

# Du Musée des Beaux-Arts au Musée des Beaux-Arts

Actes du colloque

Liège • museum numéro spécial • juin 2012





## Sommaire

- 5 Ouverture des travaux par Jean Pierre Hupkens, Échevin de la Culture et des Relations Interculturelles de la Ville de Liège.
- Christine Renardy, Historienne, Premier Directeur, Ville de Liège,  
7 *Le BAL, une curieuse succession de métamorphoses*
- Jean-Patrick Duchesne, Professeur ordinaire à l'ULg,  
André Gob, Professeur ordinaire à l'ULg,  
11 *Pour un Musée des Beaux-Arts à Liège*
- Jacques Toussaint, Conservateur du Musée des Arts anciens du Namurois, Président de la Commission consultative du Patrimoine mobilier,  
15 *Les trésors du BAL*
- Jean-Marc Gay, Directeur des Musées de la Ville de Liège,  
19 *Qu'acheter pour le BAL ?*
- Régine Rémon, Première Conservatrice du BAL,  
23 *Entre mécènes et donateurs, pour un enrichissement des collections du BAL.*
- Pierre-Yves Kairis, Chef de la Conservation-restauration, Institut royal du Patrimoine artistique,  
27 *La recherche, fonction primordiale pour un musée, fût-il des Beaux-Arts!*
- Catherine Defeyt, Doctorante, Centre européen d'Archéométrie de l'ULg,  
33 *Un cas d'espèce. Révision de l'histoire matérielle de la famille Soler.*
- Corinne Van Hauwermeiren, Conservateur-restaurateur des Musées de la Ville de Liège,  
37 *Fragilité d'un patrimoine : Les collections du BAL auscultées.*
- Julie Bawin, Première Assistante et Maître de Conférence à l'ULg,  
41 *Quel Musée des beaux-arts pour quel art contemporain ?*
- Noémie Drouguet, Assistante et Maître de Conférence à l'ULg,  
45 *Des réserves pour le BAL, entre théorie et pratique.*

La fermeture prochaine du Musée d'Art moderne et d'Art contemporain, pour de grands travaux qui donneront naissance au CIAC, accélère la création du BAL (Musée des Beaux-Arts de Liège), qui regroupera dès 2012 les collections du MAMAC, du Musée de l'Art wallon, du Cabinet des Estampes et des Dessins, et le fonds d'art ancien de la Ville.

Cette re-création d'un musée des Beaux-Arts à Liège, si elle est bienvenue, ne va pas sans question. C'est de ces questions que l'Université de Liège et les Musées de la Ville ont débattu publiquement le 14 novembre 2011.

Organisation du colloque,  
Régine Rémon,  
Première Conservatrice du BAL

Liège.museum

Hors série du bulletin des musées de la Ville de Liège.

Éditeur responsable : Jean Pierre Hupkens.

92, rue Féronstrée, BE-4000 Liège.

Coordination : Régine Rémon,

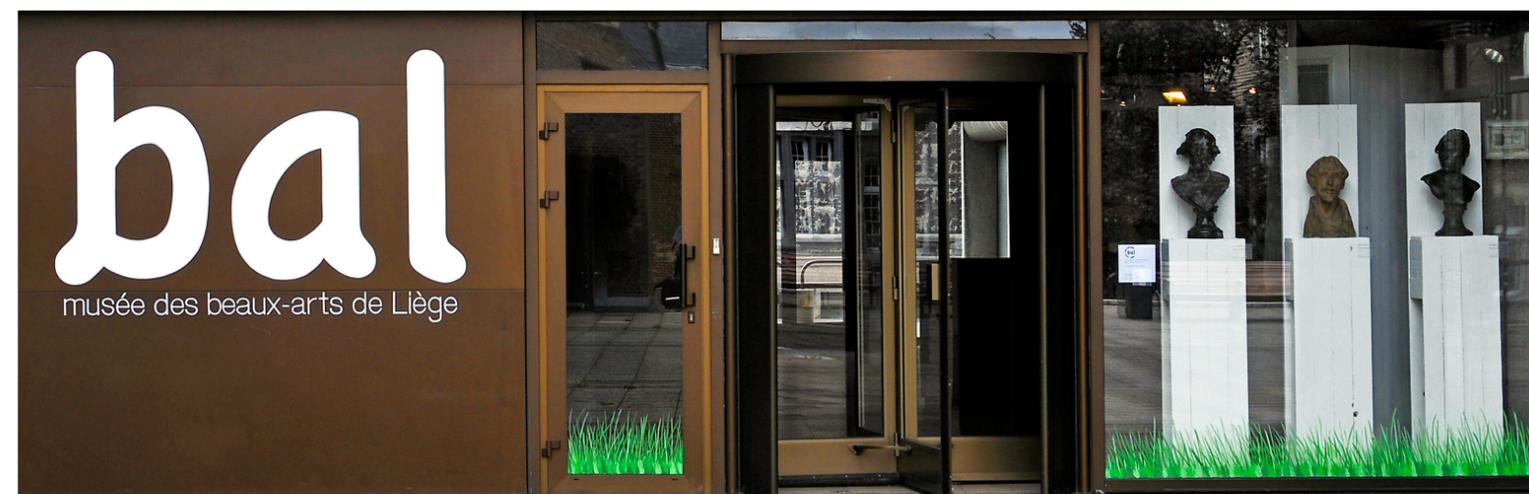
Première Conservatrice du BAL.

[museum@liege.be](mailto:museum@liege.be)

Imprimé à 3 000 exemplaires sur papier recyclé,  
sans chlore, par l'Imprimerie de la Ville de Liège.

Liège, juin 2012

Couverture:  
Godefroid Maes, *Portrait de femme à la fontaine*, 17<sup>e</sup> siècle  
Photo : Marc Verpoorten

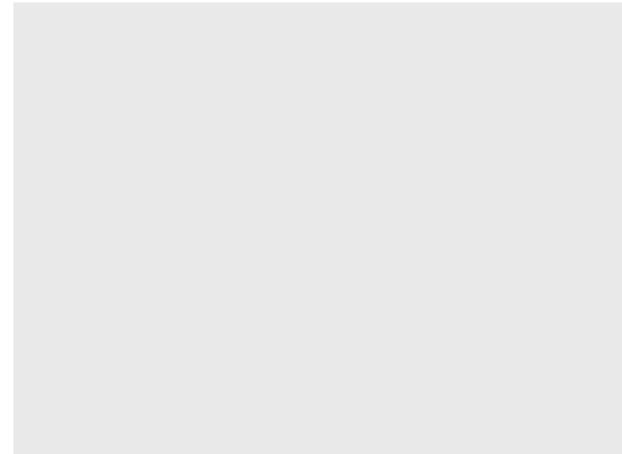




Jean Pierre HUPKENS

Échevin de la Culture

Texte Jean Pierre Hupkens



Texte Jean Pierre Hupkens



Photos : Marc Verpoorten

## Le BAL,

## Une curieuse succession de métamorphoses

Le 20<sup>e</sup> s. débuta très bien à Liège pour la culture. Tout le monde sait qu'en 1905 se déroula la première et toujours unique exposition universelle jamais organisée en Wallonie, mais il est moins « notable » qu'en 1903 a été créé un musée des beaux-arts, enfin digne de porter ce nom.

À Liège, l'idée de créer un musée des beaux-arts n'est pas neuve. On a en effet parfois prêté cette intention à Erard de la Marck, prince reconstruteur de l'État liégeois au 16<sup>e</sup> s. Je noterai quand même qu'à mon sens, les collectionneurs d'ancien régime n'avaient guère à l'esprit l'exposition didactique au plus grand nombre, mais des plaisirs plus égoïstes.

Sous le Régime français, époque bouillonnante et novatrice à bien des égards, Liège espéra comme d'autres villes françaises se voir octroyer un choix d'œuvres ramenées de l'étranger par les armées républicaines. Ces collectes « forcées », puis redistribuées par Bonaparte, ont servi d'ébauche à divers musées municipaux. Mais Paris et ses musées, dont le Louvre, furent gourmands : Liège ne reçut finalement rien, contrairement à d'autres villes « purement françaises ».

Quelques polémiques récentes, repercutées dans les médias, attestent encore aujourd'hui ce constat. Je citerai le diptyque de Pierre-Paul Rubens, dont la cathédrale de Tournai ne possède plus qu'un volet « La délivrance des âmes du purgatoire », son pendant « Le triomphe de Judas Macchabée » étant conservé à Nantes, ou encore la « Conversion de saint Paul » de Bertholet Flémal, actuellement prêtée par les Augustins de Toulouse au Trésor de la cathédrale de Liège.

Fort de ce refus français, et tirant les conclusions de cette expérience négative, dans un sursaut de fierté nationaliste, Nicolas Bassenge, commissaire du Directoire, ordonne en 1796 de collecter les chefs d'œuvres liégeois toujours en place dans les institutions religieuses du département de l'Ourthe. On sait que le fruit de cette récolte inventorié par Dreppe fut un moment entreposé dans l'église des Jésuites wallons, mais aucune exposition publique ne put y être organisée. Il ne fut pas possible non plus de donner un usage muséal aux églises des Carmes et des Sœurs de Hasque, déjà trop vétustes. Pourtant un mécène Louis-Pierre de Saint-Martin, décédé en 1819, veillera à enrichir les collections de sa ville d'adoption par don et legs significatifs.

Né à l'époque française, le rêve d'un museum liégeois est réduit à néant, une ébauche de concrétisation n'interviendra en fait que vingt ans plus tard.

Il faut en effet attendre 1836 pour que le bourgmestre Louis Jamme prenne la décision d'exposer enfin les œuvres rassemblées par Nicolas Bassenge et celles données par le magistrat de Saint-Martin, d'abord dans les salons de « la Violette », puis en face à Saint-André, et enfin à partir de 1860 à l'ancienne halle-aux-draps de Féronstrée. On notera que ces deux derniers lieux étaient totalement inappropriés à un usage muséal

**QUELQUES RENSEIGNEMENTS**

Ce dépliant ne concerne que les musées communaux et paracommunaux. Mais il existe bien d'autres musées qui conservent des collections précieuses (Université, Musée diocésain, etc...) dépendant d'administrations différentes et ne sont pas repris ici.

Les musées liégeois peuvent être classés en quelques groupes :

1. - le groupe « Arts décoratifs et archéologie »  
les Musées d'Ansembourg, Curtius et les sections annexes ;
2. - le groupe « Beaux-Arts »  
les Musées des Beaux-Arts et de l'Art Wallon (et le cabinet des estampes qui y est rattaché) ;
3. - le groupe des Musées spécialisés  
Musée de la Vie Wallonne - Musée d'Armes ;
4. - le groupe consacré à la Musique  
Le Musée Grétry et le Studio Ysaye.

Signales que le Musée Curtius est le siège :

- a) du secrétariat général permanent des Journées Internationales du Verre,
- b) de la Commission archéologique de la ville de Liège,
- c) de l'École pratique d'histoire et d'archéologie régionales,
- d) de l'Institut archéologique liégeois.

**La visite de tous les musées liégeois est gratuite.**

**PLAN DE SITUATION DES MUSEES**

N°	Musée	Adresse
1	Ansembourg	Féronstrée, 114
2	Armes	Quai de Maastricht, 8
3	Art wallon	Parc de la Boverie
4	Beaux-Arts	Rue de l'Académie, 34
5	Curtius	Quai de Maastricht, 13
6	Grétry	Rue des Rocollets, 34
7	Hypocauste	Place Saint-Lambert
8	Galerie lapidaire du Palais	Place Saint-Lambert
9	Studio Ysaye	Conservatoire, rue Forgeur, 14
10	Vie wallonne	Féronstrée, 138

*L'astérisque signale une section annexée du Musée Curtius.*

Suzanne DEBRUGE-JONLET,  
Echevin des Beaux-Arts.

Map showing the locations of museums in Liège, with arrows pointing to specific areas. The map includes labels for 'LA MUSEE' and various streets like 'RUE DE MAASTRICHT' and 'RUE DES RICOULETS'.

Labels on the map: Musée d'Ansembourg (photo A.C.L.), Musée Curtius (photo A.C.L.), Musée des Beaux-Arts (photo A.C.L.), Musée d'Armes (photo Mirois), Vie Wallonne (photo A.C.L.), Musée Grétry (photo D. Daniël), Studio Ysaye (photo A.C.L.), Art Wallon (photo D. Daniël).

**MUSEE DES BEAUX-ARTS**

Les tableaux anciens du Musée des Beaux-Arts, dont la qualité et l'unité ne se discutent pas, consistent en une minorité dans un ensemble consacré surtout aux œuvres des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

Le musée de l'Art Wallon abritant les œuvres des artistes originaires de nos provinces romanes, on trouve dans les locaux de la rue de l'Académie une importante section belge contemporaine où Evenspoel, Jacob Smits, James Enor, Rik Wouters brillent d'un éclat particulier aux côtés des maîtres des écoles réaliste et lumineuse. Courten, Laermans, Verwée, Claus, Van Rysselberghe, etc...

L'école de Lambert-St-Martin est richement représentée (Permeke, Gout de Smet, Van de Woestijne, Fritz Van den Bergh, etc...)

Par son abondance et son éclatisme, la section française est unique en Belgique où nulle part, on n'a fait aussi large place à l'École de Paris. Outre le célèbre portrait du « Premier Consul » par Ingres et le non moins célèbre « Famille Soler » de Praxinos, on trouve, dans l'Uffizi fameux et un superbe Chagall, elle montre des « pré-impressionnistes » et « impressionnistes » de grand renom (Corot, Daubigny, Bonin, Monet, Pissarro, Gauguin, etc...) des « fauves » (Dufy, Vlaminck, Marquet, Fritsch, etc...) des « cubistes » (Laurson, Léger, Metzinger, Maroussin, Wilson, Valmier, etc...), des « surréalistes » (Lévy, Max Ernst, Lalière, Coisard, Lam, etc...) et des non-figuratifs des tendances les plus récentes (Amp, Poliakoff, Magelli, Estève, Dewasme, Vieira da Silva etc...)

Quelques œuvres typiques de l'expressionnisme allemand (Kokoschka, Dix, Grosz, Hofer, etc...) complètent les collections modernes du Musée des Beaux-Arts de Liège.

Sculptures des écoles correspondantes.

(Photo D. Daniël)

**MUSEE DE L'ART WALLON**

Réservé aux artistes originaires des provinces romanes du pays, le Musée entend donner l'idée la plus exacte possible de l'art wallon d'autrefois et d'aujourd'hui.

C'est pourquoi les vieux maîtres de l'École liégeoise y sont largement représentés (Patister, Bils, Lombard, Douffet, Laireme, Bertholet Flémal, Duhury, Carlier, etc...), des autres écoles sont consacrées aux artistes du Hainaut (Constantin Meunier, Paulus, Devos, Buisson, Anto Carte, Strebelle, Camus, Margritte, etc...) et de la « curieuse petite école vervetoise » (Pirrenne, Coumbaye, Delcour, Derchain, Hervé, etc...)

C'est aussi pourquoi y sont rassemblées en nombre toujours croissant des œuvres d'artistes namurois, luxembourgeois ou brabançons (Baron, Pourmois, Blinij, Frédéric, Boutsenger, Raty, Yvonne Perin, Paul Delvaux, Anne Bonnet, etc...)

On y fait accueil également aux tendances les plus récentes appelées à étonner pour la vitalité de l'art wallon en regard des écoles étrangères.

Enfin, les salles Léonard DeFrance, Léon Philippet, Auguste Donnay et Richard Heintz permettent la mise en valeur d'ensembles particulièrement riches et cohérents.

Sculptures anciennes et contemporaines, œuvres originales et montages.

Le Cabinet des Estampes de la Ville de Liège, le second du royaume par l'importance de ses collections (plus de 20.000 dessins et gravures) est installé dans un local d'angle du musée de l'Art Wallon.

(Photo D. Daniël)

**Heures d'ouverture :** du 1<sup>er</sup> avril au 30 septembre : tous les jours, sauf le mercredi, de 10 à 13 et de 14,30 à 18,30 h. (le dimanche, de 10 à 13 et de 14,30 à 18 heures).

**du 1<sup>er</sup> octobre au 31 mars :** tous les jours, sauf le mercredi de 10 à 13 et de 14,30 à 18,30 heures.

Adresse : 34, rue de l'Académie  
Conservateur : M. Léon KOENIG - Téléphone : 32.87.99.

**Heures d'ouverture :** du 1<sup>er</sup> avril au 30 septembre : tous les jours, sauf le mercredi de 10 à 13 et de 14,30 à 18,30 heures (le dimanche, de 10 à 13 et de 14 à 18 heures).

**du 1<sup>er</sup> octobre au 31 mars :** tous les jours, sauf le mercredi de 10 à 13 et de 14,30 à 18,30 heures.

Adresse : 2, Parc de la Boverie.  
Conservateur : M. Léon KOENIG - Tél. 12.61.03

: dans le premier, les œuvres partageaient l'espace avec la bourse aux grains et, dans le second, l'absence de lumière empêchait tout simplement leur contemplation.

Deux legs importants, celui de Léopold Donnay en 1887 et celui d'Eugène Dumont en 1900 viennent pourtant étoffer les collections communales, il est alors grand temps de trouver un lieu plus approprié à leur mise en valeur. En 1903 est donc inauguré le musée des Beaux-Arts, réalisé à l'instigation de l'échevin Alfred Micha, véritable père fondateur de l'ensemble des institutions muséales liégeoises.

Situé en contrebas de l'Académie de la rue des Anglais, le bâtiment est l'œuvre de l'architecte communal Joseph Lousberg, qui fut aussi bien promoteur du style historiciste que précurseur du mouvement moderniste. Ici en l'occurrence, sa réalisation sur un terrain difficile situé à flanc de coteau était remarquable : une imposante galerie de 170 m<sup>2</sup> réservée aux sculptures donnait accès à huit grandes salles éclairées par des lanterneaux, la moitié d'entre elles atteignant 200 m<sup>2</sup> de surface.

Une volonté de se démarquer des musées des Beaux-Arts d'autres villes belges, à savoir Bruxelles, Gand ou Anvers, est alors notoire, car si l'idée maîtresse est de développer une collection d'art belge, le plan sous-jacent est d'ouvrir largement celle-ci à la production artistique française. On cherche visiblement à renforcer les échanges avec Paris, alors capitale de l'art et modèle absolu en toute matière pour les francophiles liégeois. Mais une certaine contradiction règne, puisque depuis un moment déjà, Liège revendique une place dans le cycle des expositions nationales à l'instar d'Anvers et de Gand.

La construction du Palais des Beaux-Arts de l'Expo de 1905, destiné à rester à titre de témoignage, va permettre de concrétiser ce rôle moteur dans la diffusion de l'art au sud du pays. Olympe Gilbert, journaliste, professeur à l'ULg et futur échevin libéral des Beaux-Arts, écrit dans «La

Meuse» du 30 avril 1905 : « nous possédons le local somptueux dont l'ordonnance et l'éclairage sont appréciés par les artistes et il n'y a plus même l'ombre d'un prétexte pour que le gouvernement ne dote pas la Ville de Liège d'un salon officiel en la faisant participer à un roulement triennal ». La partie est gagnée : Liège participera dorénavant aux salons triennaux en alternance avec les deux villes flamandes.

La vocation proprement muséale du palais de la Boverie, qui annonce le début de la fin pour le premier BAL de la rue de l'Académie, sera réellement mise en œuvre après la seconde guerre, même si dès 1935 des collections permanentes y sont exposées. À l'initiative de la Société royale des Beaux-Arts, (créée à l'instigation de la Ville peu après l'indépendance du pays en 1833), et en accord avec Jacques Ochs, Directeur de l'Académie et Conservateur du Musée des Beaux-Arts, (à l'époque les deux fonctions vont de pair), des œuvres des artistes contemporains exposées temporairement au Palais de la Boverie, y sont en effet demeurées. Cependant le projet de création à titre définitif d'un Musée entre Meuse et Dérivation est retardé par la situation internationale tendue, alors que précisément ce sont les mêmes circonstances troublées, qui ont permis à Liège d'enrichir significativement sa collection lors de la célèbre vente « d'art dégénéré » de Lucerne.

En 1952, à l'instigation de l'échevin des Beaux-Arts Paul Renotte, qui a fait avaliser la décision par le Conseil communal dès mars 1949, le palais du parc de la Boverie accueille de manière permanente les collections dites d'art wallon appartenant au Musée des Beaux-Arts, ainsi que le Cabinet des Estampes et des Dessins. De 1952 à 1958, Jules Bosmant assurera la direction conjointe des deux institutions muséales : Beaux-Arts (rue de l'Académie) et Art Wallon (parc de la Boverie). Le délitement du BAL est donc amorcé dès le début des années 50.

En s'inspirant d'André Malraux, l'échevin des beaux-arts Suzanne Debruge-Jonlet

présente les collections liégeoises lors de la « Quinzaine des Musées » organisée en 1959 par le Ministère de la Culture. Je cite « Les tableaux anciens du Musée des Beaux-Arts, dont la qualité ne se discutent pas, constituent une minorité dans un ensemble consacré surtout aux œuvres des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles. ». Sont donc mis en évidence les contemporains, l'école de Laethem St-Martin, la section française, dont j'ai déjà parlé, et les expressionnistes allemands. La même brochure présente ensuite le Musée de l'Art wallon nouvellement installé à la Boverie, en ces termes : « Réservé aux artistes originaires des provinces romanes du pays, le musée entend donner l'idée la plus exacte possible de l'art wallon d'autrefois et d'aujourd'hui. »

Vingt ans plus tard, lors du réaménagement du quartier du Cadran, situé au nord-ouest de la place St-Lambert, la démolition totale du premier Musée des Beaux-Arts pose la question cruciale de la présentation, et pire encore de la conservation même des collections d'art ancien. En 1981, le palais de 1905 à la Boverie devient un temple dédié aux arts modernes et contemporains, ciblant uniquement les œuvres d'après 1850, tandis que les collections dites de l'Art wallon sont très pompeusement « magnifiées » dans un petit Guggenheim situé au centre-ville. L'on songea même l'espace d'un moment baptiser cette institution : Musée de la Civilisation wallonne (C-R du Conseil communal, séance du 9 février 1976). La solution retenue pour l'art ancien, à savoir non wallon, ni bien sûr contemporain, est de le faire disparaître peut-être à jamais dans les réserves de la Boverie.

La brochure et le plan édités en 1986 par Pierre Bertrand, échevin de la Culture, présente la situation des musées liégeois qui restera presque intégralement en vigueur jusqu'à mars 2009, à l'exception notable de la cession du Musée de la Vie Wallonne à la province lors de la crise financière que la Ville a connue entre 1983 et 1991 et de la fermeture de l'éphémère musée de l'Architecture, de l'impasse des Ursulines. Mais soyons positif : en mars

2009 est inauguré le Grand Curtius. Ce nouveau musée d'art et d'histoire expose les collections d'archéologie, des arts décoratifs, de l'art mosan, des armes, du verre et intègre également la reconstitution du studio Eugène Ysaye, une nouvelle fois déménagé.

Mais aujourd'hui les travaux d'aménagement du Centre international d'Art et de Culture (CIAC), qui va prendre place dans le palais de la Boverie, obligent la Ville à redistribuer une fois de plus ses collections. C'est à mon avis une très bonne chose, puisque cette obligation permet de ressusciter le BAL en rassemblant en un même lieu, ici au musée St-Georges, toutes les œuvres d'art plastique de la Renaissance au 21<sup>e</sup> siècle appartenant à la Ville ou déposées par la Communauté Wallonie-Bruxelles. Ce beau projet, loin d'être passéiste, va en effet permettre à l'art liégeois de se grandir en se confrontant à d'autres courants artistiques de la civilisation occidentale.

Bibliographie :

Sources : Archives de la Ville de Liège : P.V. du Conseil communal de Liège et les deux Feuilles édités par les Échevins de la Culture décrits dans le corps de l'article.

Ouvrages utilisés : Liliane SABATINI, Le Musée de l'Art wallon – Liège, in Musea Nostra, S.D. et Françoise DUMONT, Les arts à l'Exposition de 1905, in Liège et l'exposition universelle de 1905, sous direction de Chr. Renardy, Fond Mercator – Dexia, 2005.

Illustrations :

- Les Musées Liégeois - Renseignements généraux, Échevinat des Beaux-Arts de la Ville de Liège, [s.l.], [s.d.]

- Les musées de Liège, Office du Tourisme de la Ville de Liège, [s.l.], 1986.



## Pour un Musée des Beaux-Arts à Liège

Cette photo, prise en 1956, montre la première salle du Musée des Beaux-Arts de la rue de l'Académie. On y reconnaît le pâtre copie des Bourgeois de Calais de Rodin, ainsi que deux des quatre peintures sur verre réalisées en 1952 par Delvaux, Dasnoy, Tytgat et Brusselmans (© IRPA-KIK, Bruxelles)



Du musée des Beaux-Arts  
au Musée des Beaux-Arts  
juin 2012

Publié en **2003** dans le n° 22 de la revue «Art&fact», l'article reproduit ci-contre entendait poser les balises d'un pôle Beaux-Arts, qui ferait pendant à la concentration des collections d'art décoratifs et d'archéologie au Grand Curtius. La création du BAL répond à l'essentiel des propositions incluses dans ce texte, même si les suggestions relatives à l'implantation de celui-ci, dans la perspective de la réaffectation du complexe du Val-Benoît ne sont plus d'actualité. Le jugement sévère porté sur l'implantation finalement choisie ne tient pas compte des projets d'extensions et de réaménagements définis depuis lors. Ce texte constituait l'aboutissement et la synthèse d'une longue réflexion, entamée en 1989 par l'association des Amis des Musées liégeois et prolongée par les travaux d'un groupe de travail constitué en 1993 par l'Échevinat de la Culture et des Musées de la Ville de Liège, mais dont les conclusions unanimes ont été durablement «torpillées» par un lobby favorable au statu quo «régionaliste».

Entrée principale du Musée des Beaux-Arts de la rue de l'Académie



Du musée des Beaux-Arts  
au Musée des Beaux-Arts  
juin 2012

En ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, le paysage muséal liégeois est en pleine transformation et l'on ne peut que s'en réjouir. À partir d'une galaxie complexe et dispersée de petits musées vieillots, quoique riches de collections exceptionnelles, de grands ensembles, plus cohérents et mieux identifiables par le public, sont en gestation. Le Grand Curtius est en bonne voie, le nouveau Musée de la Vie wallonne vient de réunir son financement. On vient de loin !

Faut-il rappeler les heures sombres du début de la décennie '90, les musées fermés, les projets de dilapider le patrimoine artistique pour renflouer les caisses de la Ville ? Dès cette époque apparaissent des propositions de restructuration des musées fondées sur le regroupement d'institutions dont chacun s'accordait à dire qu'elles étaient exagérément dispersées. Influence heureuse de ces groupes de réflexion, convergences des idées ? Peu importe après tout. L'important est de constater que l'idée d'une restructuration en quelques pôles majeurs a fait son chemin.<sup>1</sup>

Dans cette optique, il est indispensable de recréer un véritable Musée des Beaux-Arts à Liège.

L'offre muséale se structurerait alors autour de quatre pôles principaux :

1- Le futur «Grand Curtius» qui devrait être un musée généraliste consacré à l'archéologie et aux arts décoratifs, avec une muséographie conjuguant un axe principal chronologique et des unités périphériques thématiques ;

2- Le Musée de la Vie wallonne rénové, musée de société à l'échelle de la Wallonie tout entière ;

3- L'ensemble du Quai Van Beneden, vaste muséum composé de l'aquarium Dubuisson, du Musée des sciences naturelles et de la Maison de la Science, dont l'intégration devrait se poursuivre et s'étendre à la Maison de la Métallurgie et de l'Industrie, véritable musée des sciences et techniques de la région liégeoise. Cet ensemble est actuellement, et de très loin, le plus fréquenté des musées de Liège ;

4- Un Musée des Beaux-Arts regroupant les actuels Musée d'Art wallon, MAMAC, Cabinet des estampes, ainsi que les collections d'art ancien et, pourquoi pas, les Collections artistiques de l'Université.

Autour de ces quatre pôles, on trouvera des institutions plus petites et plus spécialisées, consacrées à un site ou à une thématique particulière :

- Trésor de la Cathédrale,
- Musée en Plein Air du Sart-Tilman,
- Musée Grétry,
- Musée Tchantchès,
- Blégny-Mine,
- Préhistosite de Ramioul,
- Archéoforum de la Place Saint-Lambert,
- Musée des Transports en commun,
- Observatoire du Monde des Plantes,
- Et, pourquoi pas, un Musée Simenon, qui enrichirait opportunément le quartier d'Outremeuse...

Dans les projets en cours, rien ne concerne directement les collections relevant des Beaux-Arts, dont la dispersion actuelle et les lacunes sont patentes. Celle-ci a débuté avec la disparition du Musée des Beaux-Arts de la Rue de l'Académie en 1981. Jugez plutôt : un Musée d'Art wallon, à l'Îlot Saint-Georges, rassemble les collections des œuvres

d'artistes « wallons » du XVI<sup>e</sup> siècle aux années '60. Un Musée d'art moderne et contemporain, à la Boverie, présente un panorama de la peinture et de la sculpture depuis 1850 (d'où l'aberration que constitue l'exil du Bonaparte premier consul d'Ingres au Musée d'Armes, qui prive nos musées de peinture d'une œuvre-phare pour le moins attractive) mais à l'exclusion presque totale des artistes wallons. Le Cabinet des estampes et des dessins se consacre à l'art graphique, toutes époques et toutes « régions » confondues. C'est également principalement d'art graphique que s'enorgueillissent les Collections artistiques de l'Université. D'art ancien « non wallon », il n'en est pas question, du moins en présentation publique, puisque les collections, importantes, sont conservées, vaille que vaille, dans les caves du MAMAC. Les œuvres d'artistes flamands, tels Bouts, Savery, Brueghel de Velours, Valerius de Saedeleer, Jan Stobbaerts et Rik Wouters, lorsqu'elles appartiennent à des donations et legs expressément effectués au profit du Musée de l'Art wallon, sont forcément reléguées dans les réserves. Le partage des tableaux et des sculptures entre le Musée de l'Art wallon et le Musée d'Art moderne et d'Art contemporain implique de facto que soient exclues des cimaises non seulement les œuvres non wallonnes antérieures à 1850 mais aussi les œuvres flamandes et étrangères de toute époque, lorsqu'elles appartiennent à des donations expressément effectuées au profit du Musée de l'Art wallon.

Il est clair, par ailleurs, pour qui veut raison garder, que, théoriquement et pratiquement, l'intitulé « Musée de l'Art wallon » n'est pas sans défaut, voire sans justification intrinsèque plausible :

- parmi les productions non wallonnes figurent aux cimaises des œuvres d'artistes bruxellois, en contradiction avec la dénomination du Musée ;
- le fonds ancien de l'actuel Musée de l'Art wallon n'est pour l'essentiel composé que d'œuvres liégeoises ; à peine moins majoritaires dans la présentation qui est faite de la production des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles ;
- les collections wallonnes se trouvent en

fait dispersées dans tous les musées liégeois, à moins d'exclure de l'art wallon ce qui relève de l'art religieux et des arts appliqués ;

- faute de percevoir clairement l'intérêt et la cohérence des notions d'art wallon ou de sensibilité wallonne, le visiteur étranger, s'il doit choisir, laissera de côté un musée ;

- regroupés au Musée de l'Art wallon, les artistes contemporains de nos régions sont pratiquement absents du Musée d'Art moderne, en dépit de leur crainte légitime, maintes fois et publiquement exprimées de se retrouver isolés dans un musée à vocation régionale. Nous estimons que les productions des peintres et des sculpteurs wallons ne peuvent bénéficier d'une reconnaissance « extra provinciale », à l'échelle belge et internationale, que dans la mesure où on apporte la preuve concrète qu'elles supportent la comparaison avec les créations extérieures.

Cette dernière observation nous incite à dénoncer l'argument d'autorité auxquels s'accrochent certains défenseurs du pré carré que constitue l'actuel Musée de l'Art wallon, en invoquant, de manière partielle et partielle, les premiers défenseurs de l'art wallon. Faut-il rappeler, à propos d'Olympe Gilbert, premier titulaire du cours d'Histoire de l'art wallon à l'Université de Liège, que cet ancien échevin de l'Instruction publique prit une part directe aux achats d'œuvres d'artistes européens réalisés dans le cadre, puis dans la foulée de la vente de Lucerne. Or, voici comment son ami, complice et déjà successeur, Auguste Buisseret définit l'enjeu d'une opération, conséquente dans tous les sens du terme ; désireux d'accroître les collections communales, « il [en tant qu'échevin des Beaux-Arts] entend orienter son action dans une double direction : mettre en valeur l'effort des Liégeois à travers les siècles » et approfondir « l'art moderne depuis les impressionnistes jusqu'aux maîtres les plus récents, ceux surtout de l'école de Paris ». Ces deux orientations s'articulent en fait dans une direction unique : « En faisant de Liège un centre d'art ouvert à tous les courants de l'esthétique moderne, nous contribuerons

indirectement, mais avec une efficacité décuplée, à augmenter le rendement et à accroître l'éclat de l'école liégeoise vivante. Nous attirerons dans nos murs, dans nos monuments et nos musées, dans les ateliers de nos créateurs, dans nos concerts et nos théâtres [...] les touristes, les curieux, les amateurs d'art »<sup>2</sup>. Quant à Jules Destrée, par ailleurs si circonspect quant à la définition d'un art wallon, loin de prôner l'enfermement de ses pièces maîtresses dans une tour d'ivoire, c'est bien la participation de l'art wallon à la culture universelle qu'il entendait illustrer<sup>3</sup>.

#### Que serait ce musée des Beaux-Arts ?

Nous ne pouvons, en quelques lignes, que donner une faible idée de la richesse d'un patrimoine aujourd'hui dispersé, voire partiellement occulté. Si les artistes wallons et singulièrement liégeois se taillent la part de lion, les autres ténors « belges » sont loin d'être sous-représentés, de Bruegel à Rik Wouters. La création internationale est elle aussi largement représentée, non par des œuvres mineures mais par des chefs-d'œuvre, depuis les gravures de Mantegna, de Dürer et de Rembrandt, jusqu'au mur conçu par Sol Lewitt pour l'actuel Musée d'Art moderne et d'Art contemporain, en passant par le Bonaparte Premier Consul d'Ingres, Le bassin du commerce de Claude Monet, les fleurons soustraits aux nazis à l'occasion de la vente de Lucerne - Le sorcier d'Hiva-Oa de Gauguin, La famille Soler de Picasso, La maison bleue de Chagall... - et les compositions de Toulouse-Lautrec, Dufy, Matisse, Arp, Magnelli, Poliakoff, Picasso, Vasarely offertes par Fernand Graindorge ou acquises à son initiative.

Certes, tout changement dans l'intitulé d'une institution risque de semer le trouble. Mais en l'occurrence, la nouveauté ne procède pas d'une volonté de modification cultivée pour elle-même. Elle découle à la fois de la transformation inévitable et salutaire de l'ensemble du paysage muséal de la Cité ardente et de la nécessité d'accorder l'appellation du Musée à son contenu, en usant d'une appellation universellement reconnue.

Compte tenu du devoir qui est le nôtre d'assumer la défense et l'illustration du patrimoine artistique liégeois et wallon, devraient également être mises en œuvre diverses dispositions, touchant à l'accrochage, à l'étiquetage, à la rédaction de textes explicatifs et de catalogues thématiques, à l'organisation de conférences-visites guidées et d'activités pédagogiques, à la réalisation d'expositions temporaires, par ailleurs susceptibles de circuler à l'étranger, etc.

Les musées sont faits pour être visités. La multiplication actuelle des musées serait encore acceptable si elle servait l'objectif de ceux-ci en accueillant un public nombreux qu'elle contribuerait, en quelque sorte à répartir dans des locaux différents. Il n'en est rien. Les musées d'art à Liège sont quasi déserts. Leur fréquentation additionnée n'atteint pas la moitié du nombre de visiteurs du seul aquarium et elle est dérisoire par rapport à la richesse des collections et au potentiel que ces musées recèlent. L'incohérence du paysage muséal conduit à l'incompréhension du public.

Les bâtiments actuels des musées sont particulièrement inadaptés à leurs missions. Le palais des arts à la Boverie, qui abrite le MAMAC, est notoirement trop petit et n'offre pas de conditions satisfaisantes de conservation, de présentation et de visite. Ne parlons pas de l'espace qui y est réservé au Cabinet des Estampes, totalement inadmissible.

L'immeuble construit en 1977 par l'architecte Henri Bonhomme pour abriter, outre des services administratifs, le Musée de l'Art wallon et la salle d'exposition Saint-Georges est l'exemple même de ce qu'on a fait de plus raté en matière d'architecture de musée dans les années '70. C'est un bunker gris et rébarbatif, complètement fermé, perché sur une dalle sinistre et qui n'invite pas à la visite<sup>4</sup>.

#### Un nouveau bâtiment ?

Le nouveau musée devrait disposer d'un bâtiment suffisamment vaste pour accueillir dans de bonnes conditions l'ensemble des collections des institutions regroupées et leur procurer des espaces d'exposition, des réserves, des installations techniques et des infrastructures d'accueil du public suffisants en quantité et en qualité. Il doit être bien situé et offrir des commodités d'accès (routiers et transports en commun) adéquates pour accueillir un public local et extérieur.

Ce bâtiment existe. L'Université vient d'abandonner un immeuble de très grande qualité architecturale, construit en bord de Meuse, sur le site du Val-Benoît, au milieu des années '30, et dont les caractéristiques conviendraient parfaitement au projet. Inauguré en 1937, l'institut du génie civil a été dessiné par l'architecte Joseph Moutschen, avec la collaboration du professeur Fernand Campus pour les structures métalliques.

« Malgré son apparente complexité, le plan de l'institut de génie civil est relativement simple. L'édifice, de plan carré, est traversé par une diagonale. Un bâtiment de plan rectangulaire, abritant un laboratoire d'hydraulique, est greffé sur un des côtés du carré. Deux grands auditorios sont installés dans la portion de bâtiment diagonale, entre les deux entrées principales. Les couloirs de circulation sont éclairés par de larges baies donnant sur deux cours triangulaires »<sup>5</sup>.

La superficie totale comptent plus de 21.000 m<sup>2</sup> et chacun des trois niveaux principaux de 4200 à 5500 m<sup>2</sup>. Les salles qui pourraient servir d'espaces d'exposition sont, pour la plupart, largement éclairées par des baies qui, adéquatement utilisées, permettraient de donner un éclairage naturel abondant tout en contrôlant la lumière.

La situation est exceptionnelle : en bord de Meuse, c'est l'équivalent du remarquable Bonnefanten Museum de Maastricht. Une liaison piétonne avec le centre ville longe les quais et constitue une promenade qui ne demande que des points d'attraction pour être davantage

fréquentée. En outre, le site du Val-Benoît, bien pourvu en parkings, se situe à proximité immédiate de la future gare TGV et est connecté à l'accès autoroutier du pont haubané.

Ce bâtiment, d'une architecture remarquable caractéristique des années trente, se prête idéalement à un aménagement en musée : vaste espace sans cloison intérieure, grande hauteur sous plafond, large couloirs de circulation, présence d'auditoires. Des locaux plus petits et facilement occultables peuvent accueillir les collections graphiques. Des réserves seront aménagées dans les niveaux secondaires (le bâtiments s'étage sur 6 niveaux).

Il est trop tôt pour parler de projet muséographique mais on peut déjà esquisser quelques lignes directrices.

- pas de ségrégation entre artistes wallons et artistes internationaux mais une valorisation des artistes locaux au sein des grands courants de l'art européen,
- une bonne dose de chronologie, compte tenu des cinq siècles à exposer,
- mélange des genres : peintures et sculptures mais aussi arts appliqués, spécialement pour les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles seront mélangés de façon à mieux souligner le goût et les styles de chaque époque,
- prévoir une rotation des collections, de même que de vastes espaces d'exposition temporaire (ou semi-permanentes),
- mettre en œuvre, dans tout ou partie des salles une muséographie de l'idée...

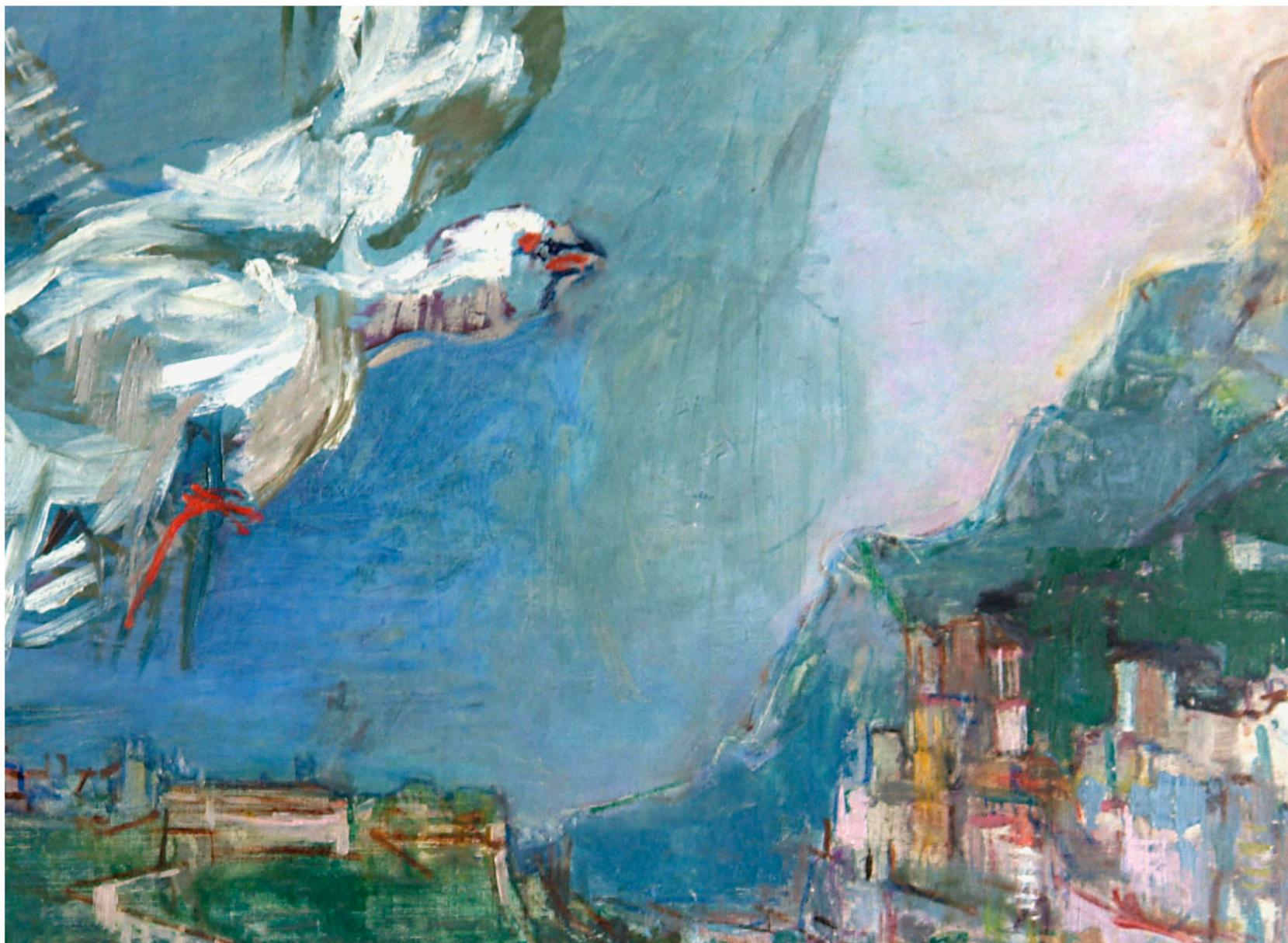
## Que faire des édifices de la Boverie et de Saint-Georges?

Pour la Boverie, sa transformation en centre d'art contemporain conviendrait bien mieux à sa structure et à ses dimensions réduites. En outre, la localisation dans un parc très fréquenté permettrait de sortir du bâtiment pour étendre au parc les espaces d'exposition.

La salle Saint-Georges est trop petite pour accueillir les expositions de grande envergure. À plusieurs reprises, il a été nécessaire d'envahir les étages supérieurs, dévolus au musée d'art wallon en temps normal. Déménager ce dernier au Val-Benoît en l'intégrant au nouveau Musée des Beaux-Arts permettrait de récupérer définitivement l'entièreté de l'immeuble Saint-Georges pour le consacrer aux expositions temporaires, dont plusieurs pourraient être montées simultanément, d'importance et de durée variables.

### Notes

1. Même si la géométrie précise de ces ensembles reste l'objet de controverses (cf notamment Philippe GEORGES, Une philosophie pour le «Grand Curtius», dans «Chronique d'archéologie et d'histoire du Pays de Liège, n° 16-17» (t. II), octobre 2001-mars 2002, p. 144-147).
2. Cf Journal de Liège, 27 juillet 1939, p. 1 et 3.
3. Cf Corinne GODEFROID, Entre culture, industrie et politique, les salons de Charleroi en 1911, dans catalogue de l'exposition Un double regard sur 2000 ans d'art wallon, Tournai, 2000, p. 63-64.
4. Voir aussi l'article d'André GOB, Musée ouvert, manifestation de l'espace public ?, dans le présent volume.
5. OPhilippe TOMSIN, De remarquables bâtiments dans la ville de Liège : les instituts de la Faculté des Sciences appliquées du Val-Benoît, dans Art&fact, n° 19, 2000, p. 38-40.



Kokoschka Oskar, *Monte Carlo*, 1925  
Photo : Marc Verpoorten

Jacques TOUSSAINT

Conservateur du Musée des Arts anciens  
du Namurois, Président de la Commission  
consultative du Patrimoine mobilier

## Les trésors du BAL

Les trésors du Bal.

Comment en est-t-on arrivé au processus de classement du Patrimoine mobilier ?

### Un peu d'histoire !

De 1931 à 1980, la protection du patrimoine est du ressort de l'État.

Je vous signale que les articles 17 à 20 de la loi du 7 août 1931 portent sur le patrimoine mobilier.

En 1980, les compétences en matière de conservation des monuments et des paysages sont transférées aux Communautés.

En 1988-1989, transfert des compétences en matière de monuments, sites et fouilles aux régions. Celles-ci n'ont donc aucune compétence mobilière proprement dite.

Le décret du 11 juillet 2002 relatif au patrimoine culturel mobilier et au patrimoine immatériel est venu combler le vide en matière du patrimoine mobilier.

Créée officiellement par arrêté du Gouvernement en juillet 2007, la Commission consultative du Patrimoine culturel mobilier est la première instance d'avis à classer des biens mobiliers en Communauté française. Grâce à cette nouvelle législation, la Communauté française peut entamer la protection de son héritage culturel mobilier le plus important et significatif.

Cette commission s'insère dans le Service général du Patrimoine culturel et des Arts plastiques du Ministère et relève plus directement du Service du Patrimoine culturel.

### Qu'est-ce qu'un bien culturel mobilier ?

Le domaine couvrant les biens culturels mobiliers est particulièrement vaste. Il touche un large éventail d'objets, allant des œuvres d'art aux objets archéologiques, aux moyens de transport sans oublier les documents d'archives, les pièces ethnographiques, les objets d'arts décoratifs, les instruments scientifiques...

### La genèse :

Pour en arriver au résultat actuel, il a fallu mettre en œuvre un important travail de consultation et de prospection avec comme question essentielle :

### Que classer ?

À l'exception de quelques anciens inventaires dispersés et surtout de l'inventaire photographique et descriptif du mobilier des églises réalisé par l'Institut royal de Patrimoine artistique, il n'existe pas d'inventaire reprenant les biens culturels mobiliers en Communauté française. D'autre part, de nombreuses œuvres remarquables de notre patrimoine sont conservées dans les musées fédéraux.

Sur ce double constat, l'Administration (le Service du Patrimoine culturel) a constitué à partir de septembre 2004 une première liste de biens mobiliers (2 363) sur base des indications données par les conservateurs de musées et par des spécialistes des différents domaines composant le patrimoine culturel mobilier. L'objectif était de procurer au groupe d'experts mis en place en mai 2005 une base de travail afin de procéder à une sélection des biens les plus remarquables en Communauté française.

### Quelle est la procédure à suivre ?

La proposition de protéger un bien culturel mobilier émane du Gouvernement ou de la Commission consultative du Patrimoine culturel. Le titulaire des droits réels, les autorités communales ou cinq cents signataires domiciliés dans la région de langue française de notre pays (Région wallonne) ou dans la région bilingue de Bruxelles-Capitale peuvent également introduire une demande de classement.

### Le groupe d'experts constitué en 2005

Le 17 mars 2005, la Ministre de la Culture a résolu de constituer un groupe de travail avec des spécialistes ayant des champs de compétences assez larges permettant d'englober plusieurs domaines de patrimoine en Communauté française.

L'objectif de ce groupe d'experts a été de proposer une liste de biens à classer en priorité sur base du décret existant.

Le postulat de départ était de sélectionner en priorité les biens remarquables en Communauté française de Belgique mais aussi européen : la crème de la crème... les «Topstukken» comme les appellent nos collègues flamands.

Après deux ans (mai 2005-septembre 2006), ce groupe a sélectionné 169 biens rentrant dans cette catégorisation.

### La Commission consultative du Patrimoine culturel mobilier

#### 1- La composition

Après un appel public lancé le 1<sup>er</sup> mars 2007, Madame la Ministre de la Culture a nommé 17 membres (Arr. du Gvt du 27 juillet 2007).

Ce sont des experts couvrant divers domaines du patrimoine :

- le patrimoine culturel préhistorique, protohistorique ou antique ;
- le patrimoine artistique ou historique de Moyen Âge et des Temps modernes ;
- le patrimoine artistique ou historique des dix-neuvième et vingtième siècles ;
- le patrimoine scientifique ou technique ;
- le patrimoine ethnologique ;
- les archives.

Il y a également des membres du corps académique des universités de l'ULB, l'ULg et de l'UCL, des experts justifiant d'une compétence ou d'une expérience

en conservation-restauration, un expert juriste spécialisé dans ce domaine, des conservateurs de musées reconnus par la Communauté française, des membres d'organisations représentatives d'utilisateurs agréés (Association francophone des Musées de Belgique, Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique) et des représentants de tendances idéologiques et philosophiques. Il va de soi que les différents membres cumulent les différentes fonctions et spécialités énumérées ci-dessus.

#### 2- Les missions

Conformément au décret du 11 juillet 2002, la Commission consultative du Patrimoine culturel mobilier remet des avis, des recommandations ou des propositions à la Ministre de la Culture sur : la politique en matière de protection du patrimoine culturel mobilier, le classement des biens culturels les plus remarquables, les demandes de transformation ou de déplacement d'un bien classé, les demandes de subventions à la conservation, l'entretien ou la restauration du bien classé, les demandes d'autorisation d'exportation ou d'autorisation d'expédition du bien classé. Les biens culturels doivent avoir plus de 50 ans ou davantage selon les catégories.

#### 3- La première sélection

La première sélection du groupe d'experts comptait 169 biens répartis comme suit : Archéologie : 8, Archives : 1, Beaux-Arts : peintures 32, autres techniques picturales : 6, sculptures 20, retables 4, orfèvrerie 42 (dont 11 châsses), verre 8, mobilier 3, textile-tapisserie 6, céramique 3, photographie 2, Ethnologie : 1, Manuscrits : 15, Numismatique : 2, Sciences-techniques-industries : 16. Aujourd'hui, la Commission a proposé à Madame la Ministre une centaine de classements dont certains sont en cours de procédure. C'est le cas pour certaines œuvres du BAL dont je ne parlerai pas. La liste des œuvres déjà classées se trouvent sur le site [www.culture.be](http://www.culture.be).

#### 4- Les critères de classement

Il est intéressant de s'intéresser aux

critères qui régissent les classements. D'abord, le bien qui est proposé au classement doit se situer dans la sphère historique, archéologique, ethnologique ou scientifique. Une œuvre doit compter au minimum deux critères de classement. Ceux-ci sont les suivants :

- État de conservation,
- La rareté,
- Le lien que présente le bien avec l'Histoire et l'Histoire de l'Art,
- L'Esthétique,
- La grande qualité de conception et d'exécution,
- La reconnaissance du bien par la communauté en tant qu'expression de son identité historique, esthétique ou culturelle.

L'intérêt de l'ensemble ou de la collection dont le bien fait partie avec une priorité, comme j'ai déjà eu l'occasion de le dire, pour les biens remarquables en Communauté française de Belgique mais aussi au niveau européen.

Chaque bien proposé au classement fait l'objet d'un rapport scientifique établi par un rapporteur au sein de la Commission consultative. Celle-ci peut faire appel à des experts extérieurs afin de couvrir certains domaines particuliers.

#### Quelles sont les effets du classement ?

Les biens protégés ne peuvent être transformés, restaurés ou déplacés sans autorisation de la Communauté française. Celle-ci doit être avertie par le titulaire des droits réels en cas de modification de la situation juridique du bien mais aussi en cas de vente de celui-ci afin d'exercer un éventuel droit de préemption. Les biens classés ne peuvent être exportés définitivement à l'étranger.

Le Gouvernement fait exercer par son administration un contrôle sur l'état ou sur les conditions de conservation du bien classé.

### Les trésors du BAL

- *Le Mariage mystique du bienheureux Hermann-Joseph*, Jean-Guillaume Carlier, vers 1670-1675. Classement le 1<sup>er</sup> septembre 2011.
- *Promenade du dimanche au Bois de Boulogne*, Henri Evenepoel, 1899. Classement le 15 septembre 2011.
- *La Maison bleue*, Marc Chagall, 1920. Classement le 23 novembre 2010.
- *La Mort et les masques*, James Ensor, 1987. Classement le 23 novembre 2010.
- *Le Sorcier d'Hiva-Oa*, Paul Gauguin, 1902. Classement le 23 novembre 2010.
- *Portrait de jeune fille*, Marie Laurencin, 1924. Classement le 23 novembre 2010.
- *Le Cavalier sur la plage*, Max Liebermann, 1904. Classement le 23 novembre 2010.
- *Monte-Carlo*, Oscar Kokoschka, 1925. Classement le 23 novembre 2010.
- *Les chevaux bleus*, Franz Marc, 1910. Classement le 23 novembre 2010.
- *La famille Soler*, Pablo Picasso, 1903. Classement le 23 novembre 2010.
- *Le déjeuner*, Jules Pascin, 1923. Classement le 23 novembre 2010.
- *L'homme de la rue*, Paul Delvaux, 1940. En cours de classement.
- *La forêt*, René François Ghislain Magritte, 1927. En cours de classement.
- *Portrait de Bonaparte, premier consul*, Dominique Ingres, 1804. En cours de classement.
- Album d'Arenberg, Loth et sa famille quittant Sodome, Lambert Lombard et entourage, XVI<sup>e</sup> siècle. Classement le 23 novembre 2010.
- Album d'Arenberg, *deux femmes drapées*, Lambert Lombard et entourage, XVI<sup>e</sup> siècle. Classement le 23 novembre 2010.
- Album dit de Clérembault, Lambert Lombard et entourage, XVI<sup>e</sup> siècle. Classement le 23 novembre 2010.
- Fonds de Gilles Closson, *Castellammare*, Gilles François-Closson, 1828. Classement le 26 mars 2010.
- Fonds de Gilles Closson, *Étude de costume*, Gilles-François Closson, 1825-1829. Classement le 26 mars 2010.
- *Femme au bonnet*, Vincent Van Gogh. Classement le 26 mars 2010.



Henri Evenepoel, *Promenade du dimanche au Bois de Boulogne*, 1899  
Photo : Marc Verpoorten

## Qu'acheter pour le BAL...



Brigitte Corbisier, *Musique I et II*, 2005

Il me semble opportun, avant de commencer, de fixer les limites du débat que nous aurons aujourd'hui. Les musées de la Ville de Liège disposent, comme fonds propres pour l'acquisition et la restauration d'œuvres d'un budget annuel de l'ordre de 40 000 euros. Avant d'entendre des ricanements, je précise tout de suite que nous venons d'une situation que les moins de 20 ans ne peuvent pas connaître : à la fin des années '80, début des années '90, la Ville était prête à vendre, notamment, le Picasso. C'est dire qu'on est passés d'une logique de dessaisissement et d'aliénation du patrimoine à une logique modeste d'acquisition.

En contrepoint de ce très relatif optimisme, je voudrais rappeler quelques chiffres, ça fait toujours son effet.

Le Musée de Grenoble dispose de 400 000 euros annuels pour acquérir, dix fois plus que les musées de la Ville de Liège. Le Louvre a acheté il y a tout juste un an les Trois Grâces de Lucas Cranach pour 4 millions d'euros : cent fois plus que le budget liégeois, pour une seule œuvre, de qualité, il est vrai. Le Louvre d'Abu Dhabi disposera annuellement de 40 millions d'euros pour faire ses courses, mille fois plus...

Sommes-nous pour autant ridicules? Je dirais plutôt que nous sommes pauvres et honnêtes, ou pauvres mais honnêtes... Je m'explique.

Le musée des Beaux-Arts de Lyon, le musée Saint-Pierre, a acquis en 2007 *La Fuite en Égypte* de Nicolas Poussin, pour 17 millions d'euros. Magnifique. Un million a été apporté par le Louvre (encore), un million par la Ville de Lyon (bravou), 250 000 euros par la Région Rhône-Alpes... Les quelques 15 millions restant ont été apportés par 18 entreprises dont les noms font rêver : Total, Axa, Lyonnaise de Banque, Seb, Jean-Claude Decaux, Gaz de France... Je suppose, sans trop de crainte de me tromper, que tous ces mécènes étaient en 2007 largement bénéficiaires. Ainsi Gaz de France qui a mis 3 millions d'euros dans le pot commun, a fait en 2008, l'année suivante, 6,5 milliards d'euros de bénéfice.

Que dit la loi française sur le mécénat culturel qui date de 2003 (le Ministre était alors en France Renaud Donnedieu de Vabres)?

1. que mécénat culturel pour ouvrir droit à une déduction fiscale ne doit pas dépasser 0,5 % du chiffre d'affaires. Dans le cas de Gaz de France, le CA s'élevant à 80 milliards d'euros, ces 0,5 % représentent quand même 40 millions d'euros. À trois millions pour le Poussin, et même pour 10 Poussin, on est donc largement dans les clous. Notons, d'ailleurs que si Gaz de France avait par étourderie dépassé ces 40 millions d'euros, il aurait pu reporter l'exédent sur les 5 années suivantes.

2. que le Poussin dont nous parlons ayant été très opportunément classé Trésor National en 2004, c'est 90 % de la somme « donnée » (3 millions d'euros) qui est

accordée au titre de réduction d'impôt par l'État français (cette déduction n'est que de 60 % s'il ne s'agit pas d'un trésor national, et de 40 % s'il s'agit d'une acquisition d'une œuvre pour l'entreprise elle-même).

3. Dans le cas qui nous occupe, le coût réel du « don gracieux » de 3 millions par Gaz de France n'a donc été que de 300 000 euros, le reste étant supporté par la collectivité. Vous me direz que 300 000 euros ce n'est déjà pas mal, surtout quand on est amené à jongler comme les musées de Liège avec 40 000 euros. Je rassure tout le monde : Gaz de France et les autres peuvent tout de même bénéficier d'un retour sur investissement maximal de 25 % de leur mise initiale. Je ne connais pas le retour sur investissement exigé par Gaz de France en l'occurrence, mais on peut imaginer des soirées privées autour du Poussin, des entrées gratuites, des catalogues... Pour un maximum de 750 000 euros.

Je voudrais terminer ce trop long chapitre par le slogan inventé par le ministère de la Culture pour promouvoir le mécénat culturel : profiter pleinement du plaisir qu'offre la culture ! Tout y est dit.

Mais revenons brièvement à Liège, et j'en aurai terminé. Vous aurez compris que je plaide pour que les acquisitions ne deviennent pas le fait du secteur privé, qui a ses propres critères décisionnels, mais restent au contraire dans le giron public et répondent à leurs obligations de service public. La Ville de Liège n'est évidemment pas seule en cette matière : la Fédération Wallonie Bruxelles, la Fondation Roi-Baudouin jouent, notamment, pleinement leur rôle dans les acquisitions qui sont mises en dépôt ici.

Mon espoir, ténu et lointain, n'est pas tant dans une augmentation des montants qui pourraient être consacrés aux achats futurs que dans une mutualisation des efforts financiers entre partenaires publics, et dans des ressources législatives qui permettraient une mobilisation rapide de moyens même faibles mais qui deviendraient efficaces, par exemple, dans une

vente publique...

J'en reviens à la question que je m'étais posée : « qu'achetez pour le BAL ? ». La réponse que j'y apporte est simple : je n'en sais rien, parce que ce n'est pas à moi, directeur des musées de la Ville de Liège, d'en décider. Mon rôle ne peut être que celui d'une courroie de transmission, et je ne souhaite que répercuter auprès d'une commission consultative d'achat pour le BAL les demandes venant de toutes parts, et notamment des scientifiques de ce musée. Reste à savoir comment composer cette commission, mais je pense que vous allez me donner des idées.

Je propose de refilez la patate chaude à Alain De Clerck qui pourrait brièvement nous dire sa vision des choses et son expérience.

Johan Muyle, *Le second martyre de la Piéta*, 1987  
Photo : Marc Verpoorten





Régine RÉMON

Première Conservatrice du BAL

## Entre mécènes et donateurs, pour un enrichissement des collections du BAL

Plus accessibles que les achats toujours subordonnés à des contingences budgétaires, les dons et les legs sont une autre source d'enrichissement des collections fort appréciable. Ils constituent le creuset des collections de beaux-arts depuis deux siècles.

**La donation**, si l'on s'en tient à la définition du Larousse, est « un contrat par lequel une personne (le donateur) se dépouille irrévocablement, et sans contrepartie, d'un bien, en faveur d'une autre personne (le donataire) qui l'accepte expressément »<sup>1</sup>.

Dans les faits, la donation est rarement effectuée sans aucune contrepartie. Elle est souvent accompagnée de souhaits, plus ou moins légitimes, dont le plus récurrent est celui de voir l'objet du don exposé aux cimaises et non relégué dans d'obscures réserves à perpétuité. Cette pratique est courante de part le monde et pas spécifique à notre ville. Un exemple récent et éloquent est vécu à l'ouverture récente du Clyfford Still Museum à Denver, l'Artiste stipulait dans son testament, que ses biens devaient rester en réserve jusqu'à ce qu'une ville américaine accepte de construire un musée « qui lui serait exclusivement consacré ». Aucune œuvre ne devait « être vendue, donnée ou échangée et la collection devait être préservée à perpétuité pour être exposée et étudiée »<sup>2</sup>.

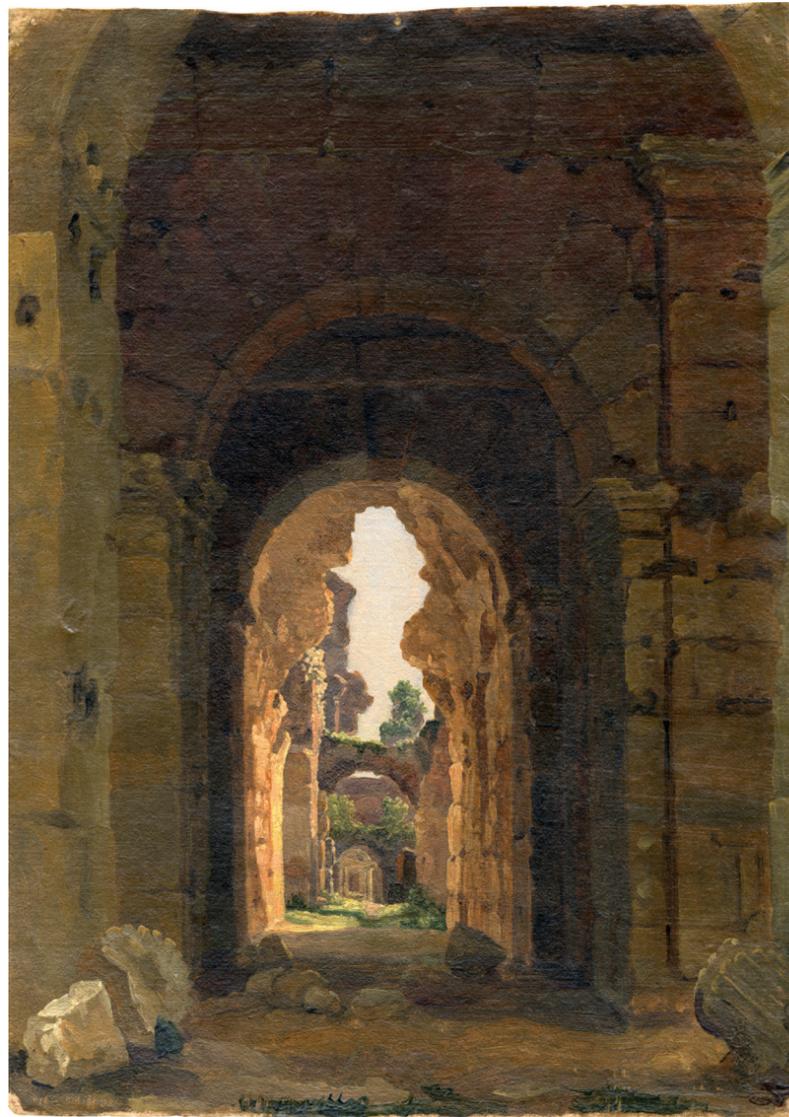
**Le legs**, quant à lui, s'accompagne d'un acte testamentaire qui concrétise la volonté exprimée par le légataire à son décès. La procédure est plus longue, plus complexe mais aussi plus couteuse.

Régulièrement, la donation et le legs se complètent. Le propriétaire offre une partie de sa collection de son vivant mais destine un second « lot », à son décès, afin de n'en être pas privé.

Dans le catalogue de l'exposition « Des mécènes pour Liège », en 1998, Liliane Sabatini, alors conservatrice, a évoqué les fondateurs du Musée de l'Art wallon, en détaillant les principaux dons et legs qui ont enrichi le musée, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle.

La première donation marquante remonte au début du XIX<sup>e</sup> siècle et est à l'origine des collections des beaux-arts. Il s'agit de la donation de **Louis-Pierre Martin** (Paris, 1753-Liège, 1819). En 1816, ce magistrat français offre à la Ville de Liège une trentaine de peintures, dans le but de créer un musée. Trois ans plus tard, il décède et lègue vingt autres tableaux et quatre dessins, dont son portrait peint par l'artiste Hennequin. Dans son testament, il déclare : « Je supplie MM. les bourgmestres et MM. De la régence de permettre que mon portrait peint par M. Hennequin soit réuni aux tableaux dont j'ai eu précédemment et dont j'ai par mon présent testament, l'honneur de leur faire hommage, et qu'il soit placé dans la même salle, non à titre de récompense, mais comme un titre d'encouragement pour ceux qui voudront, par la suite, concourir à la formation et à l'augmentation d'un Musée que je n'ai cessé de désirer voir établi dans

Philippe-Auguste Hennequin, *Louis-Pierre Martin, dit Sain-Martin*  
1763-1833  
Photo : Marc Verpoorten



cette ville qui a produit tant d'artistes célèbres». La première collection de peintures de la Ville de Liège avait vu le jour.

Quelque trente ans plus tard, une autre donation enrichit de manière significative les collections communales : le fonds **Gilles-François-Joseph Closson** (1798-1842). Cet artiste liégeois, né à l'extrême fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, séjourne en Italie de 1825 à 1829 grâce à une bourse de la Fondation Darchis. Paysagiste talentueux, il ramène dans sa ville natale un ensemble de plus de six cents dessins et peintures à l'huile sur carton réalisés en plein air. Le peintre décède en 1842, à l'âge de 44 ans. Conformément aux volontés de son époux, sa veuve offre l'ensemble des travaux conservés dans l'atelier de l'artiste à l'Académie des Beaux-Arts

pour être déposés au musée. Les archives communales nous révèlent qu'avant d'accepter le don, le collège des bourgmestre et échevins a demandé au directeur de l'établissement, Barthélemy Vieilloye, de contrôler « le mérite et la valeur de cette collection de modèles d'études ». Ce fonds figure aujourd'hui parmi les trésors de la Fédération Wallonie Bruxelles.

En 1952, les collections des beaux-arts sont scindées en deux, distinguant le musée des beaux-arts et le musée de l'art wallon. À partir des années septante, les legs et donations se multiplient et rivalisent d'importance.

L'importante donation du docteur **Désiré Jaumain** et de son épouse Ada Jobart se fera en trois temps : en 1974, en 1976

et à son décès en 1978. Effectué dans le but d'enrichir les collections mais aussi de « participer à la promotion culturelle de Wallonie », ce don est assorti de conditions très précises décrites dans l'acte notarié : d'une part, une inscription gravée sur cuivre mentionnant la donation doit figurer sur le cadre des œuvres ; d'autre part, certains tableaux devront être exposés en permanence. Pour certaines œuvres, les conditions se précisent encore : les tableaux de Wiertz par exemple seront non seulement exposés en permanence mais réunis dans la même salle ; enfin, seuls certains pourront être prêtés lors d'expositions consacrées à l'art belge ou à l'art wallon et portant en titre cette dénomination.

En 1980, André **Brabant-Veckmans** et son épouse partagent leurs collections entre plusieurs musées, dont le musée de l'art wallon qui hérite de tableaux de l'école liégeoise.

Quatre ans plus tard, en 1984, suit un autre legs d'une importance majeure : le legs **Paul Dony**, effectué suite à l'exposition organisée en 1977 au MAW. Ce legs comporte des œuvres des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles mais aussi des tableaux importants de maîtres des anciens Pays-Bas des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, soit quelque 135 œuvres, parmi lesquelles Blès, Teniers, Madou, Stevens, Meunier, De Smet.

En 1981, la donation du baron **Fernand Graindorge** regroupe septante œuvres majeures données non à la Ville de Liège mais à la Fédération Wallonie-Bruxelles agissant pour le compte de l'Etat, afin d'être déposées dans un musée liégeois. La collection couvre les principales tendances de l'avant-garde picturale de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, de Matisse à Arp, en passant par Magnelli, Bergman, Degottex... L'acte comprend trois conditions de gestion : - maintenir la collection dans son intégralité et à perpétuité, - en assurer l'exposition publique, - enrichir d'une manière remarquable le patrimoine culturel de la communauté française. L'acte ne parle pas des conditions

d'expositions, pas plus que du prêt à des expositions temporaires, et bizarrement ne précise pas le lieu du dépôt.

Les dons d'artistes se poursuivent aujourd'hui. Terry Haas, Francis de Bolle, Jean-Luc Herman, Costa Lefckochir, pour n'en citer que quelques-uns. Ces donations font l'objet de démarches administratives auprès des autorités communales. Le conservateur examine d'abord la pertinence du don en fonction de plusieurs critères : la qualité des œuvres, l'intérêt et la cohérence par rapport à l'ensemble de la collection, l'état de conservation. Le donateur doit ensuite notifier son intention par un courrier adressé au conservateur. La donation est alors proposée au Collège qui accepte ou refuse. Ensuite seulement, le don peut entrer dans les collections.

#### Le mécène

Contrairement aux donateurs, le mécène apporte un soutien financier ou matériel à une action ou une activité d'intérêt général. Il n'y a pas de contreparties au soutien du mécène. Celui-ci apparaît de manière discrète, mais peut afficher son action sur ses propres supports de communication. Le mécénat permet des déductions fiscales. Les nouvelles dispositions légales (2003) encouragent les actions de mécénat des entreprises ou particuliers qui bénéficient d'une réduction d'impôt pour des dons consentis à des a.s.b.l. si ces dons ont été effectués sans contrepartie directe ou indirecte.

Il convient de distinguer le mécène du sponsor qui est une entreprise soutenant une personne ou un organisme, non pas dans un but philanthropique comme le mécénat mais dans un but commercial. Le soutien se fait avec des contreparties, à savoir la promotion de produits et services de l'entreprise.

Contrairement au mécénat, le sponsoring ne bénéficie pas de déductions fiscales car il est considéré comme investissement publicitaire.

Rappelons un exemple illustre de mécénat pour Liège : la fameuse vente de Lucerne, organisée par la Galerie Fischer en juin 1939 autour d'œuvres qualifiées

de « dégénérées ». Grâce à l'énergie et la volonté de quelques Liégeois dont Jules Bosmant, la Ville, et plus précisément le nouveau BAL depuis quelques mois, peut arborer une collection de neuf tableaux de tout premier plan, parmi lesquels figurent les noms de Picasso, Chagall, Gauguin.

Plusieurs fondations favorisent et soutiennent régulièrement le domaine culturel :

Au premier plan, la **Fondation Roi Baudouin** aide très régulièrement les musées liégeois ; les exemples sont nombreux et récurrents. La FRB a pris en charge la restauration du fonds Lombard, dans le cadre de la campagne « SOS Papiers », de même l'acquisition en 2001 du 2<sup>e</sup> album de dessins de Lambert Lombard, l'album de Clérembault, son conditionnement et sa restauration.

Plusieurs fonds qui dépendent de la Fondation Roi Baudouin se sont montrés particulièrement généreux vis-à-vis du patrimoine liégeois.

le **Fonds David Constant** permet chaque année la restauration d'un nombre élevé d'œuvres. Pour ne citer que quelques exemples, le CED a bénéficié du fonds Constant à deux reprises pour la restauration et le conditionnement du fonds Closson. Un tableau du XIX<sup>e</sup> siècle, retrouvé en lambeaux, a été restauré grâce au fonds Constant, « Sémiramis » de Christian Kolher. Le fonds ancien a subi un lifting important dans le cadre de l'expo « Pour ouvrir le bal », grâce à ce fonds.

Le **Fonds Courtin-Bouché** qui se préoccupe principalement du XIX<sup>e</sup> siècle, a permis l'acquisition en vente publique à Paris de nouvelles œuvres de Closson.

Dans le cadre du 500<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de Lambert Lombard, en 2005, le Fonds Inbev-Baillet-Latour a pris en charge la restauration du cycle des « Femmes vertueuses », et la confection de nouveaux cadres.

Autre exemple de mécénat, la **Fondation Jacques Ochs**, au sein de l'Académie

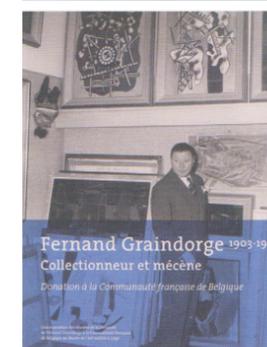
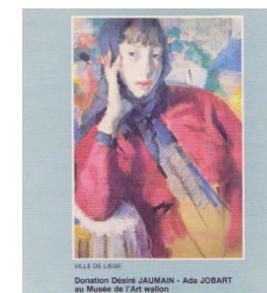
royale des Beaux-Arts, a pris en charge d'édition du catalogue publié lors de l'exposition consacrée à Jacques Ochs. Des prêts à des expositions sont également l'occasion d'obtenir de l'emprunteur une forme de sponsoring notamment par une intervention financière au niveau de la restauration du tableau sollicité, ou encore la réalisation d'un nouveau cadre, voire même la confection d'un caisson de temporisation. Cette année, par exemple, le musée Thyssen-Bornemisza de Madrid a pris en charge les frais du caisson de la « Maison bleue » de Chagall.

S'il est de plus en plus difficile d'obtenir l'appui financier de sponsors, il ne faut pas sous-estimer le rôle joué par les particuliers, artistes ou collectionneurs, pour enrichir les collections de la Ville de Liège.

1. À ne pas confondre avec une dation qui permet de s'acquitter de ses obligations fiscales par la cession d'un bien en faveur d'une institution muséale. Les dations Picasso, Chagall, Cézanne et autres sont des exemples célèbres.

2. Journal des arts, n° 360, p. 8.

Page de gauche :  
Closson Gilles-François-Joseph, *Colisée*, 1796 - 1842  
Photo : Marc Verpoorten



## La recherche, fonction primordiale pour un musée, fût-il des Beaux-Arts !



### Vers la modernité

LE XIX<sup>e</sup> SIÈCLE AU PAYS DE LIÈGE

#### Une mission souvent négligée

Examinons d'abord la définition du musée telle qu'elle est proposée par le Conseil international des musées (ICOM) depuis 2007 ; j'y souligne deux mots :

Un musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation.

Si l'on se plonge maintenant dans un dictionnaire courant tel que le *Petit Robert*, voici la définition qui s'y trouve proposée :

Établissement dans lequel sont rassemblées et classées des collections d'objets présentant un intérêt historique, technique, scientifique, artistique, en vue de leur conservation et de leur présentation au public.

Les missions fondamentales du musée peuvent en fait être résumées en quelques mots : acquérir, conserver, étudier, exposer, diffuser. Or, la notion d'étude est passée à la trappe dans la définition courante telle que donnée par le *Petit Robert*. On ne s'en étonnera pas trop. C'est en effet pour beaucoup la mission la moins connue et la moins évidente des musées, c'est généralement la plus négligée. L'ICOM recommande pourtant de veiller à l'équilibre entre les différentes fonctions, sans qu'aucune ne prenne le pas sur les autres<sup>1</sup>. C'est à cette condition que le musée se développera de façon cohérente et harmonieuse.

La notion de recherche n'est pas au faite de la réflexion dans les milieux muséologiques. Et ce, à mon sens, pour deux raisons contradictoires :

- 1) d'aucuns la considèrent comme évidente, ce n'est donc pas la peine d'en parler ;
- 2) d'autres estiment qu'elle n'a pas sa place dans les musées et qu'il n'y a donc pas de raison d'en parler non plus...

Les musées d'art ayant généralement été conçus à l'origine comme des lieux de délectation et de contemplation (des concepts parfois considérés comme ringards, alors qu'ils demeurent fondamentaux pour ces musées), notre inconscient peine à les associer à l'idée de recherche scientifique, dont l'objectivité n'est pas sans une froideur à l'évidence peu compatible avec les expôts riches de sensibilité qui caractérisent ce type d'institution. Les responsables politiques sont souvent les plus rétifs en la matière, ils n'imaginent pas toujours qu'un musée d'art puisse s'avérer également un centre de recherche. Et si des efforts considérables sont aujourd'hui entrepris en matière d'accueil et d'éducation du public, on ne songe guère à profiter de cet élan pour participer au progrès des connaissances. Pour bien des conservateurs, il n'est même pas évident de se sentir concernés par la recherche<sup>2</sup>.

Catalogue de l'exposition *Vers la modernité, le XIX<sup>e</sup> siècle au Pays de Liège*, organisée au Musée de l'Art wallon et à la salle Saint-Georges, à Liège, du 5 octobre 2001 au 20 janvier 2002, par la Ville de Liège, l'ASBL Les Musées de Liège et l'Université de Liège, avec l'aide de la Communauté française, de la Région wallonne, de la Province de Liège (Affaires culturelles) et de la Commission royales des Monuments, Sites et Fouilles de la Région wallonne.

## Spécificités belges

Ce dernier constat s'applique à la grande majorité des musées en Belgique, car il s'agit d'institutions relativement modestes. Sans refaire l'histoire des musées de notre pays, il convient de se rappeler que, si leur organisation peut apparaître quelque peu anarchique, cela procède de raisons historiques. En effet, à l'exception de quelques grands musées nationaux, l'État belge ne s'est guère intéressé à quelque politique muséale que ce soit. Les musées en Belgique sont généralement nés de l'ambition des autorités locales, et plus spécialement d'autorités municipales très jalouses de leur indépendance. En créant des musées, les municipalités n'ont pratiquement jamais eu les ambitions universalistes qui ont par exemple présidé à la création de musées consacrés aux Beaux-Arts dans d'autres pays. Chez nous, il ne s'agissait jamais que de mettre en valeur le patrimoine ou la spécificité d'une région, au mieux de présenter une collection héritée d'un généreux collectionneur du cru.

C'est évidemment la situation de beaucoup de petits musées à travers le monde. Mais les musées belges, et singulièrement les musées d'art, se sont rapidement renfermés sur eux-mêmes, en tout cas sur leur petite contrée. Nous voilà bien loin du réseau des musées de province qui émaillent par exemple les territoires de la France ou de l'Allemagne ; on trouve là cette ambition universaliste qui consiste à offrir à la contemplation du public un panorama diversifié et une vision globale de l'art, à tout le moins de l'art européen. L'orientation locale est telle en Belgique qu'on n'ose plus rêver aujourd'hui d'un musée d'art achetant un tableau italien ou une sculpture espagnole. On ne jure plus que par le national-régionalisme. On peut espérer que le vent nouveau qui s'est levé à Liège avec la résurrection du Musée des Beaux-Arts augure d'une nouvelle vision et que la notion centrale de délectation devant l'œuvre d'art y reprendra tout son sens.

Dans les musées d'art d'envergure locale, soit la majorité dans notre pays, la

recherche ne portera bien sûr que sur le patrimoine local. Pour autant que les conservateurs soient encore en mesure de s'y consacrer ! Les autorités dont ils relèvent y trouvent généralement si peu d'intérêt qu'elles les bombardent perpétuellement d'autres missions jugées plus rentables. Ne parlons pas des nombreuses tâches administratives qui occupent l'essentiel du temps d'un personnel pourtant dit scientifique. Les petits musées ont de la sorte bien de la peine à se faire reconnaître comme centres de recherche, quelle que soit l'aptitude de leurs conservateurs. L'intérêt personnel que ceux-ci portent au travail scientifique se révèle en réalité déterminant, car c'est surtout en dehors des heures de service qu'ils auront l'occasion de s'y atteler...

Il faut plus que jamais le rappeler, la recherche est inhérente à la fonction même de conservateur de musée. Contrairement à une opinion de plus en plus répandue chez les *managers*, je ne suis pas convaincu de la pertinence de la dissociation des fonctions de recherche et de gestion des collections. Un conservateur sera toujours considéré comme un spécialiste de ses collections ! Si un jeune archéologue accepte de devenir conservateur d'un musée du fer à repasser, il prend tacitement l'engagement de devenir un expert du sujet. Gestion des collections et recherche scientifique demeureront toujours difficilement dissociables.

## De nécessaires collaborations

Il importe de souligner ici que de nombreux musées d'art et d'histoire peuvent opportunément s'appuyer en matière de recherche sur la société savante dont ils sont proches. Regroupant aussi bien des professionnels que des érudits locaux, ces sociétés, très actives en Belgique, sont souvent à la base de la dynamique scientifique de ces musées. À Liège, l'exemple de l'Institut archéologique liégeois est particulièrement probant. Ses différentes publications ont souvent accueilli des articles fondamentaux sur les collections muséales dont cette association a la responsabilité.

Aujourd'hui, l'activité scientifique ne peut

plus guère prospérer que dans le contexte de synergies entre institutions. Le manque de passerelles entre les universités et les musées a souvent été dénoncé comme l'un des principaux obstacles au développement de la recherche dans les musées d'art, ce n'est pas une situation propre à Liège. Ce phénomène semble en tout cas spécifique à ce type de musée, les musées scientifiques, techniques, historiques ou ethnographiques ayant de longue date surmonté les problèmes de susceptibilités entre institutions.

À Liège, le signe le plus évident de cette trop faible exploitation des complémentarités, c'est la quasi-absence de travaux de fin d'études en histoire de l'art, au sein de l'université locale, portant sur des sections de musées. Lorsqu'on relève ce que des travaux de ce type ont pu apporter à une collection comme *l'Inventaire des collections publiques françaises*, on ne peut que regretter cet état de fait. Ici comme ailleurs, les contacts entre conservateurs de musées et chercheurs universitaires sont trop souvent restés confidentiels, avec de notables et heureuses exceptions. Ainsi du volumineux catalogue publié en 2001 à l'occasion de l'exposition *Vers la modernité. Le XIX<sup>e</sup> siècle au pays de Liège*. Le récent accord de partenariat entre les musées de la ville de Liège et le Centre d'archéométrie de l'Université de Liège augure d'un vent nouveau. Encore s'agirait-il d'appréhender à leur juste mesure les apports potentiels de l'archéométrie : ce n'est pas la panacée du chercheur. La dynamique insufflée par le jeune service de muséologie de la même université ne manque pas de jouer un rôle catalyseur qui laisse présager d'intéressantes perspectives pour l'avenir.

Pour que ces synergies puissent s'épanouir, il conviendrait que le politique avallise la fonction scientifique des musées dont ils ont la responsabilité. C'est cette fonction qui permet par exemple aux grands musées fédéraux de conserver leur rang dans le concert des grands musées internationaux.

Une activité scientifique de qualité permet aux conservateurs – donc à leurs musées



– de bénéficier d'une reconnaissance auprès de leurs pairs. La confiance ainsi établie favorisera les échanges et les emprunts d'objets, la qualité des publications d'un conservateur apparaissant souvent comme un gage de sérieux. Il n'est pas sûr qu'on l'ait bien mesuré à Liège, mais le compte rendu de l'exposition *Lambert Lombard* qu'a publié en 2006 le *Burlington Magazine* – la plus prestigieuse revue d'histoire de l'art – a contribué à conférer un crédit nouveau aux expositions de la ville de Liège. Le catalogue de 534 pages édité par l'IRPA qui accompagnait cette rétrospective exceptionnelle fait figure de véritable ouvrage de référence pour l'étude du développement du romanisme dans les Pays-Bas et la principauté de Liège. Les comptes rendus dans des revues scientifiques constituent un outil de promotion trop peu exploité dans le monde des musées liégeois. En fait, on y est souvent trop modeste. Des initiatives d'envergure plus limitée mais de haute qualité mériteraient d'être épinglées pour leur contribution à la renommée des musées locaux. À titre d'exemple, l'exposition *Joseph Dreyse* mise en œuvre par le CED en 2010 a permis de mieux faire connaître un artiste local qui a joué un rôle de premier plan à l'époque révolutionnaire. L'excellent catalogue qui accompa-

gnait la manifestation aurait mérité un large écho. Les recherches menées devraient bénéficier d'une meilleure diffusion. Dans ce contexte, la distribution de catalogues pour comptes rendus offre une voie trop peu empruntée.

## Quelques outils pour favoriser le travail scientifique dans les musées de Liège

1. Il y a d'abord les aspects organisationnels. La structure du musée devrait faciliter au maximum le travail de recherche du personnel, notamment sur le plan documentaire. Mesure-t-on suffisamment la **richesse des fonds documentaires** de l'ensemble des musées liégeois ? Le regroupement des collections d'objets d'anciennes entités devrait conduire au regroupement rationnel et exhaustif de l'ensemble des fonds documentaires. Quand on connaît la richesse des anciennes bibliothèques du MARAM et de l'Institut archéologique liégeois (en particulier grâce aux

échanges de ses publications) par exemple, on devine la force de frappe que cette documentation pourrait représenter si elle était judicieusement exploitée. Que serait-ce si l'on avait eu la lumineuse idée de fusionner tous ces fonds avec la bibliothèque Ulysse Capitaine ? La ville de Liège aurait bénéficié d'un des plus grands centres de documentation du pays pour l'histoire, l'histoire de l'art et l'archéologie, sorte de pendant wallon du *Centrum voor de Vlaamse Kunst van de 16<sup>de</sup> et de 17<sup>de</sup> eeuw* d'Anvers, où défilent des chercheurs de tous pays.

2. On doit aussi s'interroger sur la spécialisation des fonctions et la **réorganisation du travail**. Le travail attribué aujourd'hui aux conservateurs de musées à Liège est-il bien de leur compétence ? Certaines des tâches administratives qui leur sont dévolues pourraient être attribuées à d'autres agents. Il faudrait recentrer leur travail sur la conservation – il y aurait là beaucoup à dire – et sur l'étude des collections dont ils ont la responsabilité. Il serait temps qu'une réflexion en profondeur soit menée sur le sens exact et les priorités de la fonction.



3. Corollairement, le **recrutement des conservateurs** devrait se fonder avant tout sur leur compétence scientifique. Les grands musées nationaux ont longtemps montré l'exemple à cet égard : toute statutarisation d'un conservateur était liée à l'obligation de doctorat. Les conservateurs étaient de fait de véritables spécialistes dans leur domaine.

4. En tant qu'établissements scientifiques fédéraux, ces musées nationaux disposent d'un **conseil scientifique** composé pour moitié de conservateurs et pour moitié d'experts externes généralement issus des universités belges. Ce regard pour partie extérieur s'avère fort utile pour encadrer voire piloter les activités scientifiques menées dans ces établissements et qui font souvent le renom de ceux-ci.

5. La recherche au sein des musées doit aussi se nourrir des apports extérieurs. Des **réunions scientifiques** autour des collections ou des expositions constituent un moyen privilégié de développer les indispensables connexions nationales et internationales. Une fois encore, les liens avec les universités ne manqueront pas de s'avérer utiles, comme l'a par exemple montré le colloque que le Centre européen d'archéométrie a tenu en octobre 2009 au Grand Curtius.

6. Les **canaux de diffusion** des diverses recherches ne sont pas moins déterminants. Trop rares restent les catalogues d'exposition à vocation scientifique. Les périodiques de l'Institut archéologique liégeois ont déjà été évoqués ; ils ont longtemps fait figure de véritables *Moniteur* des collections du Musée Curtius. Pourquoi ne pas élargir cette vocation à l'ensemble des musées d'art de la ville de Liège ? Ce n'est pas d'une revue supplémentaire dont les riches collections des musées liégeois ont besoin, mais plutôt d'une belle collection thématique, à l'image des *Monographies du Musée des Arts anciens du Namurois* éditées par la Province de Namur.

Une collection de ce genre permettrait d'aborder scientifiquement les aspects les plus divers de collections liégeoises extrêmement diversifiées. Les sujets ne manqueraient pas. Les collections anciennes du Musée des Beaux-Arts de Liège ont été si peu étudiées – nombre d'attributions remontent encore au XIX<sup>e</sup> siècle – que pratiquement tout reste à faire... Une politique éditoriale propre aux musées de Liège permettrait aussi de publier les catalogues de collections qui font tant défaut. On reste à quia lorsqu'on songe que, de longue date, le catalogue sommaire des collections du Musée d'Art moderne et d'Art contemporain a été rédigé, mais qu'il n'a jamais pu voir le jour en raison des coûts faramineux des droits de reproduction ; belle illustration s'il en est de la dérive du droit de la propriété intellectuelle censé valoriser le travail des créateurs et qui dans la pratique trop souvent le paralyse...

Qu'on ne s'y méprenne pas, il n'est pas question de verser ici dans un élitisme anachronique. La diffusion des connaissances ne doit pas se limiter au cadre restreint des spécialistes. Une large vulgarisation de qualité est indispensable ; la présente revue en constitue un ferment plein de promesses. Le contribuable, qui finance pour la plus large part les musées, a en effet le droit d'être *correctement* informé. Il faut ici faire pièce à un effet de mode en matière de vulgarisation – mot aucunement péjoratif – au terme duquel la forme doit prendre le pas sur le fond ; à la limite, on pourrait dire n'importe quoi du moment que cela plaise au visiteur... Or, la diffusion des connaissances, en ce compris dans les doutes et les hésitations, et le partage du savoir acquis relèvent également du devoir social des musées, on ne le répétera jamais assez.

1. Voir par exemple ICOM News, mars 1968, p. 18.

2. Je reprends ici pour partie des idées développées dans mon article *La recherche dans les musées en Belgique*, dans *Actes du colloque «Musées et recherches»* (Paris, Direction des Musées de France, 29, 30 novembre-1<sup>er</sup> décembre 1993), Dijon, 1996, p. 161-165.

Pages précédentes :

Vue de la salle centrale de l'exposition *Lambert Lombard* qui s'est tenue en la salle Saint-Georges du 21 avril au 6 août 2006.

Page extraite du catalogue de l'exposition Joseph Dreppe, un pré-romantique à Rome et à Liège, tenue au Cabinet des Estampes du 26 juin au 19 septembre 2010.



Photo : Marc Verpoorten (détail)

Catherine DEFEYT

Doctorante,  
Centre européen d'Archéométrie de l'ULg



## Un cas d'espèce. Révision de l'histoire matérielle de la famille Soler

### Sources historiques

La famille Soler est la partie centrale d'un triptyque domestique, réalisé par P. Picasso en 1903 lors d'un séjour à Barcelone. Il s'agit d'une œuvre commanditée par Benet Soler, tailleur de son état, dont Picasso a exécuté plusieurs portraits.

Les parties latérales du triptyque dépeignent les époux Soler. Le Portrait de Monsieur Soler, conservé au Musée de l'Hermitage à St-Petersbourg, constitue la partie droite. Le Portrait de Madame Soler, conservé à la nouvelle Pinacothèque de Munich, constitue la partie gauche.

Picasso, exécute le portrait de famille en s'aidant d'une épreuve photographique, réalisée en studio. On prête généralement à La famille Soler, deux sources d'inspiration : un certain vérisme photographique et le Déjeuner sur l'herbe de E. Manet (1863) dont Picasso réalisa de nombreuses versions dans les années 60<sup>1-2</sup>.

Dès la réception de l'œuvre, le fond de la partie centrale, décrit comme uniformément bleu, semble avoir constitué un point de désaccord entre l'artiste et le commanditaire. C'est pourquoi, le peintre espagnol S. J. Vidal, qui à l'époque appartient au cercle intime de Picasso, reprend le fond à la demande de B. Soler et réalise un paysage boisé<sup>3</sup>.

Vers 1913, à l'initiative de D. H. Kahnweiler, galeriste parisien de Picasso, La famille Soler rejoint Paris, offrant alors à Picasso, l'opportunité de revenir sur la composition de Vidal<sup>4</sup>. Les tracés sous-jacents, visibles par transparence témoignent d'un essai de composition cubiste. Essai qui semble ne pas avoir remporté l'approbation de Picasso, puisque le peintre s'est finalement décidé en faveur d'un fond bleu traité en aplat.

Le Musée de Cologne abritera La famille Soler jusqu'en 1937, année au cours de laquelle, l'œuvre est confisquée par le régime nazi. Deux ans plus tard, la ville de Liège fait l'acquisition du portrait de famille à l'occasion de la fameuse vente de Lucerne<sup>5</sup>.

En vue d'identifier les pigments inorganiques, 23 points répartis sur toute la surface du tableau ont été analysés par fluorescence X. Il s'agit d'une technique d'analyse élémentaire capable de détecter certains éléments présents en surface et dans les couches sous-jacentes.

## Pourquoi une étude archéométrique ?

Les reprises successives, font de cette œuvre, une mine d'informations dont une large part est restée inexploitée. En effet, les états intermédiaires de l'œuvre, pourtant dignes d'intérêt, sont relativement peu documentés. L'entreprise d'une étude archéométrique est principalement motivée par la méconnaissance des versions antérieures et s'articule autour de 3 axes de recherche.

Premièrement, nous cherchons à documenter de la manière la plus objective possible les états intermédiaires de l'œuvre. Et ce, d'un point de vue stylistique, technique et matériel. Les analyses et examens entrepris visent à accéder aux couches sous-jacentes de façon à récolter des informations relatives à l'apparence du fond original ; aux couleurs et aux détails de composition du sous-bois réalisé par Vidal, et enfin au degré d'aboutissement des essais cubistes. Il s'agit aussi de mettre à disposition du Bal du matériel didactique à destination du public.

Deuxièmement, nous cherchons à identifier le type de peinture utilisé par Picasso en 1913 pour réaliser ses essais cubistes et son dernier fond. Les résultats obtenus, pourraient nous amener à collaborer avec l'Art Institute of Chicago, initiateur du Projet Ripolin. Il s'agit d'un programme de recherche international consacré à l'utilisation des peintures industrielles dans la production artistique de 1900 à 1950. Ripolin, désignant la plus célèbre marque de ce type de peinture pour la période considérée.

Le troisième axe concerne l'état de conservation de l'œuvre. En effet, si l'on considère le degré de transparence et la discontinuité des plages colorées que présentent actuellement le fond, il est légitime de se demander si c'est bien cet aspect que Picasso pensait laisser à la postérité ou si *La famille Soler*, n'a pas quelque peu subi les outrages du temps.

## Techniques d'examen et d'analyse

Pour couvrir les différents aspects de l'étude plusieurs techniques d'examen et d'analyse ont été mises en œuvre. Excepté la radiographie réalisée en 2002 par le service d'imagerie médicale de l'Université de Liège (Faculté Vétérinaire), à la demande de Sophie Denoël, les examens et analyses décrits ici, ont été réalisés entre janvier et septembre 2011.

L'examen sous ultra-violet est un examen de base qui permet de distinguer certains matériaux présents en surface en fonction des différences de fluorescence.

La réflectographie infrarouge (IR) permet de sonder les couches sous-jacentes en mettant en évidence les différences d'absorption des IR moyens entre les matériaux constitutifs.

La fluorescence X, est une technique d'analyse élémentaire capable de détecter certains éléments présents dans les couches sous-jacentes.

La spectroscopie IR, est une technique d'analyse moléculaire basée sur les types de liaison à l'origine d'une molécule, elle permet d'obtenir des informations sur les matériaux présents en surface et dans les couches sous-jacentes.

La spectroscopie Raman est une technique d'analyse moléculaire, également basée sur les liaisons qui régissent l'arrangement des atomes au sein d'une molécule, mais les informations obtenues ne concernent que les matériaux présents en surface.

Les analyses par spectroscopie Raman et par fluorescence X ont été réalisées par le professeur Peter Vandenaabeele de l'Université de Gand. Au total près de 80 points répartis sur toute la surface du tableau ont été analysés. La confrontation de l'ensemble des résultats a permis d'obtenir plusieurs éléments de réponse.

## Premiers éléments de réponse

Concernant la composition originale, la confrontation des résultats nous a permis d'identifier avec un certain degré de certitude, plusieurs pigments utilisés par l'artiste. La palette reconstituée pour *La Famille Soler* est relativement réduite et très proche de la palette utilisée pour *La Guitare bleue* (1903-4)<sup>6</sup> et *Les Demoiselles d'Avignon* (1907)<sup>7</sup>.

Le dessin sous-jacent est sommaire et vraisemblablement réalisé au fusain si l'on se fie à la morphologie des traits. Aucun tracé sous-jacent n'atteste un changement de composition.

En ce qui concerne la reprise de Vidal, l'assemblage des réflectogrammes offre une lisibilité satisfaisante de la composition du sous-bois. Et, la mise en évidence de certains détails a permis d'observer des similitudes entre le fond boisé réalisé par Vidal et celui du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet. À cet égard, le positionnement de la ligne d'horizon et l'orientation donnée aux arbres sont éloquentes. Aucun lien n'est établi avec certitude mais il conviendrait d'aller plus avant dans cette idée. Au niveau du dessin, si on compare les arbres réalisés sur *La famille Soler* avec certains paysages boisés réalisés par Vidal, on peut constater une certaine ressemblance dans le traitement des racines.

Nous avons également pu déterminer que les essais cubistes ne se limitent pas aux tracés visibles par transparence et que leur position n'a rien d'arbitraire. En effet, on peut établir un lien entre la position des tracés et les principaux éléments de la composition de Vidal. La nature de ce lien semble plus complexe qu'une simple volonté de dissimuler. Picasso qui a affirmé qu'il n'y avait de cubisme sans sujet, a-t-il tenté une métamorphose cubiste du paysage de Vidal? Cette question mérite une réponse.

À ce stade de l'étude l'utilisation de Ripolin n'a pas encore été confirmée mais plusieurs éléments vont dans ce sens<sup>8</sup>. Par ailleurs, l'application irrégulière de la couche de fond de 1913 est vraisemblablement

une des causes de la discontinuité des plages colorées, mais un vieillissement hétérogène induit par les interactions entre les différents matériaux qui composent les couches sous-jacentes pourrait en être une autre.

De même, le rapprochement des indices de réfraction des pigments utilisés pour le fond de 1913 avec celui du liant au cours du vieillissement, pourrait être à l'origine de la transparence que présente actuellement le fond. Ce cas de figure ne démontre en rien qu'un changement d'aspect s'est opéré. Mais, le degré de transparence actuel n'étaye pas la thèse selon laquelle Picasso serait finalement revenu à «son idée d'origine d'un fond neutre»<sup>9</sup>.

## Conclusion

Se faire une idée plus concrète de l'aspect du fond réalisé par Picasso en 1903 nécessiterait un examen visuel méticuleux des bords de la toile et des chants du châssis. L'accumulation d'indices restant, bien entendu, la meilleure façon de procéder. Les similitudes observées entre le fond boisé réalisé par Vidal et l'arrière plan du *Déjeuner sur l'herbe*, suggèrent une allusion assez directe à l'œuvre de Manet. Au regard de l'apparenté communément admise entre la mise en place des membres de *La famille Soler* et l'agencement des personnages du *Déjeuner sur l'herbe*, il est tentant de penser que Picasso pourrait avoir incité Vidal à s'inspirer de ce même tableau pour la reprise du fond.

Des zones d'ombre subsistent quant aux essais cubistes. Néanmoins, les résultats obtenus par réflectographie IR témoignent de l'existence d'un lien ténu, jusqu'alors insoupçonné, entre la position des tracés cubistes et la composition du paysage de Vidal. Enfin, les potentielles modifications optiques que pourrait avoir subi le fond actuel n'ont pas encore été démontrées mais celles-ci demeurent fortement suspectées. L'utilisation de Ripolin ou d'une peinture analogue reste également à vérifier.



1. Dumont Françoise, Catalogue de l'exposition Pablo Picasso, Liège, salle Saint-Georges, du 6 octobre 2000 au 31 janvier 2001.

2. Catalogue de l'exposition Picasso et les Maîtres, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, du 8 octobre 2008 au 2 février 2009.

3. Dumont Françoise, op. cit. note 1, p. 28.

4. Daix Pierre, Picasso, Paris, Tallandier, 2007.

5. En juin 1939, se tient entre les murs de la galerie Théodore Fischer, à Lucerne (Suisse), la très controversée vente aux enchères de peintures et sculptures de maîtres modernes provenant des musées allemands. Formule pudique qui désigne en réalité, une vente destinée à débarrasser les Musées allemands d'un art considéré comme dégénéré par le régime en place. C'est à dire, non conforme à l'idéologie du Troisième Reich. Parmi les 125 œuvres mises en vente se trouve le portrait de *La famille Soler*.

6. The Art Institute of Chicago (2010) Revealing Picasso Conservation Project, [on line, 12/03/10], <http://www.artic.edu/aic/conservation/revealingpicasso/index.html>

7. MoMA.org (2003) *Les Demoiselles d'Avignon* conserving a modern masterpiece, [on line, 12/03/10], <http://www.moma.org/explore/conservation/demoiselles/index.html>

8. Picasso Express, Musée Picasso, Antibes, 2011.

9. Dumont Françoise, op. cit. note 1, p. 26.

Photo ci-dessus : Certains tracés sous-jacents, visibles par transparence, témoignent d'un essai de composition cubiste antérieur au fond exécuté en 1913 et traité en aplat.

## Les collections du BAL auscultées



Anonyme, *Vierge martyre*  
Huile sur panneau, H. 128,5 x l. 82,5 cm

L'étude technique de cette œuvre devrait permettre de revoir la datation proposée jusqu'ici, notamment par une observation de la mise en œuvre du panneau et de la technique de dorure choisie pour la partie supérieure. Cette étude est à compléter par des examens en réflectographie infrarouge et en radiographie. Une analyse des pigments devrait confirmer l'ancienneté de la couche picturale.

Quand, à la question « quelle est votre profession ? » vous répondez « conservateur-restaurateur d'œuvres d'art », il s'en suit immédiatement une autre question : « avez-vous déjà restauré des chefs-d'œuvres ? Des œuvres de maîtres célèbres ? »

Vous conviendrez que si cette seconde question est toute relative (connu de qui ? Chefs-d'œuvre pour qui ?), elle est aussi très restrictive. En effet, exercer la profession de conservateur-restaurateur ne concerne pas uniquement un rapport tactile avec une œuvre mais également et avant tout une observation, une attention à l'œuvre et à son environnement. Ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler conservation préventive, conservation curative et restauration. Et bien que le cadre qui nous réunit soit un contexte muséal, les collections ne demandent pas moins une surveillance continue ou, en tout cas, devraient la recevoir.

Dès lors, la tâche est ample pour un service nouvellement créé – depuis 2009 – dont la mission ne s'arrête pas aux seules collections du BAL mais s'étend à l'ensemble des collections des Musées de la Ville de Liège. Occupé aujourd'hui par deux mi-temps exerçant dans des disciplines complémentaires que sont la peinture de chevalet et la sculpture polychrome.

### Le service conservation-restauration aujourd'hui...

Si l'on essaie de tracer les grandes lignes de la gestion du pôle « conservation-restauration », nous pouvons la diviser en deux sections : l'interne et l'externe.

#### L'interne :

Du point de vue de la conservation préventive, le grand chantier 2010-2011 fut sans aucun doute celui de l'aménagement des réserves. Comme chacun le sait, cela fait partie intégrante des missions d'un conservateur-restaurateur exerçant en milieu muséal : choix des matériaux, mode de stockage selon la typologie des œuvres, suivi climatique, etc. Une de nos autres tâches concerne la rédaction des constats d'état tant des œuvres de nos collections demandées en prêt que les constats d'état d'œuvres appartenant à d'autres institutions dans le cadre d'exposition temporaire. En ce qui concerne le traitement des œuvres, et au vu de l'amélioration progressive de l'équipement de l'atelier, nous sommes en mesure d'effectuer des traitements de conservation curative (fixage, etc) et une fraction des étapes de restauration. Seules les opérations « lourdes » des traitements de support demandent encore une amélioration de l'infrastructure.

L'une des missions d'un musée est également l'étude des collections. Les Musées de la Ville de Liège ont l'opportunité de pouvoir bénéficier d'une collaboration avec le Centre européen d'archéométrie de l'Université de Liège. Cette étude des collections comprend non seulement une amélioration de la connaissance de l'histoire matérielle d'une œuvre, une aide quant à la compréhension d'un état de conservation par le recours notamment à la radiographie ou à la réflectographie dans l'infra-rouge mais



également une aide à l'authentification de certaines pièces de la collection telle que la *Vierge martyre* (BA 760) pour laquelle la datation oscille entre le XV et le XIX<sup>e</sup> siècle et reprise sur l'inventaire des musées comme étant un « faux ancien du XIX<sup>e</sup> siècle »... Signalons en outre l'étude de l'œuvre de James Ensor *La Mort et les Masques* (1897) et celle de la *Famille Soler* peinte par Pablo Picasso en 19031.

#### L'externe :

Cela concerne les œuvres demandant des traitements plus importants que ne le permet l'infrastructure actuelle ou les œuvres ne ressortant pas des spécificités de l'atelier telles que les œuvres réalisées sur papier ou les œuvres en métal. Elles sont par conséquent traitées par des prestataires extérieurs. Le choix des œuvres est fonction notamment des expositions à venir, comme par exemple la campagne effectuée en 2010 en prévision de la réouverture du BAL, ou de l'urgence de certains traitements telle que le

sauvetage de *Sémiramis*, peinture exécutée en 1852 par Christian Kohler (1809-1861)<sup>2</sup>. Le financement est effectué soit selon les budgets « acquisitions-restauration » de la Ville de Liège via la procédure de marché public au vu des sommes importantes qui doivent être investies, soit par appel à des fonds extérieurs tels que le Fonds David Constant-Fondation Roi Baudouin qui chaque année permet aux musées liégeois de sauver plusieurs œuvres majeures. Qu'ils soient ici remerciés pour leur soutien.

Rappelons enfin que l'exigence de qualité est aujourd'hui requise parmi l'ensemble des praticiens qui se déclarent « restaurateur d'œuvres d'art » au sein d'une profession toujours non reconnue. Il nous semble évident que, dans le cadre de la passation de marché, le choix d'un conservateur-restaurateur doit se baser sur des qualités déontologiques et professionnelles avérées qui dépassent la simple obtention d'un diplôme, quel qu'il soit. Nous pensons en effet que, même

s'il faut donner la chance aux nouveaux diplômés, il faut aussi que nous prenions en compte la difficulté d'exécution de certains traitements qui demandent non seulement une expérience professionnelle mais également une connaissance des techniques qui va au-delà de ce que connaît un jeune praticien. Nous souhaitons garder la liberté de choisir un praticien qui ne fera pas de l'œuvre qui lui est confiée un terrain d'entraînement...

#### Le service conservation-restauration demain...

En guise de conclusion, que souhaitez-vous pour le service conservation-restauration ?

Je pense qu'il faut tout d'abord souligner l'initiative de la ville de créer un service « conservation-restauration » au sein des musées. Comme « petit à petit l'oiseau fait son nid », l'atelier se construit et s'équipe peu à peu afin de pouvoir remplir dans un avenir proche l'ensemble des opérations

de conservation-restauration. Je pense également que l'amélioration de l'infrastructure devrait permettre aussi de répondre à une des missions d'un musée qui est celle de l'étude des collections. D'autant que les musées ont le privilège de pouvoir collaborer avec le Centre Européen d'Archéométrie de l'Université de Liège. Parce que cette étude est rarement effectuée par les prestataires extérieurs pour des raisons évidentes, il me semble que certaines œuvres pourraient être traitées en interne et profiter de ce moment d'intimité pour en établir une étude archéométrique complète. Avec pourquoi pas à la clef quelque projet d'exposition monographique ?

De plus, d'un point de vue strictement économique (et les collectivités territoriales n'y échappent pas en ces temps de budgets difficiles) ne serait-ce pas un calcul judicieux ?

Tout cela demande par conséquent une planification de la politique de conservation-restauration à mener au sein des collections à moyen et à long terme, notamment dans le cadre des expositions. Il est encore parfois difficile de faire comprendre ce que recouvre comme réalité temps et qualité de travail le traitement d'une œuvre. Nous sommes loin « d'un coup de pinceau et d'un peu de vernis ».

En ce qui concerne les constats d'état, je pense qu'il y a là une réflexion à mener avec nos collègues et la Direction des Musées. En effet, nos formations de conservateur-restaurateur nous permettent cette polyvalence de la pratique, au sens du toucher, de la sauvegarde matérielle et au sens de surveillance de l'état de santé et « repérage des défauts ». L'ampleur de la mission de notre service est telle qu'il convient de s'interroger sur une redéfinition précise de nos tâches. En effet, faute du don d'ubiquité, il faudrait sans doute se poser la question des

tâches qui ne peuvent être réalisées que par un conservateur-restaurateur. C'est déjà le cas dans les pays anglo-saxons où c'est un régisseur qui s'occupe des constats d'état. Les conservateurs-restaurateurs ayant dès lors davantage de temps pour s'occuper de choses pour lesquelles ils sont « irremplaçables » à savoir « l'étude et le traitement des collections ».

1. Le lecteur se référera à l'article de Catherine DEFEYT présenté au sein de ce volume.

2. DESAUVAGE Grégory, Les beaux restes d'une reine de babylone. Restauration de la Sémiramis de Christian KOHLER dans Liège Museum n° 1, Liège, février 2011, p. 8-13.

Page précédente :  
Van Balen Hendrick (attribué à), *Fête à Bacchus*  
Huile sur cuivre, H. 37 x l. 52 cm

Ci-dessus :  
Vue générale avant et après traitement du vernis.  
© Corine Van Hauwermeiren

**Quel musée des beaux-arts pour quel art contemporain ?**

Geys Jef, FC Wallonie - Flandres, dessins encres, pastels et crayons sur papier. 1991.

Un musée des beaux-arts est-il dans une position idéale pour montrer l'art de notre époque ? Peut-il constituer un lieu de questionnement sur l'art en train de se faire ? Pour répondre à ces questions et pour, in fine, savoir si le BAL peut devenir une structure réellement apte à accompagner l'art contemporain, il nous a semblé intéressant de nous pencher sur quelques institutions qui, tout en étant des musées de beaux-arts, ont réussi à rompre avec l'histoire monographique de l'art pour privilégier une utilisation transversale de l'art. Il se trouvent en effet dans le monde des musées et des conservateurs suffisamment audacieux pour avoir renoncé aux typologies sacrées de l'histoire de l'art et pour avoir mis en place une véritable politique en matière de création vivante. Tel est le cas du Museum Boijmans Van Beuningen à Rotterdam. Conçu à partir de deux très riches collections – celle de Frans Jacob Otto Boijmans, qui lègue sa collection en 1849, et celle de George van Beuningen acquise en 1958 –, ce musée jouit d'une réputation internationale, en raison notamment des chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art qu'il conserve : Rembrandt, Bosch ou encore Van Gogh sont représentés dans ses collections. Comme la plupart des musées de beaux-arts, le Boijmans est doté de plusieurs collections réparties conformément à un plan plus ou moins strict et raisonné au sein duquel les déplacements du visiteur sont programmés autant par la disposition des lieux que par les règles et les principes qui président à l'agencement des collections. Ces classements, ces répartitions obligatoires sont communes à la majorité des musées d'art ; des classements nous donnant parfois la fausse idée de civilisations étrangères les unes aux autres et d'époques closes sur elles-mêmes. Pour rompre avec ce processus, le Boijmans franchit un pas décisif à la fin des années quatre-vingt en mettant au point une politique d'exposition bien particulière : faire appel, une fois par an, à des personnalités extérieures à l'institution pour mettre en scène les œuvres conservées dans les réserves et les collections du musée. C'est à Harald Szeemann, figure bien connue du monde de l'art contemporain, qu'il appartiendra d'inaugurer la formule. En 1988, il organise l'exposition *a-Historische klanken/a-Historical Soundings*. Jouant admirablement les anarchistes, Szeemann tiendra le rôle d'empêcheur d'accrocher en ordre en exposant, selon un plan libre et singulier, des œuvres puisées dans les collections. Succéderont à Szeemann d'autres personnalités telles que le cinéaste Peter Greenaway avec l'exposition *The Physical Self* (1991), le plasticien Hans Haacke avec *Vieuwing Matters : Upstairs* (1996) ou encore l'historien d'art et philosophe français Hubert Damish et son projet *Moves* (1998). En donnant carte blanche à un « connaisseur » (au sens complet du mot) pour « introduire un peu d'air ou de jeu dans le dispositif du musée »<sup>1</sup>, le Boijmans Van Beuningen participa à une modification très sensible de son image. D'un simple musée des beaux-arts abritant quelques chefs-d'œuvre, il devint le lieu de tous les possibles, un lieu ouvert aux pratiques artistiques contemporaines, mais aussi au renouvellement de l'exposition en tant que telle.

Le Boijmans Van Beuningen ne fut évidemment pas le seul musée de beaux-arts à se doter d'une nouvelle identité par le biais de cartes blanches données à des artistes ou à des personnalités ne faisant pas partie de la profession. À la même époque, le Brooklyn Museum invite l'artiste conceptuel Joseph Kosuth à mettre en scène des œuvres conservées dans les différents départements de l'institution. Le musée de Brooklyn est, comme le Boijmans Van Beuningen, une institution dotée de collections d'art aux chronologies et généalogies très différentes. Comprenant plus d'un million de pièces, allant de l'art égyptien jusqu'à l'art moderne et contemporain, il jouit d'une réputation internationale, en raison notamment de son ampleur qui en fait le deuxième plus grand musée de New York, après le MET. En 1990, Charlotta Kotik, conservatrice en charge de l'art contemporain au Brooklyn Museum, propose donc à Joseph Kosuth d'investir les collections du musée, ce que l'artiste avait déjà fait un an plus tôt au Palais des Beaux-Arts de Vienne, puis de Bruxelles, avec l'exposition Wittgenstein, le jeu de l'indicible<sup>2</sup>. Pour celle-ci, Kosuth avait invité des artistes – essentiellement des minimalistes – à jouer les intrus en mettant leurs créations en correspondance avec des œuvres dites anciennes. Pour *The Play of the Unmentionable*, organisée en 1991 à Brooklyn, il procéda autrement en sélectionnant des pièces conservées dans les réserves de manière à faire référence aux différentes cultures et à leurs tabous : le sexe, la religion, la politique, le racisme, la censure d'état, l'iconoclasme ou encore la misogynie. Comparant les œuvres du musée à des mots (artworks are like words) et l'exposition à un paragraphe dont il serait l'auteur (it's that paragraph I claim authorship), Kosuth concevait l'exposition comme une installation. La collection du musée, mise entière à sa disposition, devenait d'ailleurs une sorte de ready-made : par une réexposition de pièces conservées dans le musée, l'artiste mettait en scène sa pensée et montrait par là que c'est l'exposition d'un objet qui fait sens et non l'objet en lui-même. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Kosuth

réfuta la fonction de curateur. *The Play of the Unmentionable* était pour lui une véritable création, à partir de laquelle il pouvait proposer autre modèle de fonctionnement – à la fois de l'institution et des œuvres qu'elle abrite –, voire, s'il est possible, un autre modèle de l'histoire de l'art.

L'invitation donnée à une personnalité pour « actualiser » une collection muséale et en proposer temporairement un nouvel accrochage fut également au centre des préoccupations de musées de taille et de réputation plus modestes. Le Musée des beaux-arts d'Amiens compte parmi ceux-ci. En 1994, il confia au critique d'art français Marcelin Pleyne le soin de concevoir une exposition à partir des œuvres conservées dans les salles historiques du musée. À l'origine du projet de Pleyne se trouvait une question : « L'art du XX<sup>e</sup> siècle se sépare-t-il radicalement de l'art des siècles précédents ou bien se constitue-il dans une continuité d'influences et d'intelligence avec l'art des siècles passés ? »<sup>3</sup>. La réponse fut toute trouvée. Le critique invita plusieurs artistes vivants à « camper » dans les collections amiénoises. Il sollicita Alechinsky et Bioulès, Bishop et Kelly, Rouan et Twombly, Kirili et Marden, et disposa leurs œuvres dans le voisinage des toiles anciennes du musée. Il décida par ailleurs d'introduire des œuvres modernes (Picasso, Matisse, Picabia, Masson, Héliou) et de les placer dans les galeries consacrées d'ordinaire aux écoles du XVII<sup>e</sup> siècle. Ce type d'accrochage, particulièrement en vogue aujourd'hui dans les musées d'art et les musées de société, fut pour le Musée d'Amiens l'occasion de revitaliser son image et de mieux faire connaître ses collections, jusqu'alors ignorées par une grande partie du public.

Un autre exemple, encore : celui du Musée national des beaux-Arts du Québec. Cette institution a ceci de particulier, par rapport aux trois autres, de conserver une collection principalement axée sur l'art québécois, produit entre le XVII<sup>e</sup> siècle et aujourd'hui. Nous nous trouvons donc face à un cas qui, bien que différent au niveau du pouvoir organisateur, n'est sans rappeler ce que fut le BAL

pendant très longtemps : un musée dont la vocation est de promouvoir l'histoire de l'art d'une région. Mais à l'inverse de l'ancien Musée de l'art wallon, le Musée national des beaux-arts du Québec a très tôt développé une véritable politique d'acquisition en matière d'art actuel et a mis en œuvre un programme d'exposition allant dans le sens d'une confrontation entre art ancien et art contemporain. L'exposition *Intrus/Intruders*, organisée en 2008 en témoignage. D'une manière analogue à ce que fit Pleyne pour le Musée d'Amiens, l'exposition fut conçue comme une rencontre entre la collection permanente du musée et les œuvres de vingt-quatre artistes contemporains québécois. Ces « intrus » devaient donc jouer le rôle de « transgresseurs », la transgression étant mise au service d'un musée démontrant son intérêt pour la production artistique contemporaine locale et sa capacité à proposer de nouvelles mises en scène pour sa collection permanente.

Les institutions sur lesquels nous nous sommes penchées sont intéressantes, car elles permettent de dégager deux grands axes qui pourraient – ou qui devraient – être privilégiés par le BAL. Le premier axe renvoie aux expositions de confrontation, des expositions pouvant elles-mêmes prendre deux directions. La première est celle qui consiste à inviter une personnalité à intervenir « artistiquement parlant » dans les collections et les réserves du musée. Cette personnalité a alors carte blanche pour réaliser ce qu'on peut appeler une « exposition-œuvre » ou une « exposition-installation ». Ce type d'événement ne serait pas tellement difficile à concevoir dans un musée comme le BAL ; d'autant qu'il en a déjà fait l'expérience il y a maintenant vingt ans. En 1991 – soit au moment où débute à peine la vogue des cartes blanches lancées par les musées à des personnalités extérieures à l'institution –, l'artiste flamand Jef Geys est invité à se plonger dans le patrimoine du Musée de l'art wallon. Cette intervention de Jef Geys s'inscrivait dans le cadre d'une exposition intitulée *Le merveilleux et la périphérie*, laquelle exposition faisait elle-même partie d'une importante

manifestation, L'Euregio 90, qui avait entre autre pour objectif de vérifier l'actualité du patrimoine dans sa capacité d'interaction avec les œuvres contemporaines. Chapeautée par Laurent Jacob, cette exposition permit donc à Geys de réaliser une installation consistant en un accrochage inédit d'œuvres issues des réserves du musée et de pièces réalisées par un fabricant et exposées comme s'il s'agissait de tableaux conservés au musée. Le but n'est évidemment pas ici de décortiquer le propos de l'artiste. L'objectif est tout simplement de montrer que le BAL a déjà fait, il y a vingt ans, l'expérience de la carte blanche dans les réserves du musée. D'où cette question tournant au conseil : pourquoi donc ne pas réitérer l'aventure ?

La deuxième direction que peuvent prendre les expositions de confrontation, c'est ce que nous avons vu à travers l'exposition de Pleyne, une exposition dont l'originalité réside dans une mise en correspondance d'œuvres d'art ancien et d'art contemporain. L'idée est donc assez simple, mais non moins percutante : établir un dialogue entre différents domaines de l'art, différentes époques et faire ainsi de l'exposition un véritable lieu de questionnement sur l'histoire de l'art. Les manières de procéder sont nombreuses : le musée peut inviter un ou plusieurs artistes à concevoir ces interactions, mais il peut aussi confier l'exercice à une personnalité qui se chargerait de confronter les pièces conservées avec d'autres œuvres, que celles-ci soient spécialement conçues pour l'exposition ou qu'elles soient issues de collections publiques et/ou privées.

Venons-en à présent au deuxième axe. Parmi les expositions d'art contemporain organisées dans les musées de beaux-arts, il y en a – et on l'a vu à travers le musée du Québec – qui misent sur la promotion des artistes « locaux », des artistes de la région. Dans le contexte de l'actuelle mondialisation, cela peut paraître un peu « décalé », voire « ringard », de parler d'art local ou régional. Le « i » du prochain CIAC<sup>4</sup> à Liège montre d'ailleurs combien il importe aujourd'hui de mettre l'accent sur

l'international. Il n'est évidemment pas question de rejeter cette idée, d'autant que nous sommes nombreux à souhaiter une portée internationale pour l'activité artistique et culturelle de notre ville. Mais est-ce bien là que se trouve la priorité ? N'est-il pas plus souhaitable, au regard de la conjoncture actuelle, de définir en premier lieu les missions d'un musée en pleine reconstruction, autant matérielle qu'intellectuelle ? L'idée soutenue ici n'est pas de mener un combat pour la reconnaissance d'un art liégeois contemporain. Elle est plutôt de mettre en place une véritable politique en faveur de nos artistes. Le Musée d'art moderne et d'art contemporain de la Ville de Liège avait d'ailleurs bien intégré cette idée, en créant de véritables connexions avec le monde associatif liégeois, les galeries, les centres d'art et les artistes eux-mêmes. Malgré les efforts consentis, ce ne fut malheureusement pas suffisant. C'est la raison pour laquelle nous avons été nombreux à rêver d'un musée exclusivement dévolu à la création contemporaine. On a regardé du côté d'Anvers, par exemple. Et on a compris que si Jan Fabre, Luc Tuymans et d'autres plasticiens ont la place qu'ils occupent aujourd'hui sur la scène internationale, c'est en partie parce que leur ville leur a donné l'opportunité d'exposer dans un musée consacré à l'art vivant. Alors, ont le sait, Liège n'aura probablement pas son musée d'art contemporain. Et elle n'aura plus non plus son MAMAC. La

création vivante à Liège doit donc trouver une autre place institutionnelle. Au CIAC, bien sûr, mais aussi au BAL. En pariant sur l'art actuel et en menant une véritable politique d'acquisition et d'exposition, le BAL ne donnera pas seulement à Liège l'espace d'art contemporain qui risque bientôt de lui faire défaut. Il sera surtout en mesure de répondre à la vocation initiale d'un musée des beaux-arts : mettre en évidence les points forts de sa collection tout en se présentant comme une institution qui, n'étant pas tenue par une limite chronologique, est attentive aussi bien à l'histoire qu'à l'actualité de l'art.

1. DAMISCH, Hubert, *L'amour l'expose. Le projet « Moves »*, Paris, Yves Gevaert Editeur, 2000, p. 87.

2. L'exposition *Wittgenstein, le jeu de l'indicible*, présentée à Vienne puis à Bruxelles en 1989-1990 était au départ une commande pour la célébration de la naissance du philosophe austro-anglais Ludwig Wittgenstein. Kosuth avait été sollicité car il avait revendiqué, dans ses écrits et son travail d'artiste, l'influence de la pensée de Wittgenstein.

3. PLEYNET, Marcel, *Le musée et les modernes et « l'espace rapproché »*, dans *Homages. La tradition discontinue*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 39.

4. Centre international d'art et de culture

**Ci-dessous :**  
Installation de l'œuvre de Jef Geys, FC Wallonie - Flandres, lors de l'exposition « Le Merveilleux et la Périphérie » au Musée de l'Art Wallon du 8 décembre 1990 au 15 janvier 1991.



## Des réserves pour le BAL, entre théorie et pratique

### Le BAL aujourd'hui

Le BAL est ouvert, le BAL existe, le BAL présente actuellement sa première exposition – une exposition de préfiguration.

Comme pour tout musée, l'exposition ne présente qu'une infime portion des collections conservées ; quelques pourcents tout au plus. Ici, c'est un petit échantillon des 50.000 œuvres (environ !) qui est accroché aux cimaises. En effet, en regroupant ses musées d'art autour du projet BAL, ce sont quatre collections qui sont rassemblées sous la même houlette : le Fonds d'art ancien, le Musée d'Art wallon, le Musée d'Art moderne et d'Art contemporain, et le Cabinet des Estampes et Dessins, qui compte à lui seul 40.000 œuvres sur papier. Tout ce qui n'est pas exposé est donc déposé dans les réserves, qui à l'inverse de l'exposition regroupent un grand nombre d'objets dans un volume restreint.

Les réserves du Musée de l'Art wallon ne sont bien sûr pas assez grandes pour accueillir l'ensemble des collections. La solution trouvée consiste à répartir ce nouvel ensemble dans trois réserves. Les œuvres sur papier du CED, qui sont les plus nombreuses mais pas les plus volumineuses, rejoindront le 4<sup>e</sup> étage du musée. Elles y seront réinstallées dans les mêmes armoires à tiroirs, déménagées elles aussi. Pour des raisons évidentes de conservation, ces œuvres qui exigent des conditions spécifiques, sont logiquement séparées des autres collections. Par ailleurs, elles sont régulièrement étudiées par des chercheurs extérieurs et elles seront donc accessibles pour la consultation. Les œuvres en deux et trois dimensions sont partagées entre le « premier choix », qui est installé dans les espaces de réserve disponibles de ce même bâtiment, tandis que le « second choix » trouve place dans l'ancien Musée d'Art religieux et d'Art mosan, rue Mère-Dieu, à proximité du BAL. Là, se trouve encore une partie des collections du MARAM, dans l'ancienne réserve du rez-de-chaussée mais aussi dans les vitrines encastrées qui subsistent encore aux étages. Notons que le bâtiment abrite également la collection du Musée de l'éclairage, accessible sur demande. Si l'on excepte les œuvres graphiques, les collections antérieures sont désormais rassemblées et mélangées mais séparées sur deux sites.

On peut certes s'interroger sur la pertinence d'un tel découpage des collections, ainsi que sur les critères qui ont permis de distinguer un premier choix d'un second. Mon exposé ne tentera toutefois pas de répondre à ces questions. Le déménagement des musées de la Boverie, pressé par l'annonce du début du chantier du futur CIAC (Centre international d'Art et de Culture), s'effectue en répondant aux nécessités pratiques les plus urgentes : trouver des lieux sains et sécurisés pour y déposer les collections. Dans cette perspective, les locaux du MARAM ont été aménagés et équipés de rayonnages, afin de garantir des conditions de conservation sinon optimales au moins correctes... pour du « second choix ». Les œuvres importantes et les chefs d'œuvres, régulièrement consultés, exposés et demandés en prêt à l'extérieur, restent au cœur du musée, à proximité des conservateurs et du personnel qui veillent sur eux. Le second choix n'est pas loin pour autant, la réserve de la rue Mère-Dieu étant accessible à pied

Photo : Marc Verpoorten

en quelques minutes. Celle-ci ne bénéficiera cependant pas du passage régulier du personnel puisqu'elle n'est qu'un lieu de stockage pour des œuvres de moindre intérêt, rarement consultées, exposées ou demandées en prêt.

Il faut souligner le rôle prépondérant de l'inventaire dans cette nouvelle organisation des collections. Flora, c'est son nom, est un véritable allié pour assurer la gestion des collections réparties en plusieurs implantations. En effet, même si l'encodage est toujours en cours, l'inventaire permet de suivre l'évolution de la collection, la localisation et les mouvements d'œuvres à l'intérieur et à l'extérieur du musée mais aussi d'être attentif aux œuvres les plus fragiles. Le logiciel d'inventaire, s'il est utilisé de façon optimale, permet d'accéder rapidement aux œuvres et d'attirer l'attention des responsables de la collection (conservateurs, préparateurs, conservateurs-restaurateurs) sur les œuvres qui nécessitent un suivi particulier. Encore faut-il souligner que Flora ne travaille pas seul, il n'est qu'un outil : la bonne conservation et l'accessibilité des œuvres dépend avant tout du personnel !

### Des réserves provisoires ?

Comme je viens de le souligner, la politique de gestion des réserves du BAL a été dictée par l'urgence et la volonté de trouver des solutions acceptables pour le stockage des collections rassemblées. Toutefois, ces solutions sont-elles viables à long terme ? Au-delà d'une perspective à court terme, quel est le projet envisagé pour le musée et ses réserves ? Les informations que j'ai rassemblées pour préparer cette communication sont ponctuées de points d'interrogation : les réserves de la rue Mère-Dieu ne sont-elles que provisoires ? Quel est le plan de gestion des collections et des réserves ? Qui l'élabore ? Qui le communique ? Quel est le rôle des conservateurs dans la définition de la politique des réserves ? En particulier, où en est le projet de la Ville de Liège qui avait, il y a quelques temps, émis l'idée d'une réserve externalisée pour y loger l'ensemble des collections de ses musées ?

Aux dernières nouvelles, selon les personnes rencontrées pour préparer cette intervention, l'ancienne caserne militaire d'Ans à Rocourt deviendrait la grande réserve pour l'ensemble des musées de la Ville ainsi que les archives. En effet, la Ville projette l'achat de ce site d'une surface de 125.000 m<sup>2</sup> dont 24.000 sont déjà bâtis. Il y a notamment des bureaux et une salle de sport. Le journal La Meuse du 7 septembre dernier<sup>1</sup> précise que la Ville a de multiples projets pour ce site : elle compte y installer tout son matériel de maintenance des espaces publics, y stocker le sel de déneigement et les barrières Nadar... Il n'est pas question de réserves de musées ni d'archives dans ce court article.

De nombreux musées, de nombreuses villes ont opté pour la formule d'une réserve externalisée. Celle-ci séduit malgré l'inconfort de la distance qui sépare les réserves du reste de l'institution car elle permet de rassembler en un seul lieu toutes les collections, et d'y ajouter les services qui s'y rapportent. Cette solution est souhaitable quand il garantit un espace adéquat (nouvelle construction ou bâtiment réaffecté), spécialement aménagé pour cette fonction. À Liège, on peut citer le Musée de la Vie wallonne, dont l'ensemble des réserves, qui se trouvaient au sein du musée avant sa rénovation, ont été transférées dans un entrepôt à Ans<sup>2</sup>. Celui-ci a été aménagé (et est toujours en cours d'aménagement). Il comporte aussi des bureaux, les ateliers de conservation-restauration, et d'autres locaux techniques. Pour que l'installation de réserves externalisées fonctionne, il faut un projet, un investissement, et surtout un suivi – ce qui implique notamment du personnel affecté sur place.

### À quoi servent les réserves des musées ?

Peut-être n'est-il pas inutile de rappeler que les réserves de musées ne devraient pas être envisagées comme des lieux d'entreposage de collections jugées peu «valorisables». Les réserves ne sont pas un lieu de stockage passif, elles doivent au contraire servir à la valorisation du patrimoine muséal. À la suite de Luc Rémy<sup>3</sup>,

on peut identifier cinq critères à prendre en compte pour faire des réserves un pôle servant tant à la conservation qu'à la diffusion des collections : la fonctionnalité, l'accessibilité, la préservation, la sécurité et la consultation.

Bien sûr, les réserves doivent être situées dans un lieu sécurisé et sain, au climat stable, etc. mais elles doivent surtout être régulièrement inspectées car contrairement aux salles d'exposition, elles ne sont pas visitées quotidiennement. Si le moindre problème survient, il doit être détecté rapidement pour ne pas avoir à constater, plus tardivement, des dégâts irrécupérables. Bien sûr, les locaux doivent être sécurisés pour éviter les périls tels que le vol ou l'incendie. Ce qui semble peut-être moins évident, c'est la nécessité de penser un lieu accessible et fonctionnel. Une récente enquête de l'ICCROM<sup>4</sup> met en évidence que dans un musée sur quatre, il est difficile ou impossible de circuler dans les réserves. Il paraît évident que les réserves et les collections qui s'y trouvent soient accessibles et consultables, qu'il soit possible de manipuler les objets, de les déplacer, de les étudier, de les accorder en prêt.

Il me semble aussi important de rappeler que les réserves peuvent être en dehors du musée mais pas en dehors du projet muséal : elles doivent être en liaison avec les salles d'exposition (facilités de transport si réserves externalisées) et les salles de consultation, les locaux techniques, les ateliers de préparation et de conservation-restauration. Bref, les collections restent disponibles pour des musées emprunteurs, pour des chercheurs, pour des expositions temporaires.

### Communiquer à travers des réserves

L'idée des réserves ouvertes, très en vogue actuellement, séduit également le BAL : pourquoi ne pas exploiter les «descentes» du musée, inaccessibles aux PMR, pour présenter des collections supplémentaires de cette manière ? Cette proposition n'est pas la mienne mais on m'en a fait part lors des entretiens avec les conservateurs.



Je voudrais d'abord souligner qu'aménager des salles de musées comme si c'étaient des réserves est une proposition bien différente de celle qui consiste à aménager certaines parties des réserves pour prolonger l'exposition. Ce que l'on appelle les «réserves ouvertes au public», ou «réserves visitables», sont initialement de véritables espaces de réserves qui, moyennant des modifications et équipements sont accessibles au public selon des modalités variables. Dans le cas du BAL, il s'agirait de «fausses réserves», qui donneraient l'occasion d'installer un plus grand nombre d'objets, ce qui permettrait de désempêcher les réserves. L'accrochage peut se faire plus généreux en nombre d'œuvres mais n'offre plus, par contre, les mêmes conditions de délectation ou de contemplation. Comme dans la majorité des institutions qui proposent cela, il s'agirait bien sûr de réserves factices. Néanmoins, ces dispositifs permettent aux musées qui les tentent, de parler d'autre chose. Ainsi, la réserve visitable du tout nouveau MAS, placée au sein des espaces d'exposition, évoque les mécènes et les donateurs qui ont enrichi les collections du musée. Les réserves visitables connaissent un certain succès car elles mettent en scène la vie cachée du musée et de ses collections (comme au Musée du Quai Branly à Paris ou à l'Historisches Museum de Lucerne en Suisse), sensibilisent à la conservation-restauration et aux métiers du patrimoine (comme dans le projet du Louvre-Lens) ou interrogent la politique d'acquisition comme au Neederlands Openluchtmuseum d'Arnhem. Ces expositions parlent de la vie du musée, de sa collection, des collection-

neurs et de leur passion... Cela peut être intéressant et attractif pour le visiteur de découvrir les activités d'un musée sous un autre angle, et de voir davantage encore de collections, dans des conditions d'exposition bien différentes.

### Pour une véritable politique des réserves au BAL, intégrée dans le projet muséal de cette jeune institution

«Des réserves pour le BAL, entre théorie et pratique», tel est le titre de ma contribution. J'enseigne à mes étudiants qu'en matière de conservation, et plus globalement de projet muséal, il faut avoir une vision, il faut viser l'idéal, savoir vers où on veut aller, même si les conditions pratiques, concrètes, quotidiennes en semblent bien éloignées. La définition d'un projet muséal, c'est le moment où on tente d'articuler la théorie et la pratique pour produire une vision à long terme. Le BAL a la chance d'être au stade crucial - et stimulant - du projet muséal ; une chance... si l'on parvient à la saisir. C'est maintenant qu'il faut réfléchir à une véritable politique des réserves, et plus globalement une politique de gestion des collections, intégrée dans le projet muséal de cette jeune institution. Le projet muséal, c'est l'ensemble des idées et des intentions qui tout-tendent une institution muséale, qui accompagnent sa création, son fonctionnement, ses activités, son évolution.

Les muséologues bataillent souvent pour que les conservateurs les plus conservateurs se soucient autant du public, de l'expérience du visiteur, que de l'accumulation et l'étude des collections<sup>5</sup>. Avec

raison me semble-t-il, on martèle que les œuvres et les objets, aussi prestigieux soient-ils, ne devraient pas dicter le projet muséal. À contrario, un projet muséal ne peut raisonnablement être bâti sans prendre en compte la problématique des réserves et surtout, en envisageant celles-ci comme un lieu de vie, au centre des activités du musée, et non un mouiroir pour des collections encombrantes... Je profite donc de l'occasion qui m'est donnée pour rappeler aux responsables et aux décideurs que l'équilibre des fonctions muséales – exposition, animation, recherche et conservation – est un des piliers du projet muséal, qu'il fait partie du credo des associations professionnelles telles que l'ICOM mais qu'il est aussi imposé par décret aux musées reconnus (ou qui veulent l'être). J'encourage donc les acteurs concernés par le BAL à prendre le temps et à se doter des moyens nécessaires pour dessiner un plan et des perspectives à long terme pour que vivent ce musée et ses collections.

1. GROSJEAN, Gaspard, «Liège va acheter la caserne militaire d'Ans», dans La Meuse, 7 septembre 2011, p.9.

2. COLLIGNON, Manon, et THURION, Marie-Claude, «Les réserves du Musée de la Vie wallonne, la difficulté de passer du stockage à la conservation», dans L'invitation au musée n° 18-19, 2007, p. 8-10.

3. REMY, Luc, «Les réserves : stockage passif ou pôle de valorisation du patrimoine ?», dans La Lettre de l'ICOM, n° 65, 1999, p. 27-35.

4. [http://www.iccom.org/fr/news\\_fr/2011\\_fr/various\\_fr/10\\_21StorageSurveyResults\\_fr.pdf](http://www.iccom.org/fr/news_fr/2011_fr/various_fr/10_21StorageSurveyResults_fr.pdf) (en ligne 24 novembre 2011) et <http://www.re-org.info/fr> (en ligne 24 novembre 2011).

5. GOB, André et DROUGUET, Noémie, La muséologie, Histoire, développements, enjeux actuels, 3<sup>e</sup> édition, Paris (Armand Colin), 2010.

