-Marie Duvosquel, Jean-Jacques Gaziaux, Alexandre Keresztessy, Léon Lemaire, Michel Revelard, Ljiljana Simic, Marie-Claude Thurion, Jacques Willemart
Secrétariat: Daphné Bourgoing

Conseil des Centres d'Archives privées

Eric Brogniet, Didier Devriese, Jean-Marie Duvosquel, Florence Gillet, Annette

Hendricks, Catherine Lanneau, Jean-Pierre Nandrin, Valérie Piette, Bénédicte Rochet, Benjamin Scraeyen, Paul Servais, Claude Vael, Daniel Van Meerhaeghe, André Vanrie
Secrétariat: Daphné Bourgoing

Conseil d'Héraldique et de Vexillologie

Philippe de Bounam de Ryckholt, Christophe Defossa, Albert Derbaix, Clément de Saint Martin, Adrien Dupont, Jean-Marie Duvosquel, François-Xavier Geubel, Colienne Lejeune de Schiervel, Christiane Pantens - *Invité*: Jean-François Orban
Secrétariat: Jean-Paul Springael

La collection du patrimoine culturel

Acquisitions de l'année 2006

(Caroline Marchant
Attachée au Service du Patrimoine culturel

En 2006, l'éclectisme était une fois de plus au rendez-vous en ce qui concerne les achats effectués par le Service du Patrimoine culturel. L'acquisition et la mise en dépôt de 45 œuvres ou objets de collection ont ainsi permis à dix musées situés à Bruxelles ou en Wallonie de compléter ou de renforcer leur collection.

Une collection archéologique provenant du site du Trou del Leuve de Sinsin a été acquise et déposée au sein du Musée archéologique de Namur. Le site du Trou del Leuve est considéré comme un des sites majeurs de l'Âge du Bronze de Belgique, de par la quantité et la qualité des objets qui y ont été découverts. Le site était alors utilisé comme grotte sépulcrale. Les objets datent de l'Âge du Bronze final (phases IIb/IIIa, entre 1000 et 900 B.C.) et sont caractéristiques de la culture « Rhin-Suisse-France orientale ». Outre de nombreux objets en bronze, le lot est composé de deux pièces exceptionnelles, à savoir des ornements capillaires en or en forme de panier, munis de deux pédoncules et portant un décor constitué de nervures parallèles obtenues au repoussé sur la feuille d'or. L'intérêt de ces objets découle de leur rareté et de leur répartition géographique particulière : hormis des ornements similaires provenant du site du Trou de Han (Han-sur-Lesse), les autres exemplaires connus proviennent d'Italie (nécropole de Chiavari en Ligurie) et du Maroc (plusieurs sites)¹.

La Communauté française a procédé à l'acquisition d'une pièce d'orfèvrerie à destination des collections du Musée d'Histoire et du Folklore d'Ath. Il s'agit d'une cafetière en argent au corps à décor de côtes torsadées reposant sur trois pattes de lions et au bec verseur prenant la forme d'une tête de dauphin. Un poinçon à tête de lion identifie son auteur comme Jean-Louis Phillipront, maître orfèvre à Ath de 1752 à 1789 et grand maître de la confrérie de Saint-Éloi de 1761 à 1762. Il est l'un des dignes représentants de la grande période de l'orfèvrerie athenaise, qui s'étend essentiellement de 1760 à 1789.

Les Musées provinciaux luxembourgeois du Fourneau Saint-Michel ont pu accueillir au sein du musée de la Vie rurale en Wallonie une planteuse de pommes de terre datant du début du siècle dernier. Cette pièce sera utilisée lors de séances d'animation organisées par l'institution.



Ornements capillaires en or provenant du site du Trou del Leuve, Âge du Bronze final © CReA/ULB

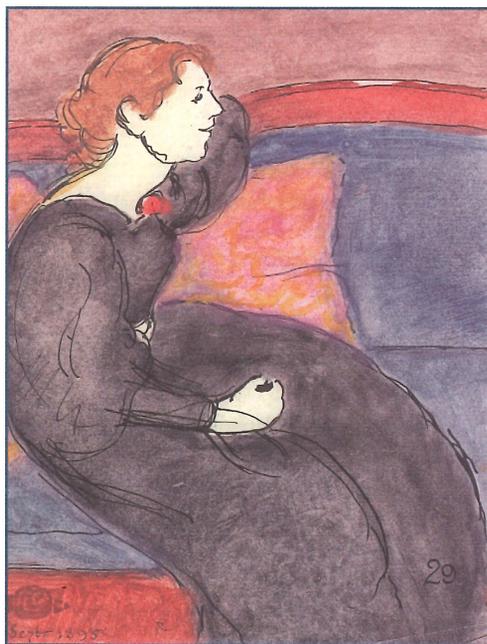
Trois pièces décoratives sont venues enrichir le décor somptueux du Musée Horta de Bruxelles : *Léda et le Cygne*, bronze patiné de Victor Rousseau (1865-1954), un vase en étain à motifs de pavots de Philippe Wolfers (1858-1929) ainsi qu'un milieu de table en bronze et marbre d'Égide Rombaux (1865-1942), le *Venusberg*. La ronde des filles-fleurs inspirée par l'œuvre wagnérienne est un sujet traité à plusieurs reprises par Égide Rombaux. Cette pièce d'un grand raffinement existe également en argent et marbre.

La Communauté française a également fait l'acquisition d'un tableau de Frantz Charlet (1862-1928) pour compléter les collections du Musée Charlier de Bruxelles. Frantz Charlet, membre fondateur du groupe des XX, était un ami de Guillaume Charlier. L'œuvre, titrée *Vue d'intérieur à Marken*, représente une scène intimiste baignée de lumière. Elle a été exécutée lors d'un voyage aux Pays-Bas en compagnie de James Whistler.

Dante et Virgile aux enfers, pastel aux couleurs surprenantes, est une œuvre symboliste de l'artiste Henry De Groux (1867-1930), fils du peintre Charles De Groux. Artiste au trait et au tempérament bouillonnant exclu des XX en 1890, Henry De Groux s'exila à Paris où il fréquenta pendant un temps les milieux intellectuels avant de passer la fin de sa vie en Provence. Il connut une grande célébrité entre 1890 et 1905, aussi bien en France qu'en Belgique, notamment avec sa toile monumentale *Le Christ aux Outrages*. Le décalage entre sa célébrité d'antan et l'oubli relatif dans lequel il est tombé aujourd'hui tient notamment à la grande dispersion de son œuvre. Ce pastel fait partie d'une série exécutée vers 1895 sur le sujet de la *Divine Comédie* de Dante. Elle a aujourd'hui rejoint les collections du Musée d'Ixelles.

La salle de vente Pierre Bergé & associés à Bruxelles a mis en vente le 28 novembre un ensemble d'œuvres de l'artiste Georges Lemmen (1865-1916) provenant de l'ancienne collection Thevenin-Lemmen. Cette collection,

propriété de la fille de l'artiste, avait été éparpillée en 1992 lors d'une vente à l'hôtel Drouot de Paris. La Communauté française a pu acquérir lors de la vente bruxelloise six œuvres sur papier, exécutées au crayon, à l'aquarelle ou à l'encre de chine. George Lemmen est étroitement lié à l'effervescence intellectuelle de la fin de siècle, ayant participé aux grands courants d'avant-garde de son époque (les XX, le cercle *Vie et Lumière*, *La Libre Esthétique*). Il a su assimiler avec talent différents mouvements artistiques de son époque tout en gardant une personnalité propre, s'exprimant pleinement dans ses portraits pensifs et intimistes. C'est dans cette veine que se situe la majorité des œuvres acquises. Celles-ci ont rejoint les collections du Musée d'Ixelles, musée qui avait organisé en 1997 une rétrospective de l'artiste.



Georges Lemmen, *Femme assise*, encre et aquarelle sur papier, 1895 © Pierre Bergé & associés

C'est une collection particulière qui est venue enrichir le Musée international du Carnaval et du Masque de Binche avec l'acquisition d'une série de douze masques en cuir représentant essentiellement des personnages de la Commedia dell'Arte tels Arlequin, Pulcinella, Brighella ou Pantalone. Il ne s'agit pas ici d'œuvres datant de l'âge d'or de ce genre théâtral, mais de créations issues d'un atelier italien de grande renommée, l'atelier Sartori. Ces masques ont été réalisés entre 1951 et 1982 sur base de modèles anciens et selon une technique de travail du cuir redécouverte après deux siècles d'oubli et réinventée par Amletto Sartori, qui contribua ainsi à la renaissance contemporaine de ce type de théâtre. Les Sartori, père et fils, ont créé des masques pour de nombreux hommes de théâtre de renom tels que Jean-Louis Barrault, Giorgio Strehler ou Dario Fo. L'accueil de cette collection vient opportunément combler une lacune au sein du musée binchois.

Le XX^e siècle est également représenté par l'acquisition d'un bureau dessiné par Le Corbusier en 1952 pour la Cité radieuse de Marseille. La Cité radieuse est l'une des plus célèbres créations de l'architecte franco-suisse Le Corbusier (1887-1965), figure incontournable de l'architecture du XX^e siècle et pionnier du design contemporain.

Ce bureau en bois n'existe qu'en deux exemplaires. Il vient former, avec la cuisine provenant de la même Cité et acquise par la Communauté française en 2001, un ensemble unique en Europe. La reconstitution de cet ensemble au sein des Archives d'Architecture moderne de Bruxelles constitue une très belle opportunité.

La Communauté française a procédé à l'achat d'une photographie titrée *Houston, Texas, 1974*, œuvre de l'artiste new-yorkais Mitch Epstein né en 1952. Celle-ci vient prendre place au sein du Musée de la Photographie de Charleroi, dont les collections exposées pourront s'étendre grâce à l'ouverture au printemps 2008 d'une nouvelle aile. Elle vient étoffer une collection d'œuvres de photographes américains déjà fort significative.



Jean-Louis Philliprout, *Bec verseur de la cafetière en argent au poinçon*, Ath, 1788 © Guy Dauvillée et Jocelyn Flament

On citera pour conclure l'achat d'une fontaine en acier inoxydable de Pol Bury (1922-2005) qui s'intègre avec bonheur aux jardins du Château de Seneffe. Le célèbre artiste hennuyer, considéré comme un des pères de l'art cinétique, s'est éteint alors que se tenait une exposition de ses œuvres en ce lieu. Cette acquisition prend la forme d'un hommage à ce créateur infatigable d'une œuvre aussi vaste que variée.

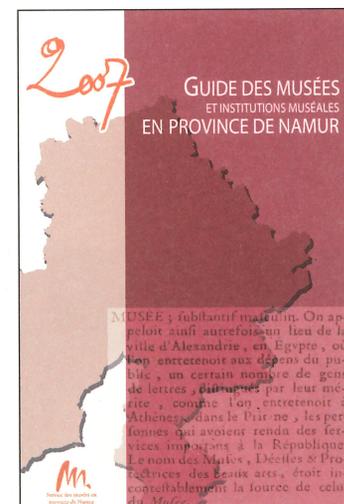
1. E. Warmenbol, *Or, oreilles, corbeilles. À propos de deux parures du Bronze final trouvés au Trou del Leuve à Sinsin (Namur, Belgique)*, dans *Archéo-Situla*, 11, 1991, pp. 4-19.

Le Guide des musées et institutions muséales en province de Namur 2007

(Nathalie Nyst

Attachée au Service du Patrimoine culturel

Cette année, la Province de Namur a publié la première édition d'un *Guide des Musées et institutions muséales*. Dans son *Introduction*, l'éditeur responsable, Jacques Toussaint, conservateur en chef du Musée provincial des Arts anciens du Namurois et directeur du Service des musées en province de Namur, explique que ce Service a édité cet outil non pas pour « galvauder le label Musée et rassembler sous une même bannière des institutions non conformes aux prescriptions communautaires et plus largement internationales », mais car il est désireux d'insuffler un esprit fédérateur et de favoriser le développement des musées et autres institutions établis sur son territoire. Le Guide s'inscrit par ailleurs dans la politique de communication de l'information inaugurée en automne 2006 avec la création du trimestriel *Journal des musées en province de Namur*.



Première de couverture du Guide des musées et institutions muséales en Province de Namur 2007

Sur le plan formel, cette publication réalisée en quadrichromie présente les 71 musées et institutions muséales répertoriés par ordre alphabétique de commune et sans établir de distinction ni quant au modèle de la structure (musée, centre d'interprétation, d'exposition, etc.), ni quant à la nature de ses collections (art, archéologie, ethnographie, sciences, histoire, etc.).

Chaque institution bénéficie de deux pleines pages agrémentées de plusieurs photographies. Outre les coordonnées complètes, le petit texte de présentation précise les périodes et heures d'ouverture, avant de décrire brièvement

les collections. Les indications reprises dans cet ouvrage ont été collationnées par Céline Delfosse et Françoise Noël du Service des musées.

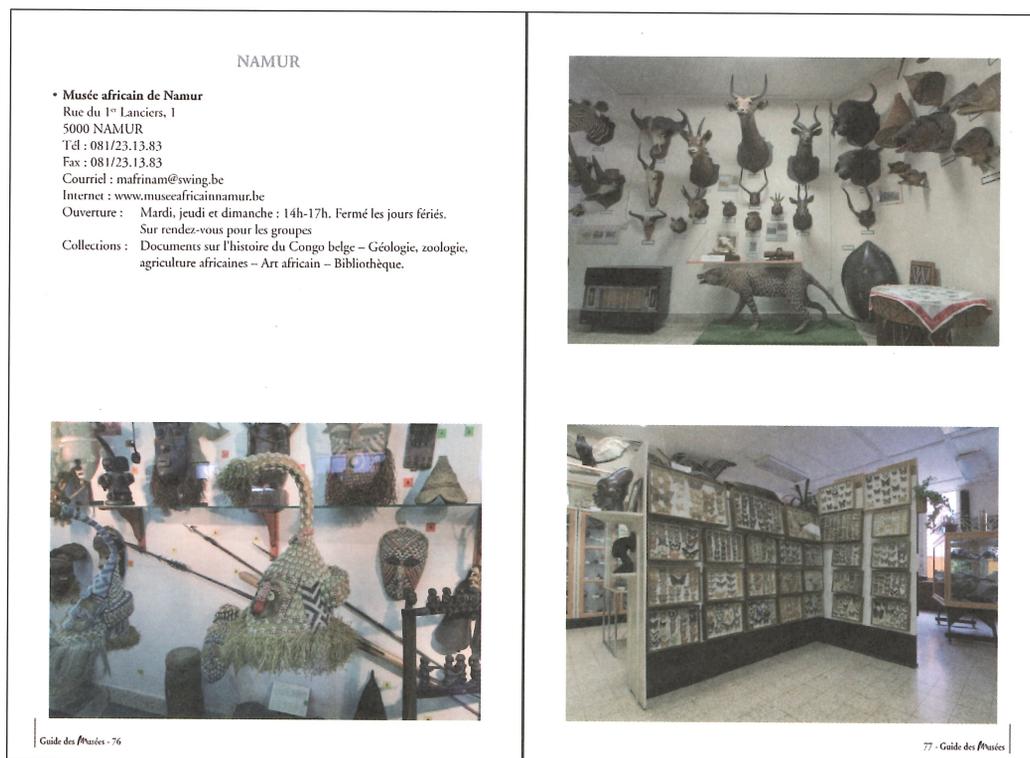
Comme son confrère de la Province de Liège, ce nouveau Guide est conçu pour un public très large et très varié.

Carte d'identité

- Format 21,7 × 15,5 cm
- 160 pages
- 1 carte de la province de Namur en page 6
- 2 index, l'un alphabétique des musées, l'autre des musées par commune
- Disponible dans les principaux musées de la province de Namur et principalement au Musée provincial des Arts anciens du Namurois : musee.arts.anciens@province.namur.be
- T. 081 22 00 65 – F. 081 22 72 51
- Prix : 10 € (+ frais de port)
- Isbn : 2-9600563-6-1

Personne de contact

Jacques TOUSSAINT
jacques.toussaint@province.namur.be
 T. 081 22 00 65



Les pages 76 et 77 du Guide des musées et institutions muséales en Province de Namur 2007

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